

ARS HUNGARICA

1997/1-2



ARS HUNGARICA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZETÉNEK
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN
OF THE INSTITUTE OF ART HISTORY
THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

1997. XXV. ÉVFOLYAM 1-2. SZÁM

A SZERKESZTŐSÉG CÍME:

MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZET
BUDAPEST, ÚRI U. 49. 1014. T: 175 9011/538 FAX: 156 1849

SZERKESZTŐ:

TÍMÁR ÁRPÁD

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

DÁVID FERENC
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
PATAKI GÁBOR
WEHLI TÜNDE (Szemle)

Felelős Kiadó: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet igazgatója

HU ISSN 0133-1531

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán

A borítón: **Szűz Mária a gyermek Jézussal.**

Az óbudai klarisszák középkori eredetű kegyszobrát ábrázoló barokk szentkép.
Szilárdfy Zoltán tulajdona. (Fotó: Makky György)

TARTALOM

Tabula gratulatoria	6
<i>Mojzer Miklós</i> : Szilárdfy Zoltán köszöntése	7
Szilárdfy Zoltán művészettörténeti munkássága (Bibliográfia)	8
A Szilárdfy-jutalomdíj	12

TANULMÁNYOK SZILÁRDFY ZOLTÁN 60. SZÜLETÉSNAPJÁNAK TISZTELETÉRE

<i>Nagymihályi Géza</i> : Az eikón Nagy Szt. Bazil liturgiájának anaforájában	15
<i>Eörsi Anna</i> : Sed venit Redemptor, et victus est deceptor. Egy román kori Angyali üdvözllet/Keresztrefeszítés könyvborító ikonográfiája	27
<i>Prokopp Mária</i> : Simone Martini: A Szt. Erzsébet-kápolna falképei az assisi Szt. Ferenc-bazilika alsó templomában	47
<i>Szakács Béla Zsolt</i> : Két tours-i püspök: Szt. Márton és Szt. Bereck a Magyar Anjou Legendáriumban	57
<i>Takács Imre</i> : Et deus in rota. Nagyszombat város középkori pecsétjének ikonográfiája	69
<i>Bodor Imre–Bodorné Szent-Gály Erzsébet</i> : A piliscsabai Madonna-szobor története és restaurálása	81
<i>Marosi Ernő</i> : Erzsébet királyné Madonnája	89
<i>Verő Mária</i> : Egy bronz oroszlánról	97
<i>Kovács Imre</i> : Az eycki Szent Arc ábrázolások ikonográfiai eredete	101
<i>Végh János</i> : Szőlő-motívum a lőcsei főoltár predelláján	117
<i>Mikó Árpád</i> : A szentképek árulása. A magyar szent királyok ábrázolásai a zágrábi egyházmegye liturgikus nyomtatványaiban (1505–1525)	133
<i>Kovács Zoltán</i> : Mágiával a fekete halál ellen? Megjegyzések a Cranach-műhely egy pestisképehez	145
<i>Sajó Tamás</i> : Az Erény templomából a Tisztesség templomába	163
<i>Kelényi György</i> : Rubens Longueval-portréja	173
<i>Grynaeus Tamás</i> : Remete Szent Antal a hazai képzőművészetben	181
<i>Bodorné Szent-Gály Erzsébet</i> : Gyöngyöspata XVII. századi főoltárának (Jeszze fája oltár) feliratai	191
<i>Barna Gábor</i> : Máriacell és Magyarország. Adalékok a Celli Mária – Magna Domina Hungarorum hazai tiszteletéhez	197

<i>Lantosné Imre Mária</i> : „Ihr Vierzehn Heiligen, gross bei Gott, o helfet uns in Not und Tod”. (Adatok a Tizennégy Segítőszent ikonográfiájához)	221
<i>Szilágyi István</i> : Barokk kálváriák bűnbánó Szent Péter ábrázolásai	233
<i>Ridovics Anna</i> : Az Isten Mindenhatóságának Tárháza. Szent Anna barokk kori tisztelete egy korabeli imádságoskönyv tükrében I. rész.	247
<i>Kerny Terézia</i> : „Szíz Máriának választott vitéze”. (Egy barokk kori Szent László ábrázolásról)	255
<i>Jernyei Kiss János</i> : Néhány adalék Conti Lipót Antal tevékenységének megítéléséhez	269
<i>Szilágyi András</i> : Magyar főpapok apoteózisa. Barokk festménysorozat a nagyszombati királyi-érseki konviktus könyvtárterméből	289
<i>Galavics Géza</i> : „Hogy gerjesszem az ájtatos szíveket”. Egy kis ájtatossági kép történetéhez	313
<i>Farbaky Péter</i> : Reneszánsz a barokkban. A pécsi székesegyház Szatmári-tavernakulmányának oltárrá alakítása	327
<i>Velladics Márta</i> : A templom- és kolostorépületek hasznosítása II. József szekularizációs rendeletei után (1782–1850)	345
<i>Garas Klára</i> : Dráma és architektúra. Josef Platzer és Friedrich Heinrich Függer ismeretlen műve Magyarországon	355
<i>Sas Péter</i> : A kolozsvári piarista templom halotti címerei	361
<i>Juhász István</i> : Franz Jaschke egy eddig ismeretlen miniatűr festménye Munkács váráról	379
<i>Horváth Hilda</i> : J. Pachmayer szentképsorozata az Iparművészeti Múzeumban	383
<i>Szücs György</i> : Az „álarcozott halál” képei	391
<i>Sinkó Katalin</i> : Szeretnek eledele	409
<i>Basics Beatrix</i> : A hiteles vagy a szép műtárgy – egy gyűjtemény és sorsa	421
<i>Kissné Budai Rita</i> : Csontváry Kosztká Tivadar: Fohászzkodó üdvözítő	425
<i>Gellér Katalin</i> : Egy antropomorf Oltáriszentség-ábrázolás forrásai	439
<i>Prékopa Ágnes</i> : Szilágyi Júlia műveiről	443
<i>Keserű Katalin</i> : Liturgia és rituálé a kortárs magyar művészetben	449

SZEMLE

<i>Tóth Sándor</i> : Friedrich Dahm: Das Grabmal Friedrichs des Streitbaren im Zisterzienserstift Heiligenkreuz.	461
<i>Sisa József</i> : Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltnak és jövőnek. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban	475
<i>Komárik Dénes</i> : Gábor Eszter Schickedanz-tanulmányának méltatása	488
<i>Aradi Nóra</i> : Nagybánya. A jubileumi év publikációi	491
<i>Sisa József</i> : E. Lukáčova és mások: Sakrálna architektúra na Slovensku.	500



TABULA GRATULATORIA

Bartos György
Beke László
Boda Zsuzsa
Buzási Enikő
Dr. Dankó László
Dr. Farkas Attila
Hasznos Zoltán
Hofer Tamás
Jávor Anna
Kostyál László
Kovács Ákos
Kovács Éva
Lakatos József
Lengyel László
Makky György
Németh Lajosné Fülöp Katalin
Nováky Ágnes

Petneki Áron
Rózsa György
Ruzsa György
Schöner Alfréd
Soós Katalin
Szabó Péter
Székely Zoltán
Széphelyi Frankl György
Szöllősy Ágnes
Tomisa Ilona
Tóth Sándor
Turzán Edina
Urbach Zsuzsa
Varga Zsuzsa
Wehli Tünde
Zakariás János

SZILÁRDFY ZOLTÁN KÖSZÖNTÉSE

Akinek emlékkönyvet szentelnek – és íme tisztelettel átnyújtanak – arról, mint megbecsült kortársról és kollégáról nemcsak megemlékeznek, hanem azt akarva-akaratlan tudománytörténeti keretbe illesztik. Megbecsült előd is válik belőle, amellettt hogy még alkotó és továbbiakat ígérő mester.

Életeket, törekvéseket, alkotásokat és szellemi örökségeket az elmúlt évtizedek intellektuális búvópatakok szerepére szorítottak. Ezek az élővizek pedig minduntalan átütnek, feltörnek, táplálnak valahol. Aki az egykori Kiss Lajos *A szegény ember életé-t*, majd *A szegény asszony életé-t* olvasta, tudni fogja, hogy tudományosan alaposabbat és nála irodalmibb remekművet e tárgyban aligha alkottak; aki Bálint Sándor vallási-néprajzi munkásságát ismeri, az tudja, hogy ezen a téren ő a magyar szaktudomány nagyszerű úttörője volt – ahogyan a tárgyi magaskultúrában Pigler Andor vagy Hoffmann Edith az ikonográfiai, kultúrhistoriái, művészettörténeti kutatások nemzetközi pionírjai. Velük és utánuk következnek az utánuk jövő újabb magyar középkor-kutatás és a barokk idők korszerű ismerete, ahogyan – reményünk szerint is – egyre jobban erőre kap a néprajzban is a történeti antropológiai célú és szellemű munka, a szélesebb értelmű etnográfia. Kell-e mondanunk, hogy mindezek az újabb és mélyebb, spirituálisan is érzékeny pozitívizmus szellemét hordozzák, továbbá nemzetközi igényűek és módszerűek is? – meg hogy nincsenek identitászavaraik és kínos elfogultságban, erőszakosságban és sajnálatos kisebbségi érzésekben sem szenvednek? Talán azért hozzátehetnénk: sértődöttségekben sem.

Szilárdfy Zoltán a szentképek, a kultusztárgyak modern kritikusa és kutatója, a legendák és szentek ikonográfiájának kiváló ismerője és tudósa. Senkit sem ismerünk, akihez tudománya tárgya annyira és úgy nőtt volna hozzá és vele, mint az Ünnepelthez. Csak egy magyar környezetnek megfelelő, vallásos, sőt mitikus távlatú, de mint ilyen, önkéntelenül is Proust-i változatú világ gyermekkorából nőhet így fel valaki, aki azután papi pályája során, majd bölcsész- és művészettörténészként – meg mint vidéki plébános és egyházmegyei gyűjteményi őr, főiskolai tanár, intézményi és magángyűjtő, könyvbúvár és könyvolvasó – netán különös, kései emlékवादsként az a zenész, aki régi hangszerén egyedül tudja megszólaltatni az egykori zenedarabokat. Tudjuk, azt állítja, hogy igazában a mások gyönyörűségére teszi, de ez a gesztus afféle misszionáriusi lépcső méz tőle – mert bizony rejtett hedonistával van dolgunk –, hiszen magának csinálja legelőbb, élvezetük nélkül felfedezni, megszólaltatni sem tudná őket. Hagyjuk rá tehát, és legalább látszólag, hogy kedvében járjunk, higgyük el neki, mert különben mi sem élvezhetnénk.

Budapest, 1997. október 27.

Mojzer Miklós

SZILÁRDFY ZOLTÁN MŰVÉSZETTÖRTÉNETI MUNKÁSSÁGA

Bibliográfia

1968

Adalékok Szent Mihály és Mózes ikonográfiájához. = Művészettörténeti Értesítő, 17, 1968, 1–2. 126–129. ill.

1970

Egy barokk kori Immaculata típus ikonográfiájához. = Művészettörténeti Értesítő, 19, 1970, 4. 284–288.

1971

Egy ercsi délszláv képes ponyvairat ismertetése. = Fejérmegyei Történeti Évkönyv, 5. 1971. 157–168.

1973

A székesfehérvári királyi bazilika utolsó berendezési tárgya. = Műemlékvédelem, 17, 1973, 3. 114–115. ill.

1979

Kegyképtípusok a pestisjárványok történetében. = Orvostörténeti Közlemények. Supplementum, 11–12. 1979. 207–236. ill.

Képes emléklap az 1763-as földrengésről. Egy ismeretlen Binder J. F.-metszet. = Tanulmányok Budapest Múltjából, XXI. 1979. 348–360. ill.

1980

Bebó Károly óbudai szobrász. = Budapest, 18, 1980, 6. 25–27. ill.

1981

Magyar barokk szentképek. = Művészettörténeti Értesítő, 30, 1981, 2. 114–135. ill.

A ruháit kereső Krisztus garam-szentbenedeki szobrának ikonográfiája. = Művészettörténeti Értesítő, 30, 1981, 1. 63–64. ill.

1984

Barokk szentképek Magyarországon. Bp., Corvina Kiadó, 1984. 176 p., ill.

Egy százéves könyv margójára [Májer István]. = Új Ember, 1984. december 30. 6. ill.

Wallfahrt kennt keine Grenzen. München, Bayerische Nationalmuseum, 1984. [ism.] = Új Ember, 1984. augusztus 19. 8.

1985

Egy Maulbertsch-színvázlat ikonográfiájának kérdéséhez. = Művészettörténeti Értesítő, 34, 1985, 3–4. 185–187. ill.

Esterházy Pál nádor karácsony fényében. = Új Ember, 1985. december 22–29. 12. ill.

Népi szakrális emlékek, Veszprém, Székesegyház, 1985 [megnyitó]. = Új Ember, 1995. június 16. 6. ill.

Rákóczy temploma Kassán. = Új Ember, 1995. december 15. 4.

1986

Carel van Savoy váci képének ikonográfiája. = Művészettörténeti Értesítő, 35, 1996, 1–2. 68–71. ill.

A szeged-alsóvárosi templom Purgatórium-oltárának ikonográfiája. In: „Mert az isten hagyta...” Tanulmányok a népi

- vallásosság köréből. Szerk. Tüskés Gábor. Bp., Magvető, 1986. 357–376. ill.
- 1987
Devóció és dekoráció. „Fris kisdéd kép, apáczka munka”. In: Devóció és dekoráció. 18. és 19. századi kolostormunkák Magyarországon. Szerk. Lengyel László. Eger, Dobó István Vármúzeum, 1987. 16–24. ill.
- *Tüskés Gábor–Knapp Éva*: Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről. Bp., Egyetemi Könyvtár, 1987. 311 p., ill. (Bibliotheca Universitatis Budapestinensis. Fontes et studia, 5.)
- 1989
„Variációk egy barokk témára” Ikonográfiai kutatás. = *Ars Decorativa*, 9. 1989. 61–93. ill.
- 1990
Franz Karl Palko egy oltárkép-vázlata az Országos Széchényi Könyvtárban. = *Művészettörténeti Értesítő*, 39, 1990, 3–4. 215–217. ill.
„Kik a kerubokat titkosan ábrázolják...” Liturgia és kompozíció. = *Művészettörténeti Értesítő*, 39, 1990, 1–2. 82–91. ill.
- 1991
A częstochowai Fekete Mária ábrázolásai és tisztelete Magyarországon. = *Honismeret*, 19, 1991, 4. 31–32. ill.
„És az angyalok szolgálának neki”. Egy barokk téma ikonográfiájához. = *Művészettörténeti Értesítő*, 40, 1991, 3–4. 205–207. ill.
- A „könnyező pócsi madonna” a török háborúk viharában. = *Baranya*, 3, 1991, 1–2. 165–174. ill.
„Leült Szent Borbála már vachorához. Az örök élet Nagy lakodalma-hoz”. Szent Borbála ikonográfiájához. = *Művészettörténeti Értesítő*, 40, 1991, 3–4. 195–199. ill.
Mater Ecclesiae – Mater Ecclesia. Az Egyház anyjának ikonográfiája. = *Vigila*, 56, 1991, 5. 350–352.
Nagy Márta: „Ortodox ikonosztázionok Magyarországon” című kandidátusi értekezésének vitája [Ruzsa György, Berki Feriz opponensi véleménye. Galavics Géza, Szilárdfy Zoltán hozzászólása, Nagy Márta válasza]. = *Művészettörténeti Értesítő*, 40, 1991, 1–2. 115–119.
„Sub tuum praesidium” Budavár Köpenyes Madonnája. = *Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve = Annales de la Galeria National Hongroise*, 1991. 123–126. ill.
- 1992
A Kármelhegyi Boldogasszony ikonográfiája. = *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok*, 3. 1991 (1992) 197–208. ill.
Kalazanci Szent József ikonográfiája metszetek tükrében. In: *Piaristák Magyarországon 1642–1992*. Szerk. Holl Béla. Bp., Magyar Piarista Tartományfőnökség, 1992. 28–36. ill.
- 1993
Dorffmaister István: Oltárkép a Jó tanács anyja kegykép ábrázolásával, 1781 / *The Mother of Good Advice, 1781*. + Milione, Vincenzo: Calasanci Szent József tanít-

- ványait Szűz Mária oltalmába ajánlja, 1770 / Saint Joseph Calasantius Asking the Virgin Mary's Patronage over his Pupils, 1770. + Pozzo, Andrea: Xavéri Szent Ferenc oltárkép, 1701 / Saint Francis Xavier, 1701. + Troger, Paul köre: Győztes Immaculata / Immaculata Triumphant. In: Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások / Baroque Art in Central Europe. Crossroads. Editor: Géza Galavics. Bp., Szépművészeti Múzeum, 1993. 178–180., 294., 324., 375–376. ill.
- Magyar vonatkozások Nepomuki Szent János tiszteletében és ikonográfiájában. = Művészettörténeti Értesítő, 42, 1993, 3–4. 203–213. ill.
- Pffeffel, Johann Andreas: Svätý Gerhard z Csanádu / Der heilige Gerhard von Csanád. In: Svätci v Strednej Európe / Heilige in Zentraleuropa. Editor: Ivan Rusina. Bratislava, Slovenská národná galéria, 1993. 103.
- 1994
- A czêstochowai és a sasvári Boldogasszony tisztelete és ikonográfiája Magyarországon. In: Varia Paulina I. Pálos rendtörténeti tanulmányok. Szerk. Sarbak Gábor. Csorna, Árva Vince, 1994. 205–211. ill.
- A kegyképek és -szobrok tipológiája és jelentése. In: Bálint Sándor–Barna Gábor: Búcsújáró magyarok. Bp., Szent István Társulat, 1994. Függelék: 323–348. ill. [Önálló füzetként is]
- A legrégebb magyar Mária-ábrázolás. Az Orans Mária típusa: a menny-
- bemenetel-ikontól a mennybevitel-kompozícióig. = Posztbizánci Közlemények, 1. 1994. 5–22. ill.
- Lignum crucis – arbor vitae. Die Ikonographie des Pietà-Altars die Maria Schnee von Szeged. = Acta Ethnographia Hungarica, 39, 1994, 3–4. 269–274. ill.
- A pozsonyi Mária-tisztelet régi emlékei. = Jel, 6, 1994, 5. 136–139. ill.
- 1995
- A kettős kereszt. Kultusz és szimbólum Kelet és Nyugat között. = Néprajzi Értesítő, 77. 1995. 67–76. ill.
- Lignum crucis – arbor vitae. A szegedi Havi Boldogasszony-templom pieta-oltárának ikonográfiája. = Művészettörténeti Értesítő, 44, 1995, 3–4. 280–283. ill.
- A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből. I. 17–18. század. Szeged, Néprajzi Tanszék, 1995. 86[204] p. ill. (Devotio Hungarorum, 2.)
- A Napbaöltözött Asszony tisztelője. Szent Gellért ikonográfia a barokk kori kisgrafikák tükrében. = Jászok, 42, 1996, 2. 67–80. ill.
- Páduai Szent Antal a magyar barokk művészetben. = Páduai Szent Antal emlékezete 1195–1231. Tanulmányok. Szerk. Farkas Attila, Kerny Terézia. Sümeg, Fórum Alapítvány, 1995. 21–29. ill.
- 1996
- Adatok a máriapócsi kegykép kultuszához és ikonográfiájához. In: Máriapócs 1696 – Nyíregyháza 1996, Történelmi konferencia a

- máriapócsi Istenszülő-ikon első könnyezésének 300. évfordulójára. 1996. november 4–6. Nyíregyháza, Görög Katolikus Hittudományi Főiskola, 1996. 155–173. ill.
- Dorffmeister István „Sponsa Spiritus Santi” képe a balfi fürdőkápolnában. In: Tanulmányok Csatkai Endre emlékére. Szerk. Környei Attila, G. Szende Katalin. Sopron, Soproni Múzeum, 1996. 207–218. ill.
- A királyhelmei Szentlélek-tempom főoltárképének ikonográfiája. = Művészettörténeti Értesítő, 55, 1996, 3–4. 277–282. ill.
- Pfeffel, Johann Andreas – Engelbrecht, Christian – Moser, Franz Anton: Jubileumi emléklap Pannonhalma alapításának 700. évfordulójára. [VIII. 4. és 5.]; Göz, Gottfried Bernhard: A mi Urunk Jézus Krisztus kínszenvedésének óraműve. [A.27.] In: Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 100 éve. Szerk. Takács Imre. Pannonhalma, Bencés Főapátság, 1996. 2. köt. 104–106. és ill.; 3. köt. 51–54. és ill.
- Szent Gellért ikonográfiája a barokk kori kisgrafikák tükrében. In: In memoriam Szent Gellért. Szerk. Tóth Ferenc. Makó, 1996. 13–31. ill. (A makói keresztény értelmiség füzetei, 23.)
- 1997
- Aspektusok a messianizmus ikonográfiájára. In: A messiási kérdés. Szegedi biblikus konferencia 1995. Szerk.: Berik György, Szeged, 1997. 121–128.
- Szilassy János gödöllői úrmutatójának értelmezése. In: A Grassalkovichok kora. Szerk.: Lábadi Károly, Gödöllő, 1997. 52–57. (Gödöllői Múzeumi Füzetek, 3.).
- Munkatárs: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. Engelbert Kirschbaum. Bd. 1–8. Wien, Herder, 1968–1976.; A keresztény művészet lexikona. Szerk. Jutta Seibert. A magyar változat munkatársai: Körber Ágnes, Marosi Ernő, Szilárdy Zoltán, Végh János. Bp., Corvina, 1986 329 p. ill.

A SZILÁRDFY-JUTALOMDÍJ

Szilárdfy Zoltán 1984-ben alapította a róla elnevezett jutalomdíjat. A közérdekű kötelezettségvállalás alapító okirata szerint ebben a jutalomdíjban az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának az a végzős művészettörténet szakos hallgatója részesíthető, aki szakdolgozatát a keresztény ikonológia vagy ikonográfia (építészet, szobrászat, festészet, grafika, iparművészet) témaköréből írja, és szakdolgozatát sikeresen megvédi. Ha több végzős művészettörténész szakos hallgató ír ugyanabban az évben e tárgykörből szakdolgozatot, akkor a pályadíjat a jobb minősítést elért hallgatónak kell odaítélni. A jutalomdíj elnyeréséről három tagú bizottság dönt, melynek elnöke a Művészettörténeti Tanszék vezetője, két tagja pedig az elnök által felkért egyetemi oktató. A jutalomdíjat eddig minden alkalommal a Kari Tanács ülésén adták át.

A Szilárdfy-díjasok névsora és a díjnyertes szakdolgozatok

- 1986: Verő Mária: Adatok a magyarországi bronzművesség történetéhez – későközépkori keresztelőkutak a Szepességben és Sárosban
- 1987: Lengyel László: Az egri irgalmasok refektóriumának története és ikonográfiája
- 1988: Fábry Eszter: A Szépművészeti Múzeum két Háromkirályok imádása-táblaképe
- 1989: Nováky Hajnalka: Magyarországi castrum dolorisok a XVI–XVII. századból
- 1990: Ridovics Anna: Mária gyermekségének, fogantatásának ikonográfájához
- 1991: Somos Éva: Jelenetek szent remeték életéből
- 1992: Sajó Tamás: Régen szóltak e kenyérről az ó frigy szent képei
- 1993: Budai Rita: Ferenczy Károly bibliai tárgyú képei
- 1994: Kovács Imre: Megjegyzések Krisztus igaz képmásának ikonográfájához
- 1995: Jernyei Kiss János: A kecskeméti piarista templom
- 1996: Székely Zoltán: A buda-vizivárosi Szent Ferenc Sebei-templom

**TANULMÁNYOK
SZILÁRDFY ZOLTÁN 60. SZÜLETÉSNAPJÁNAK
TISZTELETÉRE**

Nagymihályi Géza

AZ EIKÓN NAGY SZT. BAZIL LITURGIÁJÁNAK ANAFORÁJÁBAN

I. A képmás menedék. Az eikón a hit ébresztője, kerete, és Isten látásában végső kibontakozása. Amikor a tanítványok a kenetvivő asszonyok kétségbeesett híradására: „Elvitték az Urat a sírból, és nem tudjuk hová tették” (Jn. 20. 2.) a sírhoz rohantak, a betérő tanítvány „Látta és hitt” (Jn. 20. 8.)¹ Ez a látvány a tanítványt a hitre vezette. A keleti egyház képmás teológiájának alaptétele: az ikon a kinyilatkoztatás hiteles forrása, látványa.

A képmás szerinti hit mentalitás kérdése. Vanyó László írja: „A hellén ember elsősorban nézte és látta a világot.”² A látottból a láthatatlanra következett, és boldog volt. Ez a görög mentalitás motiválta a bizánciakat is, és a posztbizánci világban megmaradt mind a mai napig, nemcsak kiegészítő tevékenységként, mintegy művészi hozzájárulásként. Ezért írhatta sokak véleményének összefoglalásaként L. Ouspensky, hogy: „Senki sem értheti meg, vagy magyarázhatja a szent művészetet, aki nem él az egyházban.” És hozzáteszi: „Az ikon mondanivalója és értelme ugyanaz, mint a liturgiáé, ezért formája és nyelve is ugyanaz.”³

Ha ilyen lényeges szerepet tölt be az ikon a keresztény keleten, akkor érthető, hogy mint a hithirdetés eszközt, a depositum fidei képi megjelenítőjét, a liturgia integráns részét az egyház óhajtja felügyelni.

A fentiek miatt az ikont mint szakrális képalkotást nehéz definiálni – hiszen roppant szerteágazó hagyományt reprezentál. Kétségtelen, hogy a képzőművészeti alkotás minden kritériumát fel tudja mutatni, de igazi kibontakozása a liturgiában történik, mivel a hivatalos kultusz egyetemes zsinat által deklarált integráns része, mégis leginkább teológia. A színek és vonalak által a konkrét, a szimbolikus, és az egyetemes képmás teológiája.

A képalkotás folyamatának tehát rendkívül tudatosnak kell lennie. A semleges és öntudatlan anyag – amelynek filozófiai értelemben már van formája – szakrális értelemben új formát kap. Az új forma pedig képe egy szellemi akaratnak, amely a prototüposzra irányul. Ezen folyamat végeredménye nem is lehet más, mint egy nagyon mély értelmű szakrális szimbólum, ami közvetett módon fejezi ki azt, amit közvetlenül képtelenek vagyunk kifejezni. Az eikón tehát kozmikus értelemben véve a legegységesebb érvényű fogalom, sokszorososan több, mint szó szerinti fordítása.

A látható világ, a kozmosz – egyetemes természeti és erkölcsi törvényeivel – Isten képmása. Az ember – homo liturgicus – kifejezett képmása

alkotójának. A templom – tömegalakításával és térszervezésével az egyház ikonja. Az egyház pedig mint az Eucharisztia őrzője Krisztus képmása. Krisztus pedig az Atya egyetlen hiteles képe anyagi, szellemi és lelki értelemben is. Így alakul ki az egymásba kapcsolódó tökéletes egész, a kerek egység, az összművészet (Gesamtkunstwerk), amelyet egy eszme, egy elv jár át, a képmásra alapozott világgép.⁴

Kétségtelen, hogy a vázolt szellemi építmény olyan komplikált, mint egy kilencosztatú térszervezésű ötkupolás templom, benne a látványt a kíváncsi szemek elől elzáró, de új szellemi látványt kínáló ikonosztázion, és az ebben a közegben végzett bizánci liturgia. De sok évszázad tapasztalata, hogy ismerőinek otthonos világot és kellő szabadságot biztosít.

Az egyetemes képmás eszméje motiválta a filozófusokat, a teológusokat, a templomépítőket az ikonfestőket, a liturgia és himnusz írókat. Felettük lebegett a kinyilatkoztatás örök világossága: „Fülöp aki engem lát, látja az Atyát is.” (Jn. 14. 9.), és „Ő a láthatatlan Isten képmása, minden teremtmény elsősülöttje” (Kol. 1. 15.) valamint „Ha evangéliumunk mégis el van takarva, azok előtt van eltakarva, akik elvesznek. Ezeknek a hitetleneknek e világ istene elvakította értelmét, hogy ne ragyogjon számukra a Krisztusnak, Isten képmásának dicsőségéről szóló evangélium világossága.” (II. Kor. 4. 3–5.)

Hogy ez az eszmerendszer milyen korán meggyökeresedett, igazolja Euszebiosz egyházatyja: „Egyetlen halandó sem képes méltóan dicsőíteni a mennyfeletti régiót, az itteni dolgok ottani mintáit, a magasságbeli Jeruzsálemet..., a mennyei Sion hegyét és az élő Isten világfeletti városát...”⁵ Az itteni dolgok ottani mintái – ez a keleti kereszténység panegirizésének és meditációjának örök témája és legtömörebb megfogalmazása.

Célunk az, hogy a keleti kereszténység ikon teológiájába illesszük Nagy Szt. Bazilnak a képmásról szóló tanítását, és liturgiájának azon részleteit, amelyek a legrepresentatívabb helyen, az anafórában ma is ragyogó világossággal és költői ihletettséggel szólnak ugyanarról.

II. Nagy Szt. Bazil (Baszileiosz) (330–379) kappadokiai keresztény családból származott. (1. kép) Hatalmas műveltségre tett szert, Nazianzoszi Szt. Gergely a barátja volt. Szerzetes lett, 364-ben Euszebiosz püspök pappá szentelte. Később őt választották Kai̅zareia püspökévé, Kappadokia metropolitájává. A legfontosabb egyházatyák közé tartozik, irodalmi munkássága terjedelmében is jelentős. A patrisztikus irodalom klaszszikus alkotása a Szentlélekről írt műve, amivel a 381-es II. egyetemes zsinat munkáját készítette elő. Jelentősek homíliái és levelei, szerzetesi szabályzata, és liturgikus munkássága. Fegyelmezett, tartózkodó egyénisége visszafogta a terméketlen vitákat, műveltségét pogány kortársai is elismerték.

Liturgiáját a keleti egyházban évente tíz alkalommal végzik. Nem arról van szó, hogy önálló eucharisztikus liturgiát írt volna, hanem inkább ar-

ról, hogy korának teológiai problematikáját beépítette a már meglévő liturgikus szövegbe, mint ahogy ez a bizánci himnológia számos alkotásában más szerzők részéről is megtörtént. (Pl. a nagyböjt első, azaz a szentképek tiszteletének vasárnapja szövegei is szinte szó szerint tükrözik a 787-es VII. egyetemes zsinat határozatait.) Egyébként a liturgia fogalma a keleti kereszténységben nem esik egybe a „rubrica” vagy a „typikon” fogalmával. Nem csupán a templomi szertartások rendjét, formáját és tartalmát jelenti – mint nyugaton –, hanem a keresztény ember egész életét. A megkeresztelt ember élete a maga teljességében istenszolgálat. Ennek az életliturgiának a csúcspontja és megkoronázása a közösség templomi együttléte az Eucharisztia ünneplésekor.

Nem lehet kijelenteni, hogy a képmás teológiája Nagy Szt. Baszileiosz munkásságának középpontjában állt volna. Több évszázadnyira van még a képrombolás kora, és a 787-es ikonofil zsinat. Korának fő gondja a krisztológia fogalmainak tisztázása, a krisztologikus eretnekségek elleni harc volt. Érveit azonban évszázadokkal később, I. Germanosz, Sztudita Theodorosz és Joannész Damaszkénosz is sikerrel tudták használni. Nagy Szt. Bazil, mint a görög mentalitás hordozója, természetesen fordult a képmás tana által nyújtott érvekhez, akár a doxológia helyes megfogalmazásáról, (jelenlegi formája tőle származik: „Dicsőség az Atyának ...”) akár a féláriánusokkal való vitában a Szentlélek istenségéről írt.⁶

Írásainak tekintélyéről nem szükséges külön szólnunk, elég, ha a halálának 1600. évfordulójára írt pápai levélből idézünk: „A görög atyák között Baszileioszt a bizánci liturgikus szövegek „nagyak” nevezik, és úgy szólítják meg, mint a „jámborság világosságát”, és „az egyház fátylóját”. Ő ugyanis megvilágította az Egyházat és még ma is megvilágítja, mind élet-szentségével, mind nagyszerű tanításával.” (2. kép)⁷

„Összes művei közül, melyeket e területen alkotott, az ő nevét viselő anafora joggal tekinthető minden idők egyháza értékes örökségének: e jeles eukarisztikus ima, amit ő átdolgozott és gazdagított és amit úgy tartanak számon, mint szépet a legszebbek között.”⁸

III. Lenyűgöző, és ma is teljesen helytálló az a világos érvelés, ahogy a képtisztelet lényegét – egyéb írásaiban és főleg a liturgiája alább idézendő szövegeiben – megfogalmazta. Kiemeljük, hogy a képtiszteletről szóló ortodox tanítást beledolgozta az ő nevével fémjelzett anaforába, és így azoknak is közvetítette, akik műveit egyébként nem olvasták. Meg kell jegyeznünk, hogy Aranyszájú Szt. János liturgiájából a képmásra vonatkozó valamennyi részlet hiányzik, és ennek oka még ismeretlen előttünk.

Minden bizánci liturgikus tevékenység alapvető mentalitását a „Kerub ének” szövegéből vezethetjük le: „Kik a kerubokat titkosan ábrázoljuk, és az elevenítő Háromságnak háromszor szent éneket ajánlunk, tegyünk félre mostan minden földi gondot. Mert a mindenek királyát fogadjuk,

kit láthatatlanul hordoznak az angyali rendek, Alleluja”. A kerubok égi liturgiájának titkos „ábrázolása” a földi liturgia képmás mivoltát fejezi ki. (3. kép)⁹

Ezt a nézetet felülmúlhatatlan tekintély támasztja alá, az incarnatio dogmájának költői kinyilatkoztatása: „Az Ige testté lett és közöttünk lakott, láttuk dicsőségét.” (Jn. 1. 14.)

Az incarnatio dogmája alapvető kiindulópontja az ikon teológiának. Krisztus nem látszólag, hanem valóban emberré lett, ezért nemcsak „körülírható”, vagyis ábrázolható, hanem ez hitvalló kötelesség is. Ezzel szemben, az Isten aki nem látható, ábrázolási tilalom alá esik. (4. kép)¹⁰

Az egyházatya állításait a legfontosabb újszövetségi idézetekkel támasztja alá: Tudják meg, hogy Krisztus „Isten ereje, és Isten bölcsessége.” (I. Kor. 1. 24.) ő a „láthatatlan Isten képe” (Kol. 1. 15.) és „dicsőségének visszfénye” (Zsid. 1. 3.) s, hogy őt az Atya pecsételte meg, az Isten, aki teljesen kifejezte benne önmagát... Hallgassák meg azonban magát az Urat, aki dicsőségét az Atyáéval egyenrangúnak állítja, amikor ezt mondja: „Aki engem lát, látja az Atyát is.” (Jn. 14. 9.) S ismét „Amikor eljön a Fiú az Atya dicsőségében.” (Mk. 8. 38.) S ezt is: „Hogy úgy tiszteljék a Fiút, ahogyan tisztelik az Atyát.” (Jn. 5. 23.) Ugyancsak ezt is: „Az egyszülött Isten, aki az Atya kebelén volt.” (Jn. 1. 18.)

Az írott kinyilatkoztatásból kiindulva a prototüposz tanítását a következőképpen világítja meg: „Mivel a király képét is királynak mondják, még nincs két király. Sem a hatalom, sem a dicsőség nem oszlik meg. Ahogyan egy a felettünk uralkodó hatalom és tekintély, úgy egy az a dicsőítés, melyet neki megadunk, nem sokféle, mert a képnek adott tisztelet az ősképre száll át. Ami itt az utánzás értelmében vett kép, az ott a természeti értelemben vett Fiú. Ami pedig a műalkotásban a formán alapuló hasonlóság, az az isteni és nem összetett természetben az egység, mely az istenség közösségében van.”¹¹ Vagyis Krisztus formája, alakja, egyetlen hiteles képmása az Atyának.

Írásaiban a vitatkozó teológus, a pontos fogalmazást föl nem adva, költővé is válik: „Tehát miután megtisztult a lélek a rossz által rámozolt szégyentől, amikor eljutott természetes szépségére, és a tisztaság által mintegy királyi képben az eredeti formát tükrözi, csak akkor lehet megközelíteni a Paraklétoszt. Ő pedig, mint ahogy a csillogó szem fogja fel a Napot, önmagában mutatja meg neked a láthatatlan képét. A képmás boldog látványában fogod szemlélni az őskép elmondhatatlan szépségeit.”¹²

Az őskép – a prototüposz – elve fontos érv lett a képrombolás több mint egy évszázados küzdelmeinek idején. Nagy Szt. Bazil eredeti megoldásának, ti., hogy nem a képet imádjuk, hanem annak eredetijét, tekintélyét igazoló költői nyoma van nagybőjt I. vasárnapjának utrenyében (reggeli isten tisztelet):



1. Nagy Szt. Bazil (Ünnep: Jan. 1.), fametszet, 77 × 73 mm



2. A három szent főpap: Nagy Szt. Bazil, Szt. Gergely a hittudós és Aranyszájú Szt. János (Ünnep: Jan. 30.), fametszet, 76 × 69 mm



3. Szt. Mihály főangyal és az összes mennyei erők (Ünnep: Nov. 8.), fametszet, 84 × 64 mm



4. A nem emberi kézzel festett Krisztus ikon (Akheiropoietosz) (Ünnep: Aug. 16.), fametszet, 83 × 66 mm

„A vallástalanságból az igaz hitre térvén át
és az ész világával megvilágosítván
zsoltári módon tapsoljunk kezeinkkel,
hálás szívvel dicséretet mondván Istennek
és a falakon, sima fákon, szent edényeken
festett Krisztus képei, s az Istenszülő
és szentek képmásai előtt tisztelettel hajoljunk meg,
félrevetvén a becsmérlők becstelen hitét.
Mert az írott képmás tisztelete, mint szent Bazil mondja,
annak eredetijére száll vissza, a tisztaságos Szűzanya
és minden szentek esedezései által kérvén téged
Krisztus Istenünk, ajándékozz nekünk bőszéges kegyelmet.”¹³

A fenti gondolatmenet a liturgikus imában különös jelentőségre tesz szert. Az egyházatyák írásait nem mindenki olvasta, patrisztikus irodalommal kevesen foglalkoztak a nagy földrajzi területre kiterjedő, sokféle kultúrájú és mentalitású keleti egyházban, a hivatalos liturgiát azonban a legeldugottabb vidéken is végezték, liturgikus könyvek mindenfelé voltak. A képmás eszméjének és az ikonfestés stabilitásának egyik magyarázata ez is lehet. Az anafora vonatkozó szövege így hangzik: „Mindenek királya, égnek és földnek, minden látható és láthatatlan teremtménynek ura, ki a dicsőség trónján ülsz és átlátsz a mélységeket, (Dán. 3. 55.) ki kezdetnélküli, láthatatlan, megfoghatatlan, körülírhatatlan és változatlan vagy, Atyja a mi Urunk Jézus Krisztusnak, a mi nagy Istenünk, Üdvözítőnk és reménységünknek, ki a te jóságod képe, s ábrázatod hú kifejezése, élő Ige, igaz Isten, örök bölcsesség, élet, megszentelés, erő s igaz világosság, ki által megjelent a Szentlélek, az igazság lelke, a fiúvá fogadtatás ajándéka, a jövő örökség záloga, az örök javak kezdete, az elevenítő erő, s a megszentelés forrása, melyből minden okos és értelemmel bíró teremtmény erőt merítve néked szolgál s örök dicsőítést zengedez, mert mindenek te-néked szolgálnak.”¹⁴

A láthatatlan és ábrázolhatatlan Istennek, aki megfoghatatlan és körülírhatatlan, Krisztus a képe, és ábrázatának hú kifejezése.

IV. Érdemes idézni 38. levelének egy részletét: Mivel, „aki látja a Fiút, az látja az Atyát” (Jn. 14. 9.), ahogy az Úr mondja az evangéliumban, ezért nevezi az Atya személyi valósága formájának az Egyszülöttet. És hogy világosabb legyen a gondolat, vegyük hozzá még az apostol más szavait is, melyek a láthatatlan Isten képmásának és jósága képeének nevezik” (Kol. 1. 15.). „Aki felfogja a képmás szépségét, az felfogja az ősképet is. És aki a Fiú formáját értelmileg felfogja, az atyai valóság képeként vázolja magában, ezen keresztül szemlélődve a képmásban nem az Atya születetlenségét látja, ... hanem a szülöttben szemléli a születetlen szépségét A Fiú valósága így mintegy az Atya megismerésének alakjává és arculatává válik; az Atya valósága a Fiú formájában ismerhető fel ...”¹⁵



5. Trónon ülő Krisztus ikonokat tartó egyházatyák és más szentek társaságában, fametszet, 140 × 60 mm



6. Áldást osztó Krisztus, fametszet, 49 × 116 mm

A fenti mély teológiai gondolatmenetet a későbbi liturgia írók képesek voltak himnusszá költeni, és nagybőjt első vasárnapján tucatnyi nyelven több mint ezer évig, (a mai napig) milliókkal elénekeltetni:

„Az Atyának leírhatatlan Igéje,
tőled ó Istenszülő, megtestesülvén leíratott,
és a beszennyezett emberi képet ősi ékességébe öltöztetvén
az isteni jósággal egyesítette.
– Azért hirdetvén az üdvözítést,
tettben és szóban valósítsuk azt.”

(Kontákion, 8. hang.)¹⁶

Az anafora imájában, – új műfaj! – a fordítási nehézségeket is figyelembe véve ugyanez az eszme érvényesül:

„Ő jöllehet a te dicsőségéd fénye és lényeged alakja, ki hatalmának szavával mindeneket kormányoz, nem tartotta ragadományának, hogy veled, az Atyaistennel egyenlő. Hanem mint örökkévaló Isten a földön megjelent, az emberekkel együtt lakozott, a szent Szűztől megtestesülvén kivetkőzött isteni föntségéből, és szolgálai alakot vett föl, testileg a mi alázatosságunkhoz lett hasonlóvá, hogy minket is hasonlókká tegyen isteni dicsősége képehez.”¹⁷

A „dicsőségéd fénye és lényeged alakja” megfogalmazásnál a képteológiában ma sem tudunk különbet mondani.

A krisztológiában elért eredményt, hogy ti. Krisztus képmása az Atya lényegének, az anafora ugyanezen imájában siet kiterjeszteni az emberre is: „A földből ugyanis agyagot vévén alkottad s a te képeddel, óh Isten tisztelted meg az embert.”

A keleti egyház teológiájában járatosoknak ezek a gondolatok ismerősen csengenek, hiszen a modern – elsősorban emigráns orosz – teológusok sokat foglalkoznak a témával, bár az anafora szövegét nem elemezték.

V. Az anafora legelgondolkodtatóbb imája egyedülálló az egyházatya írásaiban, de véleményünk szerint a patrisztikus irodalomban is.

Ez az ima az alapító szavak elhangzása után közvetlenül, és az epiklézis előtt szerepel az anaforában. Nem óhajtunk semmit hozzátenni az epiklézis bonyolult teológiai tanításához, csak utalni szeretnénk arra a szoros kapcsolatra, ami a keleti egyházban az ábrázolt és az ábrázolás, a prototípusz és az eikón között fennáll.

Szt. Bazil ugyanis ezt írja: „Melyik szent hagyta ránk írásban a Lélek lehívásának szavait az eukarisztia kenyerének és az áldás kelyhének felmutatásakor? Nem elégedünk meg azzal, amit az apostol vagy az evangélium említ, hanem felmutatás előtt és után is mondunk még mást is, olyat, aminek jelentősége van, s íratlan hagyományból vesszük.”¹⁸

Ezek szerint az eikón csak keleten ismert felfogása már a 4. században is réginek számított. Talán igaza van a liturgikus himnusznak: „...a te

arcod képmásait szeretettel csókoljuk, ... az apostolok istenes hagyományait követvén.”¹⁹

A kérdéses ima tehát így hangzik: „Azért legszentebb Uralkodónk, mi is a te bűnös és érdemetlen szolgálid, kik méltóknak találtattunk, hogy szent oltárodnál szolgáljunk, nem a mi igazságaink miatt ugyan, mert semmi jót sem cselekedtünk e földön, hanem a te irgalmad és könyörületednél fogva, melyet bőségesen árasztottál reánk, bizalommal járulunk szent oltárodhoz. Fölmutatva azokat, amik a te Krisztusod szent testét és véréát ábrázolják, téged óh szentek szentje kérünk és segélyül hívunk, szálljon le jóságod jóvoltából a te Szentlelked reánk, s ezen előttünk fekvő ajándékokra.”²⁰

Itt a képmás kapcsolat Krisztus és az Eucharisztia között létezik: „Fölmutatva azokat, amik a te szent testedet és véredet ábrázolják.” Vagyis a kenyér mint test, és a bor mint vér eikónja az alapítónak, Krisztusnak, ugyanúgy, ahogy „az Atya valósága a Fiú formájában ismerhető fel...”²¹

VI. Nagy Szt. Bazil teológiai munkásságát, annak a keleti kereszténység képtiszteletére gyakorolt hatását, liturgiájának fentebb idézett részleteit összegezve megállapíthatjuk, hogy keresztény világképének egyik fontos pillére volt az eikón, tanításának mély mondanivalóját így tudta eredeti módon kifejezni. (5. kép)

Liturgiájának befejező imája mintegy összegzi látásmódját: „Teljesítettük, és tehetségünk szerint elvégeztük Krisztus Istenünk a te üdv gondozásod titkát: megtartottuk ugyanis halálad emlékét, láttuk feltámadásod ábrázatát, megteltünk halhatatlan éteteddel, s élveztük kifogyhatatlan gyönyörödet. Engedd meg, hogy erre a jövő életben is mindnyájan méltóknak találtassunk, a te kezdetnélküli Atyád, legszentebb jóságos és elevenítő Lelked kegyelme által, most és mindenkor, s örökkön örökké . Ámen.”

A „Láttuk feltámadásod ábrázatát ...” imában mintegy összefoglalta a keleti egyház lelkiségét és liturgiájának lényegét, a Feltámadottra való szüntelen emlékezést.

Talán valamit előre is látott a bekövetkezendő eseményekből, amikor ezt írta: „...a hatalmas Atyának Fia és Igéje... akik képmását megbecstelenítettük, a porba rántottuk...”²² Ideje lenne, mint Nagy Szt. Bazil utódainak a liturgiából és az eikónból áradó egységes világképet újragondolnunk, és a templomépítésben, ikonfestészetben és liturgiában a kor szintjén érvényesítenünk.²³ (6. kép)

JEGYZETEK

- ¹ A bibliai idézetek forrása: Újszövetségi Szentírás. Ford.: P. Békés Gellért és P. Dalos Patrik, Budapest, 1990.
- ² VANYÓ László: Az ókeresztény művészet szimbólumai. Budapest, 1988. 8.
- ³ OUSPENSKY, Leonid.: *Theology of the Icon*. Crestwood, 1978. 11.
- ⁴ NAGYMIHÁLYI Géza: *Képmás és világkép*. Nyíregyháza, 1995.
- ⁵ *Euszebiosz egyháztörténete*. Ókeresztény írók IV. Szerk.: VANYÓ László, Ford: Baán István. Budapest, 1983. 424.
- ⁶ VANYÓ László: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. Budapest, 1980. 588.
- ⁷ Ókeresztény írók VI/1. Szerk.: VANYÓ László. II. János Pál pápa enciklikája Baszileiosz halálának ezerhatszáz éves évfordulójára. Ford.: Pápai Lajos. Budapest, 1983. 12.
- ⁸ I. m. 15.
- ⁹ A görögyszertartású katolikus egyház szent és isteni liturgiája. Nyíregyháza, 1920. 126.
- ¹⁰ Krisztus megtestesülését, mint az ikon ábrázolás dogmatikai alapját OUSPENSKY fejtegeti, amikor a nagyböjt I. vasárnapja Kontáktionjára – ünnepi himnuszára utal: „Az Atyának leírhatatlan Igéje, tőled ó Istenszülő leíratott ...” Magyar szöveg: Dicsérjétek az Urat! Görögyszertartású Katolikus Énekeskönyv, Budapest, 1974. 275. Hozzáfűzött magyarázata: „As we see, the Seventh Ecumenical Council speaks of the absence of the imagine of God the Father, who is not incarnate and consequently is invisible and non-representable. The council, thus emphasizes the difference between the representability of the Son, because He is incarnate, and the absolute impossibility of representing of Father.” i. m. 183.
- ¹¹ VANYÓ László: *A kappadokiai atyák*. Budapest, 1983. 123.
- ¹² I. m. 98.
- ¹³ Dicsérjétek az Urat! i. m. 270.
- ¹⁴ Az anafora szövegei megtalálhatók: *A görög szertartású katolikus egyház szent és isteni liturgiája*. (Liturgikon). Nyíregyháza, 1920. 238–259.
- ¹⁵ VANYÓ László: *A kappadokiai atyák*. 250.
- ¹⁶ Dicsérjétek az Urat! 175.
- ¹⁷ Liturgikon. 243.
- ¹⁸ *A kappadokiai atyák*. 145.
- ¹⁹ Dicsérjétek az Urat! i. m. 269.
- ²⁰ Liturgikon. 249.
- ²¹ L. 15. jegyzet
- ²² *A kappadokiai atyák*, 431.
- ²³ A bizánci liturgia magyar nyelvű fordítása több súlyos kérdést vett fel. Elsősorban azt, hogy a több mint tízezer oldalas liturgikus anyagnak csak a töredéke jelent meg nyomtatásban magyarul, az is rendszerint múlt századi fordításban. 1965-től számítható a magyar nyelv hivatalosan is liturgikus nyelvnek, de a papság és a hívek azóta sem jutottak több liturgikus szöveghez. Kéziratban és irodalmi értékű fordításban az egész bizánci liturgia megtalálható a Szt. Athanáz Görögkatolikus Hittudományi Főiskola könyvtárában, de kiadásáról mindmáig nincsen szó.

IRODALOM

A keleti kereszténység képzőművészete kétségtelenül népszerű nyugaton is, az elmúlt negyvenötven esztendő albumkiadásának tükrében. De meg kell jegyezni, hogy a rendszerint ugyanazzal a képanyaggal megjelenő albumok csak a nyomdatechnika fejlődéséről tesznek tanúbizonyságot. Az ikonfestészet bibliai, teológiai és liturgikus összefüggéseivel kevés mű foglalkozik. Údító kivétel NAGY Márta: *Orthodox ikonosztázionok Magyarországon*. Debrecen, 1994., és *Házad ékessége. Görögkatolikus ikonok, ikonosztázok és templomok*. Nyíregyháza, 1991. A téma megértéséhez alapvető: L. OUSPENSKY–V. LOSSKY: *The Meaning of Icons*. Olten, 1952., L. OUSPENSKY: *Theology of the Icons*. Crestwood, 1978., P. FLORENSZKIJ: *Az ikonosztáz*. Budapest, 1988. A bizánci Gesamtkunstwerk görög katolikus egyházbeli sorával csak néhány cikk foglalkozik: NAGYMIHÁLYI Géza: *Ikon és humánium*. Vigilia, 1978. 11. *Régi és új a görögkatolikus magyarság egyházművészetében*. In.: A Hajdúdorogi Bizánci Ka-

tolikus Egyházmegye jubileumi emlékkönyve 1912–1987. *Altes und Neues in der Ikonostasenkunst der Griechisch Katholischen Christen Ungarns*. Hermeneia. Dortmund, 1987. – *Ikonosztáz a múltban és a jelenben*. Egyházi építészet, 1992. Utánközlés: In.: Szent művészet. Tanulmányok az ars sacra köréből. Xénia, Budapest, 1994. *Görög katolikus templomok tervezésének és építésének néhány kérdése*. Egyházi Építészet, 1993.1. *Világkép a templomépítészetben*. Egyházi Építészet, 1993.2. *A képmás változásai a magyar görögkatolikusságban*. Posztbizánci közlemények. KLTE Szláv Filológiai Intézet. Debrecen 1995. *A bizánci Gesamtkunstwerk túlélési kísérletei a magyar görögkatolikusságban*. Előadás összefoglaló az MTA Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei Tudományos Testületének közleményeiben. Nyíregyháza, 1992.

A liturgia magyarzóiban sem bővelkedik a magyar nyelvű irodalom. Két alapvető műről tehetünk említést: GOGOL: *Az isteni liturgiáról*. Ford. Korzenszky Richárd OSB. Pannonhalma, 1993., amely irodalmi ihletettségu mű. Alapvető munka: *Nikolasz Kabaszilasz liturgia-magyarazata*. Ford.: Orosz László. Nyíregyháza, 1996.). A 14. században élt teológus műve összefoglalja a bizánci liturgikus teológiát.

Zusammenfassung

DIE IKONE IN DER ANAPHER DER LITURGIE VON DEM HEILIGEN BAZIL DEM GROSSEN

Der Heilige Basil der Grosse (330–379) ist eine wichtige Person der altchristlichen Literaturgeschichte, einer der bedeutendsten östlichen Kirchenväter.

Die berühmteste Leitung seines Lebenswerks ist die nach ihm benannte Liturgie, die im östlichen Christentum zehnmal jährlich durchgeführt wird. Die Anapher, die in dieser Studie analysiert wurde, ist das wichtigste Dankgebet dieser Liturgie, ein dichterisch inspiriertes theologisches Werk.

Einige ihrer Abschnitte – die bereits Jahrhunderte vor ikonoklastischer Zeit entstanden – konzipieren deutlich das Wesentliche der Bildverehrung der Ostkirche: wir beten nicht das Bild an, sondern den Dargestellten – Christus selbst.

Eörsi Anna

SED VENIT REDEMPTOR, ET VICTUS EST DECEPTOR

*Egy román kori Angyali üdvözet/Keresztrefeszítés
könyvborító ikonográfiája*

I. A Berlin-Dahlem Múzeum Angyali üdvözlete (1.kép) és a londoni Victoria and Albert Museum Keresztrefeszítése (2.kép) eredetileg egy a Fürstenberg-Stammheim grófok tulajdonában levő evangeliárium kötésének díszül szolgált.¹ A két elefántcsonttábla valószínűleg a XII.század elején készült, hogy hol, a tekintetben eltérőek a vélemények.² A szakirodalomban a leggyakrabban az „alsórajnai” jelző fordul elő, de sem ezt, sem az egyéb címkéket nem támasztja alá stíluselemzés. Jelen tanulmány az ikonográfiai vizsgálatokra szorítkozik.

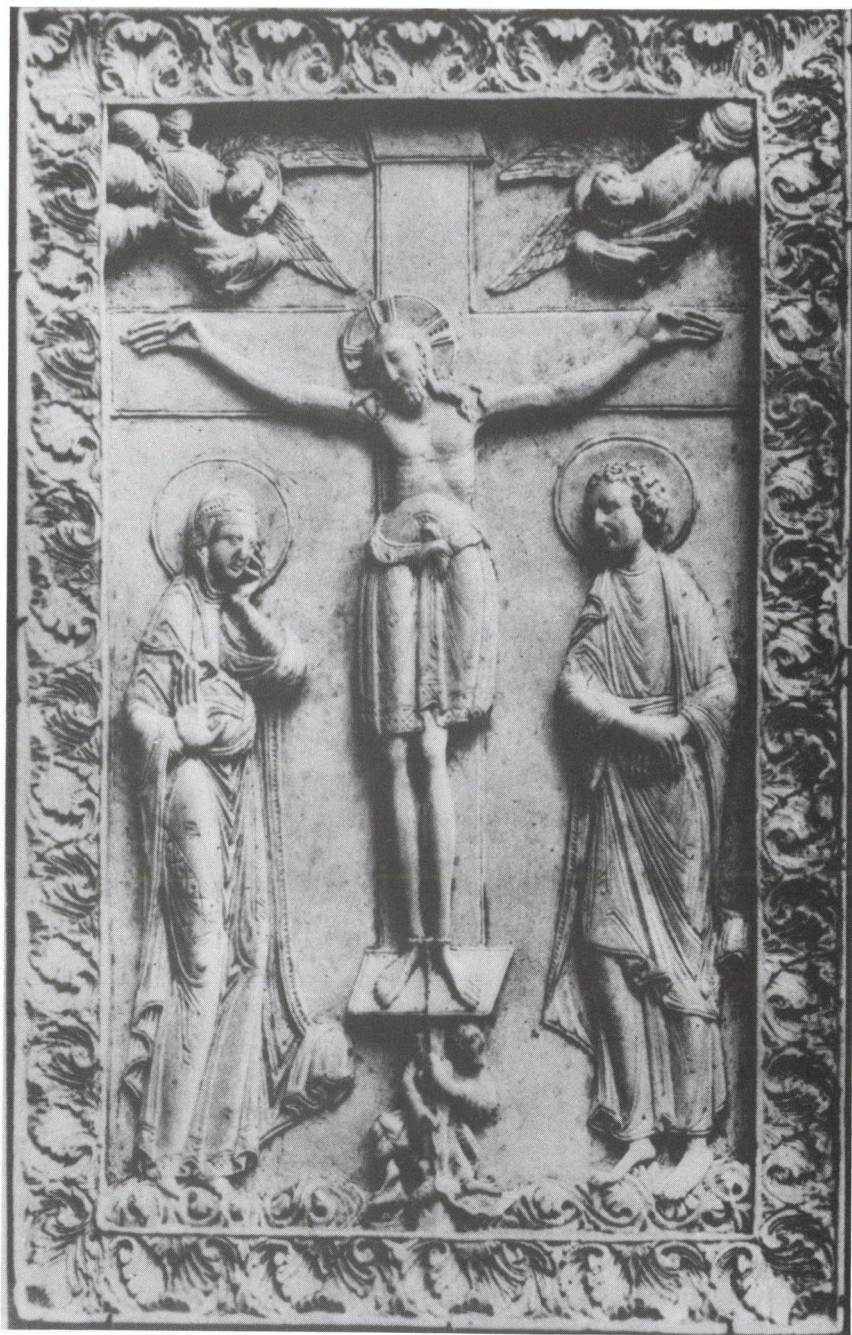
Mindkét tábla szegélye két sorban elhelyezett kagylóformájú palmettákból áll – az előoldal esetében közepükön kis magokkal. Magának az Angyali üdvözetnek kerete gazdagon díszített dupla ív, közepén fölébemasodó baldachinszerű struktúrával és négy kis toronnyal. Az előkelő ruhába öltözött Mária árkádos építményen emelkedő párnás széken ül, mindkét tenyerét kitarja az arkangyal felé. Fejétől balra lámpa. A diakónusnak öltözött Gábiel indás díszű talajon áll. Felemelt jobbjának mutatoujja Mária felé irányul, bal tenyerében alulról gömböt tart; ennek látható felülete három osztatú, tetején egy kis göb látható. A középső árkádív alól függőlegesen száll alá a Szentlélek galambja. Csőrében nyaláb, ennek végén, közvetlenül Gábiel kinyújtott mutatoujja alatt, holdsarló alakú tárgy látható egy alak frontális büsztjével. A kis méretek miatt nehéz megítélni, de úgy tűnik, mintha lepel burkolná be ennek az alaknak a fejét is, testét is.

A másik tábla indadíszű talaján álló széles és lapos kereszt a képmező egészét betölti. A hosszú hajú, szakállas, fejét oldalra ejtő Krisztus térdig érő ágyékkötőben, egyenesen áll a keresztzárnál szélesebb *suppedaneumon*. Csak két keze van a kereszthez szögezve. Bokáját kötél köti össze, ennek végét egy a *suppedaneum* alatt kuporgó szakállas alak tartja. Ő a főalakoknál jóval kisebb, jobbra fordul, a kereszt fatörzsszerűen megformált alsó szárába kapaszkodik, és őt magát is gúzsba köti egy a teste köré tekeredő kígyó. Mária balját arcához érinti, jobb tenyerét az *Annunziata* baljáéhoz hasonló tartásban emeli fel. János teste előtt tartja keresztbe tett két kezét. A felső sarkok felhőiből két-két lefedett kezét előrenyújtó angyal ereszkedik alá.

A legtöbb említést a szakirodalomban a büszt kapta, szerepel ugyanis azokban a tanulmányokban, amelyek az Angyali üdvözetben megjelentetett születendő gyermek ábrázolásával foglalkoznak.³ Konszenzus van a



1. Alsórajnai mester(?) 1100 körül: Angyali üdvözlés. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen



2. Alsórajnai mester(?) 1100 körül: Keresztrefeszítés. London, Victoria and Albert Museum

tekintetben, hogy ez az első fennmaradt nyugati példa.⁴ Azt azonban sosem regisztrálták, hogy a motívum összes későbbi megfogalmazásától eltér a (lepelbe burkolt?) büszkt forma. Vitatott, hogy mit tart a galamb a csőrében, továbbá az is, hogy mi az a tárgy, amelyből a kis alak kiemelkedik. Ez utóbbit a legtöbben hajónak illetve félholdnak tartják; Gössmann szerint holdhoz hasonló fényzimbólumról van szó, Clemen és Schiller lepelként értelmezi a motívumot. A nyaláb leírását többnyire kerülik. Robb először láncnak, majd dekoratív elemnek tartja. Schiller ornamentális szalagról, Guldan sugárkévről beszél.

A másik tábla kereszt alatti alakját Goldschmidt poroszlónak vagy az ördög képviselőjének, Longhurst Sátánnak nevezi. Ez utóbbi véleményt osztja Thoby is: „Az alak körül tekergő kígyó jelzi, hogy a Sátánról van szó.”⁵

Rendkívül ritka a gömb a Máriának hírt hozó Gábiel kezében. Tudomásom szerint ebben a formában nincs mása sem a büszknek, sem a Krisztus bokáját összehurkoló, gúzsbakötött alaknak. A két emlék együttes vizsgálatával eddig még sohasem foglalkoztak. Mielőtt megkísérlem, szeretném felvázolni azt a teológiai háttérrel, amelynek fényében, véleményem szerint, értelmezhetőek a két tábla különös ikonográfiai motívumai is.

II. A középkor egész teológiai irodalmán végighúzódik az az elképzelés, miszerint a megváltás az ördög becsapásával valósult meg.⁶ Az ősszülők bűnbevitelével az ördög jogot formált az emberiség felett. Isten igazságos, (azaz nem erőszakos) megoldásra törekedvén saját fiát ajánlotta fel neki váltságdíjra. A sátánt megtévesztette a fiú emberi formája; isteni mivoltáról mit sem tudott. Amikor keresztre feszítettette Krisztust, olyat tett, amihez nem volt joga: egy büntelen embert ölt meg. Ezzel legyőzöttetett, elvesztette hatalmát az emberiség felett.

Az elméletnek természetesen az az alapja, hogy az inkarnáció rejtve maradt az ördög előtt, azaz Krisztus emberi teste csalétek volt a számára; megkaporintása saját vesztét okozta.

Az elképzelés gyökerei már a kereszténység legelső századaiban kitapinthatóak. Szent Pál utal rá a Korintusiaknak írt I. levélben (2.8.): „...Melyet e világ fejedelmei közül senki nem ismert, mert ha megismerték volna, nem feszítették volna meg a dicsőség urát.” Az *Epistula Apostolorum*-ban Krisztus, feltámadása után, elmeséli az apostoloknak, hogy annak idején titokban, még az angyalok által sem felismerve szállt alá a földre: „...Gábiel arkangyal alakjában jelentem meg (Szűz) Máriának, beszéltem vele, Szíve felvett engem...és én, az Ige, belé mentem és testté váltam...”⁷ Antiochiai Szent Ignác (II.század eleje) Krisztus embersége valóságos mivolta mellett érvelve hivatkozik arra, hogy „rejtve is maradt evilág fejedelme előtt Mária szüzessége és szülése, hasonlóképpen az Úr halála is: három kiáltó misztérium, mely Isten csendjében ment végbe.”⁸ E szavakat gyakran idézik a III. századi egyházatyák, a becsapás-elmélet tulajdon-

képpen kidolgozó. Talán Órigenész az első, aki az ördög előtt titokban tartott inkarnációt kapcsolatba hozza a megváltással. „...Krisztus azt akarta, hogy az ördög ne tudjon Isten fia eljöveteléről...Ha tudott volna róla, sosem feszítette volna keresztre a dicsőség urát...”⁹ A IV.századtól a gondolat Keleten is, Nyugaton is közismert; különösen gyakran előfordul Jób 41.1. értelmezéseiben: „Kihúzhatod-é a leviathant horoggal, leszoríthatod-é a nyelvét kötéllel?” . Ez a Jób hely sugallta a képet, miszerint az ördög bekapta az Isten horgászbotjára felakasztott csalétket, azaz Krisztus emberi testét, és ez lett a veszte. Nüsszai Szent Gergely prédikációja szerint „...Az isteni természet...emberségünk függőnye mögé rejtőzött, hogy az értünk váltságdíjat követelő könnyen megkaparinthatónak vélje, falánk halként a test csalétkével együtt az istenség horgát is bekapja....A méltányos viszonzás – a csaló megtévesztése – az igazságosság bizonyítéka....”¹⁰ Szent Ágoston – mint ahogy az Schapiro *Mérode oltárról* írott cikke óta köztudott – nemcsak a horog, hanem az egérfogó metaforáját is használja az ördög léprecsalásával kapcsolatban: „...Evilág hercege kezei közé estünk...Azonban jött a Megváltó, legyőzte a csábítót. És mit tett Megváltónk vele, aki fogvatartott minket? ... kereszttét úgy nyújtotta oda neki, mint egy egérfogót; belé csalétként saját magát helyezte...”¹¹ Az elképzelés más variációkban is létezik; a horog mellett gyakran előfordul a hál és a hurok, a horgászás mellett a halászás, illetve a madár elfogásának a képe. Szent Eustratius szerint Krisztus báránybőrbe öltözött, hogy becsapja az ördög-farkast, aki túl buta volt ahhoz, hogy észrevegye a cselt.¹² A leggyakrabban azonban a horgászás fordul elő; népszerűvé válásában nagy szerepe volt Nagy Szent Gergely (†604) Jób kommentárjának; ő a horgászbotot is bevonta a metaforába. Őt követi az exemplum felidézésekor egyebek között Isidorus Hispaliensis a VII., Rabanus Maurus a IX., Odo Luniacensis a X., Bruno Signiensis, Rupertus Tuitiensis, Honorius Augustodunensis a XII. században.¹³ Honorius a horgászsinórt, amin Krisztus függ, Krisztus őseiként, a horgászbotot pedig a keresztként értelmezi. Szövegét szinte szó szerint illusztrálja Herrad von Landsberg *Hortus deliciarum*ának egy – a Jesse fája után következő – miniatúrája.¹⁴ (3. kép) A lap bal felső szélén az Atyaisten horgászbotot tart jobbujában. (A felirat mellette: „Divinitas. Divinitas hamum in mare saeculi mittit.”; alatta: „Christus assumpsit dominicum honorem, dicit Augustinus, idem Christus assumpsit naturam, quae in ipso est dominicus homo.”) A horgászsinóron hét büszt jelenik meg Krisztus őseinek, a pátriárkáknak és prófétáknak képével. (Mellettük: „patriarchae et prophetae”) A zsinórra kereszt van erősítve; ez előtt lebeg, orans tartásban, a fiatal, szakálltalan Krisztus, koronával a fején. A kereszt horogban végződik, amely átszúrja egy tengeri szörnyeteg pofáját. (A felirat jobbra: „Jesus Christus perforat maxillam Leviathan. Aculeus divinitatis. Leviathan est piscis marinus similis draconis et significat diabolum.” Leviathan farkánál: „Lapis, qui frontem Goliae penetravit, erat divinitas, quae maxillam Leviathan perforavit”)¹⁵

Krisztus életének szinte minden mozzanata összefüggésében hivatkoznak az ördög léprecsalására. Az inkarnáció és körülményeinek leplezése különösen fontos volt az isteni terv megvalósítása szempontjából. Ezt szolgálta Máriának Józseffel kötött házassága, továbbá a szüzi szülés fájdalommentessége.¹⁶ Ez a magyarázata annak is, hogy a középkor Angyali üdvözlettel kapcsolatos irodalmában – tudós, latinul író teológusok munkáitól laikusok népnyelvű szövegeiig – gyakran utalnak az ördög becsapására.

Az ófelnémet költészetben különösen sok idevonatkozó példát találunk.

Az első név szerint ismert német költő, Otfried von Weissenburg a *Liber evangeliorum* (más néven *Krist*) című művét 863 és 871 között írta, dél-rajnai frank nyelvjárásban. A fuldai iskolázottságú szerzetes ókeresztény források mellett Hrabanus Maurus, Beda Venerabilis, Alcuinus munkáiból kapott ösztönzést.¹⁷ Az Angyali üdvözet részletező, eredeti elemeket is tartalmazó leírásában szó esik arról is, hogy az inkarnálódó gyermek lesz az, aki majd az ellenfelet elfogja, elúzi a földről is, a Mennyből is, a tengerekből is; megláncolja őt a pokol szurkában (I.5.51–58). A Születésről szóló fejezet vége is a Sátán ellen folytatott harcra utal.¹⁸ Hogy Otfried a becsapás-elméletet is ismerte, az nyilvánvaló abból, ahogy Máriának Józseffel kötött házasságáról beszél (I.8.4–7). Továbbá: a Megkísértéskor az Ördög azért volt zavarban, mert nem tudott semmit Ellenfele származásáról, szüleiről (II.4.22–26).¹⁹

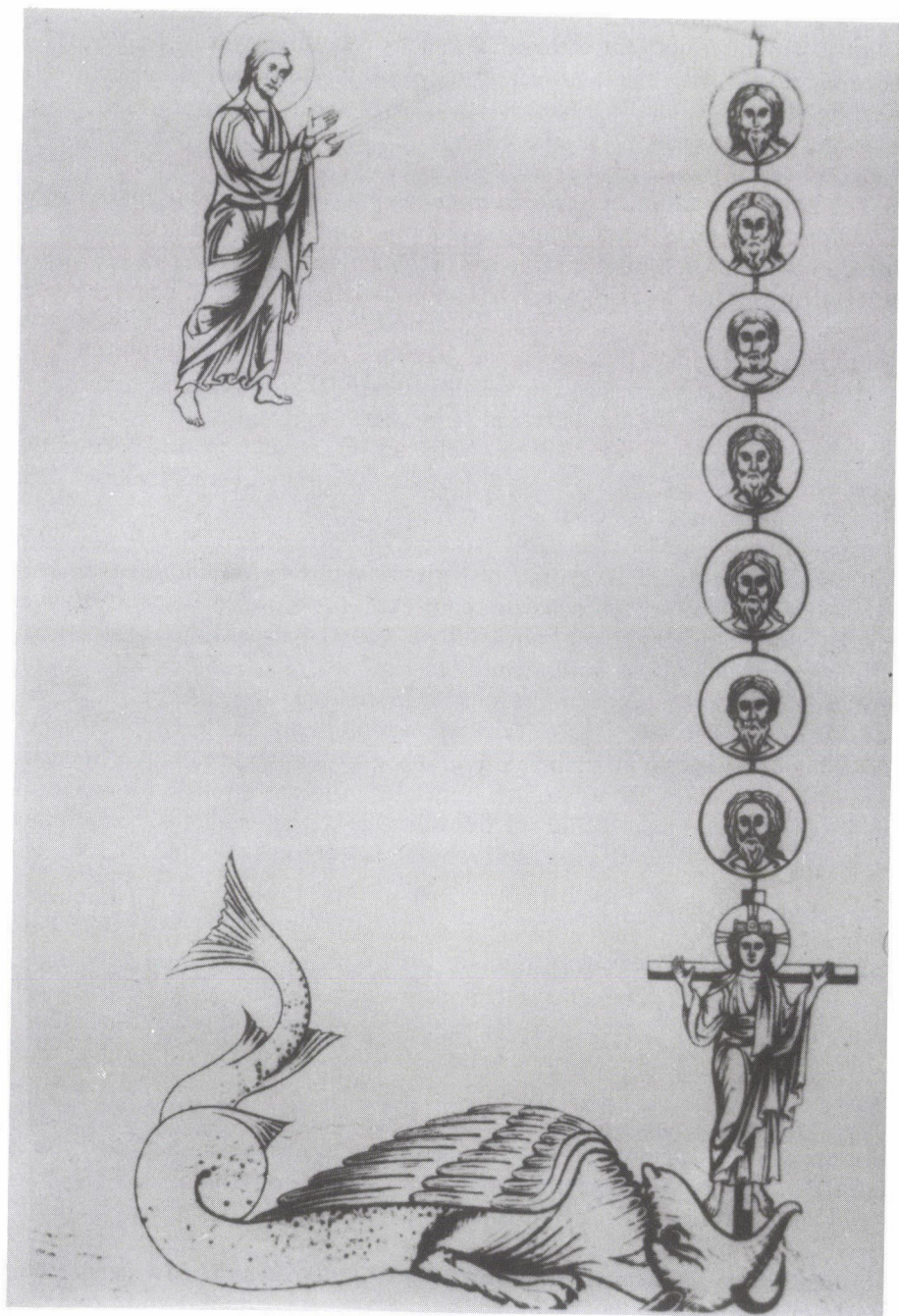
A XI. századtól – a latin nyelv 150 évig tartó egyeduralma után – felvirágozik a németnyelvű líra; kitetszik belőle, hogy a korban a hal-csalétek-horog közismert megváltás-metafora volt. Ezzo, bambergi kanonok Gunther püspök megbízásából, 1064 előtt írta az *Ezzoliedet*. A himnusz, alapvetően a liturgiából kiindulva, felvázolja az egész üdvtörténetet a Teremtéstől a Kereszthalálig. Az utóbbit a következőképpen idézi fel:

„Az ördög a test után kapott: A horog volt az Istenség.
Úgyhogy ez jól sikerült: fennakadt rajta”²⁰

Rajnafrank dialektusban írták, feltehetőleg a XII.század elején, az un. *Summa theologiae*t. Ezzoéhoz hasonló teológiai kompendium ez is, de itt kevésbé az üdvtörténeten, mint inkább az üdvtanon van a hangsúly. Szerzője a megváltást furfangos jogi aktusként vázolja fel, egyebek között a horog-csalétek kép felhasználásával.²¹

A *Melki Marienlied* (1123–1142) szerzője Krisztus genealógiája kapcsán idézi a metaforát: „Egy fonott horgászszineg, / A horog volt az istenség, / ezen függ szülotted. / azon öletett meg a halál, / Ez volt őseid sora. / a rejtett horgon, Sancta Maria”²²

Egy pillanatra szakítsuk meg a *pia fraus* ófelnémet példáinak sorát, és vessünk egy pillantást elefántcsonttábláinkra. A nyaláb, ami az Angyali üdvözleten a galamb csőréből lelog, számomra a kötél képzetét kelti. Kötélét, amely hasonlít a keresztrefeszített Krisztus bokája köré hurkolódó



3. Elzászi mester 1175–1205 között: Leviathan halászat. Rég.Strassburg, Érseki könyvtár

kötélhez. Aki ez utóbbit tartja, nem más, mint a Sátán, aki a gondviselés jóvoltából nem tudott az inkarnáció csodás körülményeiről, és embernek vélte Krisztust. És ez lett a vesztesége: legyőzött, amikor megkaparintotta-megölte ellenfelét.

A könyvborító ikonográfiájához – a fennmaradt irodalmi emlékek közül – időben (és térben?) az un. *Summa theologiae*, szellemileg pedig a XII. század közepére tehető *Die Hochzeit*, és főleg a „der arme Hartmann” *Rede von Glouven*-je áll a legközelebb. Az előbbi – *Énekek éneke* feldolgozás – az ördög becsapását a Születésről és a Keresztrefeszítésről szólván is felidézti. „Az volt a csel a horoggal, hogy Krisztus megszületett...” „...Sietett a keresztre. Ezzel becsapta az ördögöt, aki besurrant a Paradicsomba egy kígyó alakjában, ahol talált egy fát, ez lett az ő horga...”²³ Hasonló elképzelések járhattak elefántcsontunk készítőjének fejében is, amikor a keresztfa aljába kapaszkodó Sátánt, kígyóval teste körül, kifaragta.

Nincs egyetértés a tekintetben, hogy az önmagát alázatatos formulával „der arme Hartmann”-nak nevező szerző a Rajna vidékén avagy Tübingenben volt-e honos. Az irodalomtörténészek őt tartják az első németajkú laikus költőnek. A *Rede von Glouven* a 381-es konstantinápolyi zsinat hitvallásának cikkelyeit magyarázza.²⁴ Művét azért tartom különösen relevánsnak a tárgyalt könyvfedő szempontjából, mert az „*et incarnatus est de spiritu sancto*” hitcikkellyel kapcsolatban beszél – éspedig jó részletesen – az „isten cselével” („mit gotelicher liste”) elhelyezett, csalétekkel álcázott horogról: „Amikor az örök Isten lejött a Mennyből, egy embert vett magához, csontból és húsból, ami beburkolja a lelket és a szellemet” (630–634). Az ördög erről mit sem tudott. Ugyanez az ördög egykor, kígyó képében, becsapta az embert, rászedte őt a bűnre, ezzel elvette tőle a Menny örökségét (617–622). Most, amikor a büntelen Krisztust megölte, azaz fennakadt az istenség horgán, „a csel érvénytelenítette a cselet” (641).²⁵

III. Könyvborítónk megrendelője és készítője bizonyosan jól ismerte a megváltásnak ezt az ördög becsapásán alapuló változatát. Az idézett irodalmi példákhoz hasonlóan az elefántcsontok faragója is, a maga eszközeivel, átfogó, tömör összefoglalását nyújtja az üdvtörténetnek. Ő is azt gondolja, hogy Krisztus emberi teste csalétek volt az ördög számára. Ezt a csalétket ereszti alá a galamb az Angyali üdvözetlen. Ha a méretek miatt az csak feltételezés maradhat, hogy a kis alak lepelbe van burkolva, az kétségtelen tény, hogy körvonalai elmosódtak (v.ö. a tábla egyéb részeinek aprólékos kidolgozásával) – a „test fátyla” közkeletű metaforát érzékelteti ez a megoldás.²⁶

Robert Campin *Méride oltárának* (4. kép) ikonográfiájában is fontos szerepet játszik az ördög rászédése: erre utal a jobb szárnyon látható két egérfogó. Ezen a festményen is megjelenik a *homunculus*: itt egészalakos meztelen gyerektest, keresztrel a vállán. A motívumot Schapiro joggal hozza kapcsolatba az egérfogóval, és helyesen jegyzi meg, hogy „a hívő



4. Robert Campin: Mérode oltár. 1425 körül, New York, Metropolitan Museum, Cloisters Collection

néző a gyereket valószínűleg az inkarnáció szimbólumának tartotta, ahogy az alak által tartott kereszt a keresztfeszítést és a megváltást szimbolizálta. Itt is doktrina, metafora és valóság egyetlenegy tárgyba sűrűsödnek.”²⁷

Nem világos, mi az a gömb, amit Gábiel bal kezében tart. Esetleg a glóbuszról van itt szó, ami a megváltandó világnak, egyúttal Krisztus eljövendő királyságának a szimbóluma. Az ördög becsapásával foglalkozó szerzők lépten-nyomon hivatkoznak a „világra”, illetőleg a „mennyre”, hiszen ezek tulajdonjoga volt az ördög és Isten harcának tulajdonképpeni tétje.²⁸

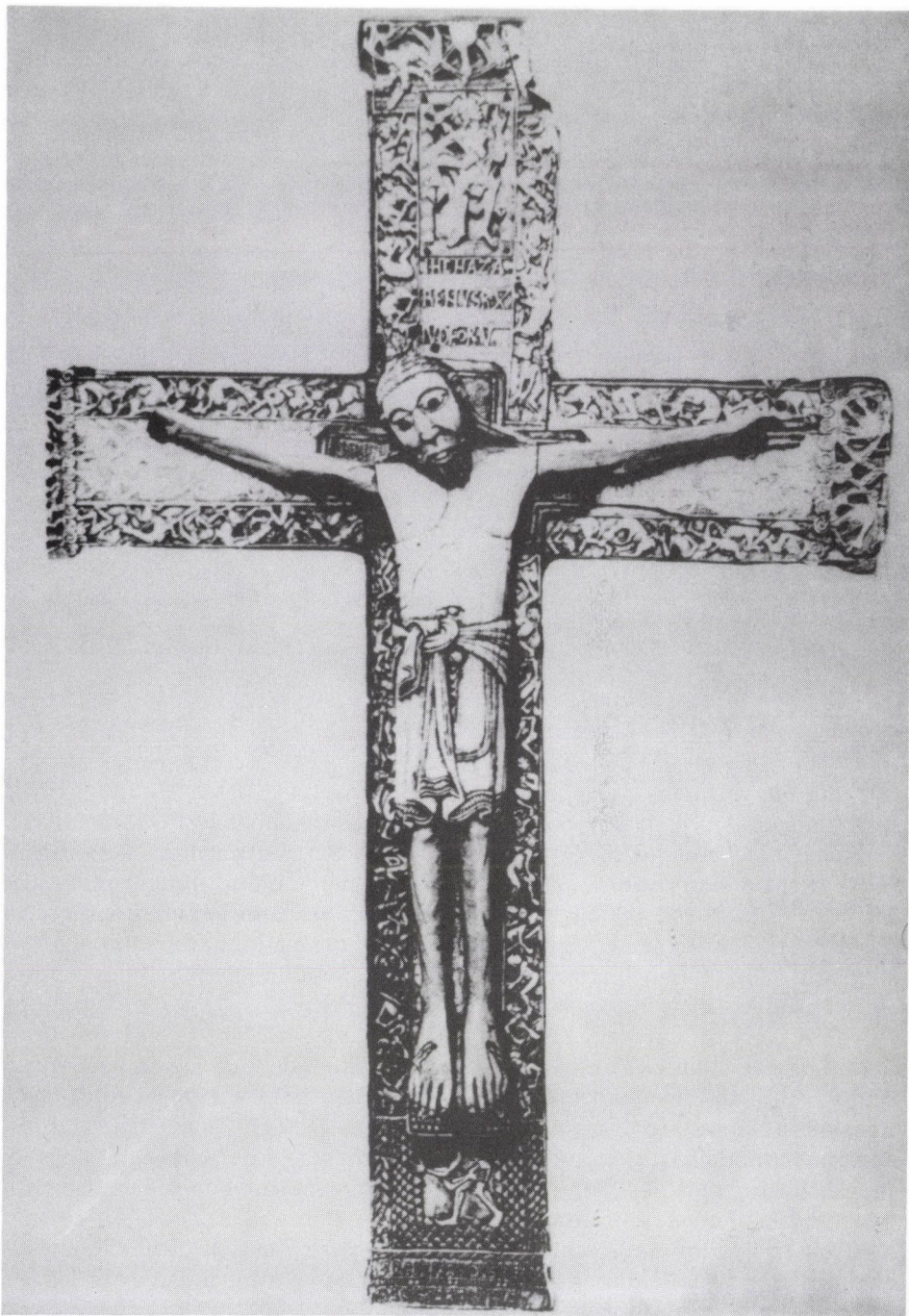
Noha Gábielnek mint arkangyalnak attribútumai közé tartozik a glóbusz, szinte sosincs nála, amikor Máriát üdvözlí.²⁹ Csak egyetlenegy példát találtam, ahol minden kétséget kizáróan kereszties glóbuszt tart baljában a Máriát üdvözlő angyal: a Vyšši Brod-i (Hohenfurti) Angyali üdvözlét (5.kép). Az osztatlan felületű, a háttér aranyába beleolvadó kereszties glóbusz ebben az esetben bizonyára Krisztusra mint a majdani világmegváltóra utal. Formai-tartalmi megfelelője a képen a Gábiel háta mögött látható fa: ennek lombja kerek, két törzse egymásbatekeredik: a bűnbekesést idézi fel.³⁰

A könyvborító hátoldala az „isteni csel” epilógusát ábrázolja. A megváltás megtörtént, az ördög legyőzött. A *suppdaneum* alatti jelenet – kis alak tartja a Krisztus lába köré hurkolódó kötél végét, miközben belekapaszkodik az időközben élet fájává változott tudás fájába, teste köré kígyó tekeredik – a maga nemében egyedülálló. A szobrász többé-kevésbé létező

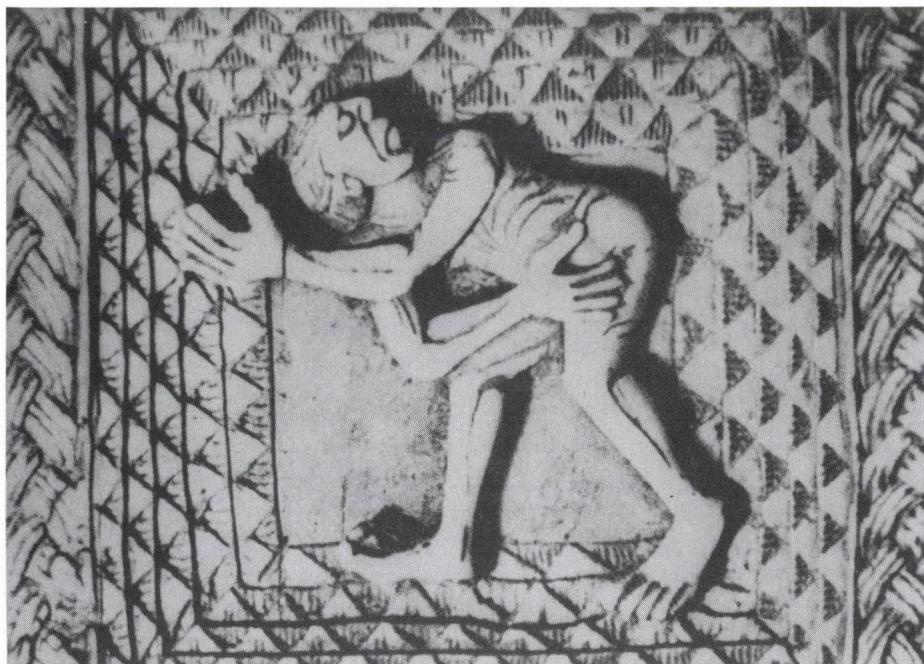


5. Cseh mester: Vyšší Brod-i oltár részlete: Angyali üdvözlés. 1350 előtt, Prága, Národní Galerie

elemeket kombinál itt a maga teljesen egyéni módján. A keresztszár köré tekeredő kígyó a Karoling kor óta a leigázott Sátán szimbóluma. A Keresztrefeszítéskor legyőzött gonosznak antropomorf ábrázolásai is ismeretek. Hádesznek pl. hasát szúrja át a kereszt a Metropolitan Museum X. századi elefántcsontján, a Föld megszemélyesítője az egész bűnös emberiség nevében roskadozik a kereszt alatt az echternachi *Codex aureus* borítóján (983–991).³¹ Ádám sem mindig csak a megváltott emberiséget képviseli a kereszt alatt, hanem esetenként a legyőzött gonosz szimbóluma is. Leigázottan tartja pl. Krisztus keresztjét egy XII.század közepén készült sváb faszobor esetében.³²



6. Spanyol mester: I.Fernando és Sancha keresztje. 1063 előtt. Madrid, Museo Arqueológico



7. Részlet az 6.képből

Néha nagyon nehéz meghatározni és értelmezni a kereszt alatt megjelenő kis alakot. A szakirodalomban általánosan elfogadott véleménnyel szemben azt gondolom, hogy I. Fernando és Sancha királynő keresztjén (6., 7. kép) a *suppedaneum* alatti kis figura nem Ádám, hanem maga az ördög.³³ Körülötte a pikkelyszerűen kiképzett tér nem koporsó, hanem a feneketlen mélység. Az alak gesztusa nem a feltámadó, hanem akkor már inkább a kiűzetésbeli Ádámra emlékeztet. Menekülne, de már nem teheti. Ránéhezedik a *suppedaneum*, alatta tátong a Pokol.

Néhány olyan Keresztrefeszítést is ismerünk, amelyen a művész utal arra, hogy az ellenfél az utolsó percig reménykedett Krisztus emberi, azaz bűnös voltában. Azonban ezekben az esetekben nem a kereszt alatt, hanem annak vízszintes gerendáján ólálkodik az ördög.³⁴ A mi elefántcsontunk mondandójára, nevezetesen hogy az ördögöt léprecsalták, és hogy ő maga okozta saját vesztét, legjobb tudomásom szerint képek nem, legfeljebb csak képfeliratok utalnak.³⁵

Visszatérve a mi emlékünkhöz: Goldschmidtrel, Longhursttal, Thobyval egyetértve azt gondolom, hogy a kis alak nem más, mint maga az ördög. A „csel érvényteleníti a cselet” gondolat eredménye lehet a gonosz kettős – kígyóként és antropomorf formában való – ábrázolása.

IV. Az inkarnációkor megtevesztett ördög nem az egyetlen közös nevezője ennek a két táblának. A könyvborító elő- és hátoldala együttesen amellett is érvel, hogy Krisztus valóságos teste az, ami az oltáriszentségben megjelenik.³⁶

Mint ismeretes, a Karoling kortól kezdve vitatkoztak a teológusok az Úr szentségi jelenlétéről, arról, hogy Krisztusnak a nem szenvedő, szellemi teste van-e jelen jelképes formában az eucharishtiában, avagy a történelmi, egykor megkínzott teste.³⁷ Könyvborítónk készüléseinek idején egyre népszerűbb az utóbbi álláspont. St. Victori Hugo (†1141) szerint pl. az inkarnáció és a passió az, ami a szentség titkában újra valósággá válik.³⁸

Az inkarnációt gyakran hasonlítják a transzszubsztanciációhoz. „Ahogy... Fiam lépett a szűzi, zárt ölbe és nem a természet, hanem Isten hatalmával lépett ki onnan, úgy a búzakenyér és a szőlőbor is az én hatalmammal változik át Fiam testévé és vérévé” – írja pl. Hildegard von Bingen.³⁹ Néhány ábrázoláson az *Annunziata* papi ruhája hangsúlyozza a párhuzamot az emberreválás és Krisztus oltáriszentségben való megjelenése között (pl. Codex Vysehradensis, 1085–86; Evangeliarium Gengenbachból, XII. század közepe).⁴⁰

A berlini múzeum Angyali üdvözlétén a *corpus verum* ereszkedik alá a Galamb csőrében tartott nyalábon.⁴¹ Mária a szentségnek kijáró tisztelettel emeli fel mindkét kezét.⁴² Gábiel diakónusi ruhájával utal a misére, és ha baljában nem glóbuszt, hanem tömjénezőt tart, akkor azzal is.⁴³ Az oltáriszentség jelenlétére utal a lámpa hangsúlyos motívuma.

A Szentlélek galambja ezen az emléken a logosz szimbóluma; azé az erőé, ami az átalakulást, azaz az emberré válást megvalósítja. Éppen a XI–XII. században terjedt el a szokás, hogy a felszentelt ostyát galambformájú ostyatartóba tették. Az aranyból, ezüsből vagy zománcozott rézből készült kis madarakat egy lánccal az oltár feletti cibóriumra akasztották. Az átváltozás pillanatában leeresztették a *suspensoriumot*, a ceremónia után pedig „visszarepült” a galamb a mennyet szimbolizáló struktúrába. „Nem nehéz megmagyarázni, miért választottak galambformát az ostyatartó számára. A galamb a Szentlélek szimbóluma; ahogy a Szentlélek hatására a Megváltó emberi formába öltözött, úgy most azt gondolják, hogy a szentháromság harmadik személye az, aki az ember által készített földi kenyérnek a megváltó testévé való átalakítását megvalósítja.”⁴⁴ Azt gondolom, hogy az Angyali üdvözlét keretét képező struktúra nemcsak az esemény történeti helyszínére, Názáret városára utal, hanem az oltárcibóriumra is, ami itt Mária testének, illetve magának az Egyháznak a szimbóluma. A mennyet jelentő díszes baldachinból alászáll a galamb; a csőrében tartott szentség ebben a pillanatban válik jelenvalóvá a Szűz testében illetve az Egyházban.

A másik tábla a miséáldozat prototípusát, a keresztáldozatot ábrázolja. A *valóságos jelenlét* hívei kezdettől fogva hangsúlyozták a keresztihal szakramentális jelentőségét. E gondolat jegyében készülnek az első nyu-

gati halott Krisztusok a kereszten: a Megváltó tényleges halála egyszerűen az oltáriszentség forrása. A halott Krisztussal egyidejűleg jelenik meg a művészetben – a halál megváltó mivoltát hangsúlyozandó – a kereszt szára köré tekerődő kígyó, továbbá az angyalok, az *angelus missae* szerepében. A londoni táblán lefedett kezekkel szállnak alá, hogy a feláldozott testet a mennybe emeljék.

Későbbi Angyali üdvözetek – pl. a *Mérode* oltaré is – a kereszttel a vállán aláereszkedő logosz motívumával fejezik ki a két elefántcsonttábla közös gondolatát, azt, hogy az inkarnáció már a megváltás első aktuusa.⁴⁵

JEGYZETEK

¹ *Angyali üdvözet*: Berlin-Dahlem, ehem. Staatliche Museen, Skulpturenabteilung, Inv. N°2787. 18,4x11,9 cm. Staatliche Museen zu Berlin. Die Bildwerke des deutschen Museums. Hg. von T. DEMMLER. Erster Band. W. F. VOLBACH: Die Elfenbeinbildwerke. Berlin, Lipsce, 1923, 25. o. (továbbiakban: VOLBACH) P. METZ: Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der ehem. Staatlichen Museen Berlin-Dahlem. München, 1957, 24. o. N°60 (továbbiakban: METZ)

Keresztrefeszítés: London, Victoria and Albert Museum Inv. N°151.1866. 18,5x11,5 cm. M. H. LONGHURST: Catalogue of Carvings in Ivory. Victoria and Albert Museum, Department of Architecture and Sculpture. p. I. London, 1927, 76. o. (továbbiakban: LONGHURST).

Eredeti összetartozásukról: A. GOLDSCHMIDT: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser; Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. 4 Bde, Berlin, 1914–1926 (továbbiakban: GOLDSCHMIDT) II 49. o. és Taf. XLVI, 160–161.

Az Angyali üdvözet 1902-ben Gisbert Fürstenberg-Stammheim gróf magántulajdonaként szerepelt a düsseldorfi kiállítás (Kunsthistorisches Ausstellung Düsseldorf, 1902 Kat. No2836, 193. o.) Innen került 1903-ban a berlini múzeumba. Magáról az evangéliáriumról annyit sikerült kiderítenem, hogy a XII. század elején készült, piros iniciálékkal, mérete: 19x27 cm. ld. P. CLEMEN: Die Kunst-

denkmäler der Rheinprovinz V. II. Die Kunstdenkmäler des Kreises Mülheim am Rhein. Düsseldorf, 1901, 147. o. (továbbiakban: CLEMEN) 1918-ban még a stammheimi kastély tulajdona (GOLDSCHMIDT).

² GOLDSCHMIDT: 49.: 1100 körül, belga-rajnai(?). *Angyali üdvözet*: VOLBACH: 1100 körül, Alsórajna (?), („Besonders die Baldachinbehandlung von byzantinischen Arbeiten beeinflusst.”)

METZ: XII.század eleje, Alsórajna(?); V.H. EBERN: Das Erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Tafelband. Düsseldorf, 1962. 75. N°343: 1100 körül, Maas vagy Alsórajna(?); Christus und Maria. Menschensohn und Gottesmutter. Ausstellung des 86. Deutschen Katolikentages, 1980. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. 1980. Kat.N°7 (64.): Alsórajna(?) XII.sz.eleje;

Keresztrefeszítés: P. THOBY: Le Crucifix des Origines au Concile de Trente Supplément. Nantes, 1963, No. 415. PL. CCV, 21.: XII. század, alsórajnai, a drapéria kezelésben angolszász jelleg; X. BARRAL I ALTET–F. AVRIL–D. GABORIT-CHOPIN: Romanische Kunst II. Nord- und Westeuropa 1060–1220. München, 1984. 318. és 372.: XII.század első fele, Maas, Északfrancia vagy Anglia (?).

³ D. M. ROBB: The Iconography of the Annunciation. The Art Bulletin, XVIII. 1936. 523. (továbbiakban: ROBB). W. BRAUNFELS: Die Verkündigung. Düsseldorf, 1949. XV/ XVI. (továbbiakban: BRAUNFELS). M. E.

- GÖSSMANN: Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters. München, 1957. 126–127. (továbbiakban: GÖSSMANN). G. SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh, 1966. (továbbiakban: SCHILLER) Bd.I. 54–55. E. GULDAN: „Et verbum caro factum est.” Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, LXIII. 1968. 149–15. (továbbiakban: GULDAN).
- J. H. EMMINGHAUS: Verkündigung an Maria In: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hg. von E. Kirschbaum. Roma, Freiburg, Basel, Wien, 1972. vol.IV. 431.
- ⁴ Valószínűleg abszolút értelemben is ez a legelső fennmaradt emléke a születendő gyermek Angyali üdvözlésben való ábrázolásának: az általában legelsőnek tartott Ujstugi Angyali üdvözlés kicsit később, a XII.század 30-as, 40-es éveiben keletkezett (Moszkva, Tretyakov Galéria). Ld. V. N. Lazarev: Novgorodian Icon-Painting, Moszkva, 1969. 9.
- ⁵ THOBY, i. m.: „...le serpent enroulé autour de ce personnage indique qu'il s'agit de Satan”.
- ⁶ Lásd pl. G. ROSKOFF: Geschichte des Teufels. Lipcse, 1869 I. 225–230. A. SALZER: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Linz, 1893. 508–512. H. RASHDALL: The Idea of Atonement in Christian Theology. London, 1919. (továbbiakban: RASHDALL). R. REITZENSTEIN: Die nordischen, persischen und christlichen Vorstellungen vom Weltuntergang. Vorträge der Bibliothek Warburg III. 1923/4. 149–169. (156–161.) J. ZELLINGER: Der geköderte Leviathan im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg. Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, XLV/1925. 161–177. (továbbiakban: ZELLINGER)
- J. A. MACCULLOCH: The Harrowing of Hell. Edinburgh, 1930, 199–216. (továbbiakban: MCCULLOCH). J. RIVIÈRE: Le Dogme de la Rédemption au début du Moyen-Age. Bibliothèque Thomiste, Section historique, XVI. Paris, 1933. (továbbiakban: RIVIÈRE).
- L. STAUCH: Angel, Angler. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von O. Schmitt, fortgesetzt von E. Gall–L. Heydenreich. Stuttgart, I. 1937. (továbbiakban: RDK) I. 694–698. M. SCHAPIRO: „Muscipula Diaboli”, the Symbolisme of the Mérode Altarpiece. The Art Bulletin, XXVII/1945. 182–187. (Továbbiakban: SCHAPIRO I) és u.ő: Note on the Mérode Altarpiece. The Art Bulletin, XLI/1959. 327–328.
- ⁷ *Epistula Apostolorum*, (1–2. század) 13(24), 14(25) E. HENNECKE: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Hg. von W. Schneemelcher. I. Band. Evangelien Berlin, 1970. 32–133. (Itt jegyzem meg, hogy a cikkben szereplő bibliai idézetekhez Károli Gáspár fordítását használtam.) Hasonló gondolatok fogalmazódnak meg az 1. századi *Ézsaiás mennybemenetelében* is.
- ⁸ Az efezusiakhoz XIX. 1. Fordította Vanyó László. Az Apostoli Atyák. Szerk. VANYÓ László. Budapest, 1980. 170.
- ⁹ Homilia VI in Lucam 4–5. ld. Origène: Homélie sur S. Luc. Intr.-trad.-notes: H. CROUSEL, F. FOURNIER, P. PÉRICHON. Sources chrétiennes 87. Paris, 1962. 146–147.
- ¹⁰ Nagy kateketikus beszéd 24. és 26. Ford. VANYÓ László. A kappadókiai Atyák. Budapest, 1983, 542. és 544. Az emberi természet halcsalihoz való hasonlításakor a 21.(22).7 zsoltárra is hivatkoznak a teológusok („De én féreg vagyok, s nem férfiú”)
- ¹¹ S. Augustini episcopi Sermo CXXX Patrologia Latina, ed. J.-P. MIGNE. Paris, 1878–1890. (továbbiakban: PL) 38. col. 726. ld. még Sermo CXXXIV PL. 38. col.745 és Sermo CCLXIII PL. 38. col. 1210 (SCHAPIRO I. 182.)
- ¹² Háló, hurok, vadászat pl.: Garnieri S. Victoris: Gregoriana PL 193. col. 67 : „Cui, quasi avi Dominus illusit, dum ei in passione unigeniti Filii sui ostendit escam carnis, sed laqueum abscondit divinitatis. Vidit enim quod ore perciperet, sed non quod vidit guttur teneret. Unde quasi avis illusus divinitatis ejus laqueum pertulit, dum humanitatis ejus escam momordit.” Lásd RIVIÈRE 378. Szent Eustratius Aktái: Patrologia Graeca, ed. J.-P. MIGNE. Paris, 1857–1866: 116. col. 493 (idézi: MCCULLOCH 205.)

- ¹³ Sancti Gregorii Magni *Moralium in Job Lib.* XXXIII. Caput IX. PL. 76. col. 682–683; XL *Homiliarum in Evangelia Lib.* II. Homil. XXV. 8. PL. 76. col. 1194–5. S. Isidori *Hispaniensis Sententiarum liber* I.1.c.14,14 PL. 83. col. 567B–568A. Rabani Mauri *Allegoriae in Sacram Scripturam* PL.112. col. 947 (ld.még PL.111. col. 240D). S. Odonis Abbatis *Luniacensis Epitome Moralium S. Greg.* in *Job Lib.* XXXIII. PL.133. col. 489D–491C. S. Brunonis episcopi *signiensis Expositio in Job caput XL.* PL.164. col. 686B–687A és *Sententiae Lib.* II. PL.165. col. 1024D–1025A. Ruperti Abbatis *Tuitiensis Comment.* in *Job caput XL.* PL.168. col. 1183D–1185A és *De Victoria Verbi Dei lib.* VIII. caput XXI. PL.169. col. 1392; lib. XII. caput XIV. PL.169. col. 1474; *De divinis officiis lib.* III. PL.170. col. 79. Honorius Augustodunensis *Speculum Ecclesiae.* In *Annuntiat. S. Mariae* PL.172. col. 906A; *De paschali die* PL.172. col. 937BC; *De inventione Sanctae Crucis* PL.172. col. 944D; *De exaltatione Sanctae Crucis* PL.172. col. 1002; *Dominica I. post Pentecosten* PL.172. col. 1041D
- ¹⁴ Rég. Straßburg fol. 87. A. STRAUB-G. KELLER: *Herrade de Landsberg. Hortus deliciarum. Text explicatif...* Straßburg, 1879–1899. pl. XXIV. és XXIV bis. A kötet 1870-ben elpusztult. A szóbanforgó miniatúra két változatban is fennmaradt: az egyik eredeti méretben, szöveg nélkül, a másik kisebb, de az eredeti felirata olvasható rajta.
- ¹⁵ A *Hortus Keresztrefeszítésének* (fol.150) ugyancsak Honorius idézõ felirata szintén hivatkozik ugyanezekre a gondolatokra: „Postquam primus parens per lignum in pelagus huius saeculi quasi in verticem naufragii corrui atque avidus Leviathan saeva morte totum genus humanum absorbit, placuit redemptori nostro vexillum sanctae crucis erigere et hamo carnis suae squamea hostis guttura stringere, ut cuspide vitalis ligni perfossus evomeret, quos per vetitum lignum improbus praedo devorasset.” (*De exaltatione s. crucis.* PL.172.1002D. Ld. ZELLINGER 163.)
- ¹⁶ Lásd az idézett Szent Ignác helyet a 7. egyzethez tartozó szövegben. A házasság-
- hoz még pl. Órigenész *Homilia VI.* n Lucam 3–4.; Beda *Venerabilis:* In *Luc.* PL.92. col. 16 és *Hom. PL.* col. 10. Késõbbi példák: GÖSSMANN 240.; SCHAPIRO I. 184–185. A szüléshez: Salamon ódái, Szíriai Efraim: MCCULLOCH 201–202.
- ¹⁷ *Christi Leben und Lehre, besungen von Otfrid.* Aus dem Althochdeutschen übersetzt von J. KELLE. Prag, 1870. (továbbiakban: KELLE). Otfrid von Weissenburg: *Evangelienbuch.* Auswahl. Althochdeutsch/Neuhochdeutsch Hg., übersetzt und kommentiert von G. VOLLMANN-PROFE. Stuttgart, 1987. (továbbiakban: Vollmann-Profe). D. KARTSCHOKE: *Altdeutsche Bibeldichtung.* Stuttgart, 1975. 57–72. Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150. Hg. von W. HAUG und B. K. VOLLMANN. Frankfurt am Main, 1991. (továbbiakban: HAUG-VOLLMANN), 72–127. és 1089–1116. GÖSSMANN 89–97.
- ¹⁸ „Wenn er nicht geboren worden wäre, wäre die Welt zugrunde gegangen, der Satan hätte sie für sich gewonnen, wenn er nicht gekommen wäre. wir waren gefesselt in den Händen des Feindes...” (I.11.59–61. VOLLMANN-PROFE 67.) Lásd még: IV.12. 60–64.
- ¹⁹ „Aus welcher Abkunft eigentlich, Entsprossen wäre solch ein Mann, woher gewonnen hatt’ die Welt Ein solch’vortreffliches Geschlecht?– Das Alles wollt’er wissen gern. So schlecht nun auch der Satan war, Die Mutter hatte er erforscht; Doch nirgends hatte er gehört, Wer immer dessen Vater sei.” (KELLE 92.) Lásd a II. 4.5-t is. – A II.5.22–24-ben pedig a háló/hurok/megkötözés képet használja, amikor arról beszél, hogy az Ellenfélnek ugyanolyan módon kell bűnhódnie, ahogy õ bűnözött. – V.2. 11–14: Az Ördög menekül a Keresztrefeszítéskor, megsebesíti õt a kereszt; – V.16.1–4: Krisztus a Pokolban megkötözi a Sátánt.
- ²⁰ Vorauí változat 21. strófa 259–263. (Az ófelnémet szövegeket – Pete Nóra segítségével – Eörsi Anna fordította magyarra.) Lásd még 31. strófa 371–4: „O crux benedicta, erhabenstes Holzßmit dir wurde der gierige Leviathan gefangen” (HAUG-VOLLMANN 587. és 593.)

²¹ Lásd föleg a 13., 14. és 15. strófát. Diemer fordításában:

„...der sohn der magd wollte seinen genossen aus des feindes macht gewinnen (zu gottes huld und legte ihm der menschheit köder,) dieser begann an ihm zu zweifeln und muste herausgeben was er je mit recht besitzen mochte.... Der zweite Adam wollte mit recht seinen gefährten wieder gewinnen, da verfolge der feind der menschen in dem verborgen lag die gottheit, jenen köder ließ er erhängen, mit diesem angel ward er selbst gefangen. Wenn er (Gott) den feind betrüge, an sich ziehe seine erwählten alle...”
J. DIEMER: Deutsche Gedichte des XI. und XII. Jahrhunderts. Bécs, 1849. (továbbiakban: DIEMER), LIII–LIV. Az eredeti szöveg: 96–97.

A *Summa theologiae*hoz lásd még: H. RUPP: Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Freiburg, 1958. (továbbiakban: RUPP), 83–138. 95–96.

²² 5. strófa 29–35. HAUG-VOLLMANN 861.

²³ 893–4 és 961–965 HAUG-VOLLMANN 836–7. és 840–841.

²⁴ RUPP 139–230. K. KUNZE: Der arme Hartmann. Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begr. von W. Stammler, fortgef. von K. Langosch. Bd. I. Red. K. Illing–Ch. Stöllinge, 450–230. A *Rede von Glouven* eredeti kézírata 1870-ben Straßburgban ugyanannak a tüznek lett a martaléka, amelyben a *Hortus deliciarum* is elpusztult.

²⁵ „Et incarnatus est de spiritu sancto. Das sollen wir so verstehen: vom heiligen Geist wurde er empfangen, damit die Wangen des Teufels erschlossen würden, ganz durchbrochen, mit einem Ring in den Kinnbacken des Leviathan – das ist der böse Satan.... Durch dieses Loch wollte Gott mit gutem Recht alles Menschengeschlecht aus dem Bauch des Teufels herausholen... Der Teufel war nämlich in eine Schlange geschlüpft, da er den Menschen betrog daß er auf den Rat des Teufels die Untat beging, um deren willen er Gottes Huld verlor. Er nahm uns das Erbe des Himmels. (595–622)

Eine Angel ward,... mit göttlicher Kunst (‘mit gotelicher list’) ausgelegt, daß der Teufel es nicht wußte, so daß die alte

Schlange damit gefangen würde. Die Angel wurde mit einem Köder versehen. Als der ewige Gott vom Himmel hernieder kam, nahm er einen Menschen an sich, Knochen und Fleisch, das umschließt Seele und Geist. Da wurde die Gottheit mit der Menschheit bedeckt, da ja der heilige Christ sowohl Gott als auch Mensch ist, mit göttlicher List, so daß der Teufel es nicht wußte, damit die List die List aufhöbe und so Gottes Recht bezeugte. Das wurde deshalb getan: wenn jener Leviathan, der große Walfisch, der der Teufel ist, den sündlosen Menschen so gierig verschlänge, daß der ewige Tod damit erwürgt würde, wie der Fisch mit dem Aas, in dem der Angelhaken steckt. Der Teufel nämlich begann mit großem Unrecht über unsern Herrn, den heiligen Christ, ein Geschrei zu machen, der sowohl Gott als auch Mensch ist, so daß er Gott in dem Menschen angriff, der doch nie mit irgendeiner Sünde strauchelte...
... Da überwältigte Gott mit seiner göttlichen Kraft das übermütige Prahlen des Teufels, und der Teufel wurde von seiner bösen Gewalt gestürzt...” (623–672). A fordítás (és az eredeti): Die Deutsche Literatur vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert. Bd. I/1 Mittelalter. Texte und Zeugnisse. Hg. von H. de BOOR 66–67.

További példák: *Die Vorauer Sündenklage* 38. strófa Die religiösen Dichtungen des XI. und XII. Jahrhunderts. Nach ihren Formen besprochen und herausgegeben von F. MAURER Bd. III. Tübingen, 1970. 95. *Friedberger Christ und Antichrist*: ZELLINGER 174. 50. jegyzet. Altdeutsche Predigten. Hg. von A. E. SCHÖNBACH. I. Graz, 1886. 160.; III. Graz, 1891. 217.

A korabeli angolszász irodalomban is megtaláljuk ugyanezeket a gondolatokat. Aelfric Grammaticus idézi pl. B. C. RAW: *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*. Cambridge, 1990. 170.

²⁶ Lásd pl. Nüsszai Gergelyt e tanulmány 9. jegyzethez tartozó szövegben; Alcuinus: *De Maria Virgine et Incarnatione Verbi Dei* cap. 14. Idézi GÖSSMANN 44. További példák a *Zsidókhöz írt levél* exegézisében; J. WIRTH: *L’Apparition du Surnaturel dans l’art du Moyen Age*. In: *L’image et la*

- production du sacré. Ed. F. Dunant, J.-M. Spieser, J. Wirth. Paris, 1991. 139–162. (továbbiakban: WIRTH)
- ²⁷ Az „is” az egérfogóra vonatkozik. SCHAPIRO I, 183. Egyes újkori művészettörténeszek (és egyes hajdani teológusok) az Angyali üdvözetek effajta kis gyerektetését a születendő Megváltó lelkeként értelmezik (és kritizálják). Pl. J. SQUILBECK: Un aspect peu connu de la personnalité du Maître de Flémalle. *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXX/1966. 1–2, 3–15. (3.); WIRTH 148. (Kifogásolta pl. Firenzei Antoninus *Summa Theologica* III.8.4.11) Ez a lélekként-értelmezés, ahogy elemzésünk mutatja, elhamarkodott, nem minden esetben érvényes.
- ²⁸ Pl. Otrfid I.5.53–56; I.11. 59–60 (e tanulmány 17. jegyzetében); *Ezzolied* 369–370; *Summa theologiae* 15. strófa; Der arme Hartmann 622 (e tanulmány 24. jegyzetében).
- ²⁹ Gábiel glóbuszal pl. Bambergi zoltárokönyv kötése, XIII. sz. eleje, Bamberg, Staatsbibliothek Cod. Bibl. 48 (A II 47) H. SWARZENSKI: Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau. 2. Bde, Berlin, 1936. 143. Abb. 794. A XII. századi Shaftesbury zoltárokönyv Megváltás elhatározása jelenetén a Gábiel Mária-hoz éppen leküldő Atya baljában tartja a keresztes glóbuszt, azaz a Krisztus által megváltandó világot. (London, British Museum, Cod. Landsdowne 383 fol. 12. SCHILLER Abb. 13. Hasonló miniatúra a Winchester zoltárokönyvben. London, British Library, MS Cotton, Nero C. IV). Későbbi Angyali üdvözeteket az Atya gyakran tartja kezében az országalmát.
- ³⁰ M. BARTLOVÁ: „Rorate celi desuper et nubes pluant iustum”: New Additions to the Iconography of the Annunciation from the Altarpiece from Vyšší Brod. *Source XIII/1944*. 9–14. (12.; a glóbuszt nem említi). Akárcsak PEŠINA, ő is valóságúnak tartja, hogy a kép megrendelése kapcsolatban lehet IV. Károly 1342 szeptember 2-án történt megkoronázásával. Esetleg ez a körülmény is hozzájárulhatott a motívum megjelenéséhez itt, Gábiel arkangyal kezében. A másik lehetőség, hogy a berlini Angyali üdvözetlen tömjénezőt tart kezében Gábiel. Lásd a 43. jegyzetet.
- ³¹ New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. N°17.19044 SCHILLER II. Abb. 339. Ld. M. E. FRAZER: Hades Stabbed by the Cross of Christ. *The Metropolitan Museum Journal*, IX/1974. 153–161. Echter-nachi *Codex Aureus* kötése: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. SCHILLER II. Abb. 378.
- ³² Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. SCHILLER II. 438. Ádám, mint bűn és halál képviselője a kereszt alatt: A.-A. SCHMID: Zum Torso eines Kreuzfixes in Museum von Freiburg i. Ü. *Der Mensch und die Künste. Festschrift für H. Lützel* zum 60. Geburtstag. Düsseldorf, 1962. 377–393. (385).
- ³³ D. GABORIT-CHOPIN: Elfenbeinkunst im Mittelalter. Berlin, 1978, N°123 további bibliográfiával. Ádám, Évával együtt, a Krisztus jobb combja mellett ábrázolt Alá-szállás-jeleneten támad fel.
- ³⁴ Minden általam ismert példa későbbi a mi elefántcsontunknál. C. W. MARX-M. A. SKEY: Aspects of the Iconography of the Devil at the Crucifixion. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLII/1979. 51 a., d., e. kép; T. DOBRZENIECKI: Tentatio Christi. *Bulletin du Musée National de Warsowie*, XXXII/1991. 21–39. (38.), 13., 14. kép.
- ³⁵ Pl. a *Hortus Deliciarum*ban, ld. a 14. jegyzetet.
- ³⁶ Köszönöm MAROSI Ernőnek, hogy figyelmet ebbe az irányba terelte.
- ³⁷ A. KATZENELLENBOGEN: *The Sculptural Program of Chartres Cathedral*. New York, London, 1959. 12.; B. NEUNHEUSER OSB: *Eucharistie im Mittelalter und Neuzeit*. *Handbuch der Dogmengeschichte* IV. 4b. Freiburg, Basel, Wien, 1963. 11.; J. A. JUNGSMANN: *A Szentmise. Történelmi, teológiai és lelkipásztori áttekintés*. Eisenstadt, 1977, 72.
- ³⁸ *De Sacramentiis* II. 8. Lásd még pl. Bernold von St. Blasien (†1100), Odo de Cambrai (†1113), Ivo de Chartres (†1116), Anselm de Laon (†1117), Guibert de Nogent (†1124), Alger de Liège (†1130) írásait (NEUNHEUSER 23–33.).
- ³⁹ *Wisse die Wege (Scivias)* II. 6. Fordította Kemenczky Judit (Hildegard von Bingen:

A megváltás tüzes műve. Budapest, 1995. 81. Lásd u.itt a 80., 85. is). Guglielmus Durandus: *Rationale divinorum officiorum* I.3,25: „...quod capsula in qua hostiae consecratae servantur, significat corpus virginis gloriosae...”

⁴⁰ SCHILLER I. Abb. 91., 92. Koraközépkori Születés- és Királyok imádása-ábrázolások eucharisztikus tartalmáról, teológiai forrásokkal: U. NILGEN: The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes. *The Art Bulletin*, XLIX/1967. 311–316.

⁴¹ A Jézus gyerekké átváltozott ostya csodájáról már a IV. századtól maradtak fellejegyzések. (L. ZENETTI: *Das Jesuskind. Verehrung und Darstellung*. München, 1987. 29.) Jézus gyerek eucharisztikus ábrázolásának első keleti példái a XII. századból valók. (E. LUCCHESI-PALLI: *Melismos*. LCI. III. 242–5; G. BABIC: *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasia et devant l'Amnos*. *Frühmittelalterliche Studien*, 2/1968. 368–386. (385–386.) Nyugaton a XI. századtól egyre több idevonatkozó legenda-fellejegyzésről tudunk, de a csoda ábrázolásai csak a IV. lateráni zsinat (1214) utánról ismertek. (M. RUBIN: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge University Press, 1991. 135.) Néhány későbbi homunculus is ábrázoló Angyali üdvözet kifejezetten eucharisztikus hangsúlyú, kimondva-kimondatlanul utal János 6.51-re: „Én vagyok amaz élő kenyér, amely a

mennyből szállott alá; ha valaki eszik e kenyérből, él örökké. És az a kenyér pedig, amelyet én adok, az én testem, amelyet én adok a világ életéért.” pl. Bible moralisée, Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b, fol. 59v, 1230–50k.; Antifonárium St.Lambrechtsból, Graz, Univ. Bibl. cod. 29, fol. 300r., 1340k.; Almakerék plébániatemplomának szentélyboltozata, 1404–5 k.; Rothenburg ob der Tauber Szentlélek templom szentségtartó tabernákulum; Rorschach-Marienberg, bencés kolostor, 1568 stb.

⁴² V. ö. a korai halott Krisztus ábrázolások angyalainak kéztartásával, pl. SCHILLER II. 106. és Abb. 330, 338.

⁴³ M. B. MCNAMEE: *The Origin of the Vested Angel as a Eucharistic Symbol in Flemish Painting*. *The Art Bulletin*, LIV/1972. 263–278. Egyetlenegy olyan Angyali üdvözetet találtam – Oroszlán Henrik zsoltároskönyvében – amelyen valószínűleg tömjénezőt tart baljában az angyal (Helmarshausen, 1168–1189) London, British Library, Lansdowne 381 I.fol.7v.

⁴⁴ Y. HIRN: *The Sacred Shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*. London, 1912. 114–5. Lásd még pl. Dr. Theol. Friedrich SÜHLING: *Die Taube als religiöses Symbol in christlichen Altertum*. Freiburg im Br., 1930. 80–86.; G. BANDMANN: *Ein Fassadenprogramm des XII. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie*. *Das Münster*, V/1952, 1–21. (14–14.)

⁴⁵ Ld. a 27. jegyzethez tartozó SCHAPIRO idézetet.

Summary

THE ICONOGRAPHY OF A ROMANESQUE DEPICTION OF THE ANNUNCIATION AND THE CRUCIFIXION ON A BOOK COVER

Originally, the *Annunciation*, which is now in the possession of the Berlin-Dahlem Museum, and the *Crucifixion*, now owned by the Victoria and Albert Museum, London, served to decorate the *Gospel Book* of Count Fürstenberg-Stammheim. The two ivory plates were probably made in the early 12th century somewhere in the Lower Rhone region. Their iconography is quite unique. This is the first rendering of the Annunciation theme, in which the homunculus appears, and does so in the form of a bust, which has never been repeated since; also unique is the fact that the homunculus descends on a ray originating from the

peak of a dove. The sphere in Gabriel Archangel's hand is also extremely rare. There is no known analogy of the scene under the suppedaneum of the Crucifixion: a small figure is shown clinging to a tree, at the same time holding onto a rope tied to Christ's ankle, with a serpent wrapping around his own body. The joint study of the two artworks has not been attempted previously.

The author associates the unique iconographical motifs of the book cover with the Mediaeval concept claiming that the redemption was actually accomplished by deceiving the Devil. By goading the Progenitors into committing the original sin, the Devil established a claim over mankind. So as to bring about a just solution, God offered his own son to him as a sacrifice. The Satan was misled by the human form of the Son, whose divine nature he was not aware of. When he crucified Christ, he did something he had no right to do: he killed a man who had not committed any sin. By doing so he lost his claim over mankind also. At the basis of the theory is the point that the incarnation remained a secret to the Devil; in other words, Christ's human body was offered to him as a bait, and by taking the bait he brought about his own downfall.

The bust descending in *Annunciation* is the incarnation of the Word of God, i.e. the bait hidden inside the „veil of body". The same body is shown on the back cover, already crucified. It is Satan himself who holds the end of the rope tied to Christ's ankle. Thanks to divine Providence, Satan had no idea of the miraculous circumstances of the incarnation, believing Christ to be a mortal man. This caused his downfall: he was defeated at the moment he destroyed his opponent. (The same idea forms the iconographical background of Robert Campin's *Mérode Altarpiece*.)

The sphere held by the Archangel might be a reference to the „World", the prize of the contest between God and the Devil. The possibility cannot be excluded, however, that it is a censor: this is made all the more likely by the observation that the front and the back cover of the book also suggest that it is Christ's actual body which is offered in the Eucharist.

Prokopp Mária

SIMONE MARTINI: A SZT. ERZSÉBET-KÁPOLNA FALKÉPEI AZ ASSISI SZT. FERENC-BAZILIKA ALSÓ TEMPLOMÁBAN

Az assisi Szt. Ferenc-bazilika alsó templomában, a jobb kereszthajó végében a Szt. Miklós és a Szt. Mária Magdolna-kápolna bejárata közötti sarok a Szt. Erzsébet-kápolna. A magyarországi Szt. Erzsébet tiszteletére emelt oltár ma már nem áll, de a fölője készült oltárkép-freskó, a nyolc félalakos szent képsorával, ott ragyog. A művészettörténeti kutatás mindeddig elsősorban a képek mesterkérdésével foglalkozott, vagyis, hogy Simone Martini festményei-e vagy nem, teljesen ő festette-e, vagy Lippo Memmivel közösen, amint Giorgio Vasari írja,¹ avagy más tanítványokkal együtt készítette? Ma a szakértők nagyrésze Simone Martini sajátkező, hiteles művének tekinti.

A képek ikonográfiája, az ábrázoltak kiléte nem okozott különösebb problémát az egyetemes trecento kutatásnak. Az egykori oltár felett a Madonna jelenik meg két király-szent között, akik közül az egyiket, néme-lyek, éppen Vasarit követve, Szt. Lajos francia királlyal azonosították. Volt, aki a liliommal ábrázolt ifjú szentben ismerte fel a Szt. Ferencet különösképpen tisztelő francia királyt. A képsor első alakja mindenki számára egyértelműen Szt. Ferencet ábrázolja, s a második szent kétség-telenül Toulouse-i Szt. Lajos püspök. A harmadik szentet, ha nem is ilyen egyértelműen, de általában Szt. Erzsébetnek tartják. A negyediket – Luciano Bellosi 1980. évi tanulmányáig² – többnyire Assisi Szt. Klárának nevezték. Bellosi rámutat, hogy e szent nem ferences ruhát visel, tehát nem lehet Szt. Klára. Kezében kis keresztet tart, s így inkább Szt. Margitnak tekinthető. A szerző, természetesen, Antiochiai Szt. Margitra gondolt.

Nézzük meg a képeket közelebbről! A nyolc szent 5 + 3 elosztásban, de-rékszögben megtört sávban jelenik meg az assisi bazilika alsótemplomá-
ban, a jobb kereszthajó északi (jobb oldali) és keleti (hátsó) falán. A keleti falon, az egykori oltár felett, virágmintás arany háttér előtt, a középben a Madonna királynői alakja áll, karján a kis Jézussal. Kétoldalt egy-egy daliás termetű, méltóságteljes, ünnepi öltözékű király. Ábrázolásuk igen rokon. Mindketten jobbjukban liliomos jogart és baljukban országalmát tartanak. Ruházatuk is azonos: a bő ruha felett aranyhímzéssel szegélye-
zett palástot viselnek, amelyet díszes mellcsat fog össze. Koronájuk és dicsfényük, a Madonnáéhoz hasonlóan, feltűnően gazdagon ékesített. Mindkettő szoros kapcsolatban van a Madonnával: a baloldali király az országalmáját ajánlja Máriának, a jobb oldali a liliomos jogarát nyújtja feléje, amelyet a kis Jézus örömmel érint, s teljesen e király felé fordul.



1. Simone Martini: A Madonna Szt. István és Szt. László királyok között. Assisi, San Francesco, alsó templom, jobb kereszthajó

Tekintetük találkozik, valóságos Santa conversazione tanúi vagyunk. Az alakokat a művész azzal is kiemeli, hogy a szereplők áttörik a kép belső keretét. Szobrászi plaszticitásra utalva, mintegy előtte állnak. A baloldali király ősz haja és gyér szakállá idősebb férfit jelez. Piros ruhát és vörös palástot visel, míg a jobb oldali ifjabb király haja szőke, és ruhája, valamint hermelin palástja zöld színű. A két szín is minden bizonnyal a két király jellemzését szolgálja.

1980-ban Luciano Bellosi, minden kétséget kizáróan, a két szent magyar király, *Szt. István* és *Szt. László* ábrázolásaként határozta meg a Madonna mellett álló szent királyokat. A balról hozzájuk kapcsolódó lilimos koronás ifjú alakjában pedig *Szt. Imre* herceget ismerte fel. Indoklásként az ugyancsak Magyarországi Mária nápolyi királyné megrendelésére készült nápolyi Santa Maria Donnaregina templom apácakórusán látható falképet említi, ahol a magyar szent királyok az assisi ábrázolásokkal azonos attribútumokkal jelennek meg. Ismerve a nápolyi Anjou-k politikai törekvését a magyar trónra, írja Bellosi, amely Gentile Partino da Montefiore ferences kardinális, az Anjou-család barátja, mint pápai követ segítségével győzedelmeskedett, és amely nyomán létesült az assisi *Szt. Márton-kápolna*, ugyancsak Simone Martini közreműködésével, – akkor könnyen érthető, hogy Assisiben a Magyarországi *Szt. Erzsébet-kápolnában*, a Madonna kétoldalán, a két szent magyar király áll.

Bellosi csak érintőlegesen foglalkozik Simone Martini szentjeinek ikonográfiai meghatározásával. Tanulmányának tárgya az 1300 körüli *Szt. Ferenc* ábrázolások ikonográfiája. E képsorban is a *Szt. Ferenc* ábrázolásra figyelt fel, mivel itt szakállasan jelenik meg, szemben az ezekben az években, a XIV. század elején és első évtizedeiben hivatalos római,



2. Simone Martini: Szt. Ferenc, Toulouse-i Szt. Lajos, Szt. Erzsébet, Árpádházi Szt. Margit és Szt. Imre. Assisi, San Francesco, alsó templom, jobb kereszthajó

assisi és firenzei képekkel. Ugyanis éppen az assisi alsó templomban, Simone Martini oltárkép-freskójától néhány méterre, a főoltár feletti boltzat freskóképein, amelyek Szt. Ferenc apoteózisát és erényeinek allegóriáit jelenítik meg, továbbá Pietro Lorenzetti oltárfreskóján a Simone Martini képsora mellett nyíló Szt. Miklós-kápolnában, Szt. Ferenc borotváltan áll előttünk. Bellosi ennek magyarázatát a nápolyi Anjouk egyházpolitikai állásfoglalásában látja, amely a ferencesek spirituális irányzatát támogatta a conventuálisokkal szemben. Az utóbbiak 1296-tól, Giovanni da Muro assisi tartományfőnökké választásával a rend élére kerültek. A szakállas Szt. Ferenc ábrázolást ekkor váltotta fel a hivatalos megrendeléseken, így a IV. Miklós pápa által készítettett apszismozaikon a római Santa Maria Maggiore bazilikában, vagy Matteo d'Acquasparta kardinális, a conventuálisok nagy támogatójának síremlékén az Ara Coeli bazilikában a borotvált Szt. Ferenc ábrázolás. Giotto is, amikor az 1310–20-as években a pápa bankárának megbízását teljesíti a firenzei Santa Croce bazilikában, a Bardi-kápolnában, szakáll nélkül ábrázolja Szt. Ferencet, jóllehet korábban ő is, mint minden művész, szakállal jelenítette meg. A spirituális irányzatot követő ferencesek a szakállas Szt. Ferenc eredeti tanításához ragaszkodnak, a teljes szegénységhez.

Toulouse-i Szt. Lajos, a nápolyi trón örököse, Mária királyné fia, amikor ferences szerzetes lesz, kifejezetten a spirituális irányhoz csatlakozik, és mint püspök is, életmódjában a teljes Szent Ferenc-i szegénységet követi. Erre utal az assisi Szt. Erzsébet-kápolna képsorában Toulouse-i Szt. Lajos ábrázolása közvetlenül Szt. Ferenc mellett, tekintetét Szt. Ferencre szegezve. Szt. Ferenc is feléje fordul, stigmatizált kezével szívére mutatva utal az igazi Krisztus-követésre. S ezzel már át is tértünk a Szt. Erzsébet

kápolna északi falán látható freskó-poliptichon szentjeinek bemutatására. Az öt szentet 120 × 380 cm nagyságú gazdagon profilozott, festett és aranyozott keret kapcsolja össze. Az aranyozás erősen megkopott s így eltűntek az azon lévő egykori feliratok a szentek nevével. Ez a külső keret nyitott loggia illúzióját kelti, amely mögött állnak a szentek. Az ötödik szent, aki jobbjával a mellvédre támaszkodik, ezt egyértelművé teszi. A loggia egyenes vonalú lezárását, gerendázatát aranyozott, csavart oszlopocskák tartják. Talán nem tévedünk, ha ennek a térillúziót keltő építészeti keretnek az alkalmazásában az assisi felső templom Szt. Ferenc ciklusára való utalást látjuk, amelynek monumentális képsora irányt mutató volt Szt. Ferenc értelmezésében. A csavart oszlopokkal való tagolás Simone Martini poliptichonjain, vagy az assisi Szt. Márton kápolna bejárati ívében sosem egyenes gerendázatot tart, hanem három karéjos íves lezárást.

Az egységes kék háttér előtt az első szent, a kép baloldalán, Assisi Szt. Ferenc. Egyetlen attribútuma a kötéllel átkötött daróc ruha és Krisztus sebhelyei oldalán és a kezén. Egész alakjával jobbra fordul, a többi szent felé. Feléjük nyújtja jobbját, mintegy az igazi Krisztus-követésre buzdítva őket. Baljával a szívére mutat, a szív, az átélés, a szeretet fontosságát, elsőbbségét hirdetve az ésszel szemben. Az assisi Szt. Erzsébet-kápolna képsorainak programja tehát a ferencesek spirituális irányzatának támogatása egyfelől, és másfelől a nápolyi Anjouk ezért kapott égi jutalmának bemutatása Mária országa koronájának elnyerésével és Lajos fiuk 1317. évi szentté avatásával.

Szt. Ferenc alakja mellett, mint már említettük, *Toulouse-i Szt. Lajos* ferences püspök áll, Szt. Ferenc hű követője. Jobbjában a pásztorbotot tartja, baljával a királyi koronát távolítja el magától.

Ezután következik Magyarországi Szt. Erzsébet arany díszítésű fehér brokát ruhában, fején királyi koronával. Ő az, aki a világi életben, férje mellett, és távollétében helyette uralkodva is, tökéletesen követte Szt. Ferenc nyomán Krisztust. Ő Mária nápolyi királyné példaképe. Joggal tekintjük tehát e képet az ő rejtett portréjának. Szt. Erzsébet Mária királyné nagyapjának, IV. Béla magyar királynak volt a testvére, akinek tisztelete az 1235. évi szentté avatása után egész Európában elterjedt, elsősorban a ferencesek révén.³ 1317-ben Toulouse-i Szt. Lajos szentté avatásán a ferences François de Meyronnes, amikor beszédében Lajost szentek generációi leszármazottjának nevezi, és megnevezi az apai ágon IX. Szt. Lajos francia királyt, és anyai ágon Szt. Istvánt, Szt. Imrét és Szt. László magyar királyokat – éppen azokat, akiket Simone Martini az assisi oltárfreskón ábrázol –, külön hozzászövi, hogy ugyanebbe a családba tartozott Szt. Erzsébet, aki mindeddig az egyetlen királyi vérből származott női szent.⁴ Így a ferences kapcsolat mellett a családi rokonság is indokolja Lajos és Erzsébet egymás melletti elhelyezését.

Mária királyné 17 éves koráig a magyar királyi udvarban szívtva magába Szt. Erzsébet nagy tiszteletét. Esztergomban, Budán, Győrben és az or-

szág minden részén már álltak ekkor a Szt. Erzsébetnek szentelt templomok, kápolnák. Kassa város XIII. századi pecsétjén Szt. Erzsébet alakja látható, aki nemcsak a város templomának és a kórházának a védőszentje, hanem minden lakójának. Erzsébetnek hívták Mária hűgát is, aki domonkos apáca lett előbb a Nyulak szigetén, majd a nápolyi San Pietro kolostorban. Mária királyné az 53 éves nápolyi tartózkodása alatt – 1270-től 1289-ig mint Károly trónörökös felesége, majd 1309-ig mint királyné s végül mint özvegy királyné az 1323-ban bekövetkezett haláláig – nagyon sokat tett Szt. Erzsébet és a magyar szent királyok tiszteletéért. Az ő bőkezű mecénásságának egyik legbeszédesebb példája az általa újjáépíttetett nápolyi Santa Maria Donnaregina pompás gótikus temploma a gazdag freskódíszsel. Itt Jézus szenvedéstörténetének bemutatása alatt jelenik meg Szt. Erzsébet élete azzal teljes konkordanciában. A képsor tehát azt hirdeti, hogy Erzsébet éppen úgy, mint Szt. Ferenc, „alter Christus”. Ez a freskóciklus, minden valószínűség szerint, az egyik legelső és legteljesebb Szt. Erzsébet élete ábrázolás. S ugyanezen a falon, a képsor végén kapott helyet a három magyar szent király félalakos ábrázolása a piros-fehér sávós háttér előtt.

Szt. Erzsébet tiszteletét a nápolyi Anjouk – Mária királynétól függetlenül is – a francia királyi udvarból is hozhatták magukkal. Szt. Erzsébet fia ugyanis egy ideig, anyja halála után, Párizsban, IX. Szt. Lajos udvarában nevelkedett. Lajos király a lányát Szt. Erzsébet iránti tiszteletből nevezte Izabellának. És Izabellának, vagyis Erzsébetnek hívták I. Károly nápolyi király lányát is, aki Mária királyné öccsének, IV. László magyar királynak lett a felesége 1270-ben.

Az assisi Szt. Erzsébet-kápolna oltár-freskóján Szt. Erzsébet után a következő szent szerzetesnőt, amint már említettük, Szt. Klárával azonosították, majd 1980-ban L. Bellosi Szt. Margitra helyesbítette. A képsor programjának ismeretében megerősítjük Jajczay János meghatározását, aki *Árpád-házi Szt. Margit* alakját ismerte fel a képben.⁵ Szt. Margit, Szt. Erzsébet unokahúga, Mária királyné nagynénje, akit Mária még személyesen ismert, s aki 1271-ben, röviddel Mária 1270. évi nápolyi házasságkötése után halt meg. Szentté avatását Mária édesapja, V. István magyar király, még abban az évben kérte a római pápától. Megindult a hivatalos eljárás, kihallgatták Margit társnőit, jegyzőkönyvet vettek fel a csodákról, ellenőrizték azokat, s Pater Marcellus, Margit gyóntatója megírta Margit életrajzát. A boldoggá avatás 1276-ban megtörtént, de a történelem vihariban a szentté avatás késett, – egészen 1943-ig. Mária királyné közbenjárásával az unoka, I. Károly Róbert 1306-ban ismét szorgalmazta a szentté avatást, de eredményt nem ért el. Ennek ellenére a domonkos rend nagy tisztelettel övezte, és szentként dicsőítette Árpád-házi Szent Margitot. Még ma is több festészeti ábrázolását ismerjük a XIII. század végéről és a XIV. századból, főképpen Itáliában.⁶ Az assisi szent kezében tartott kis kereszt Árpád-házi Szt. Margit elengedhetetlen attribútuma, amely arra utal, hogy különösen mély buzgósággal élte át Jézus passióját,⁷

olyannyira, hogy egészen a XV. századig stigmatizált szentként tisztelte a domonkos rend.⁸ Az assisi szent szerzetesnő dicsfénye felett lebegő korona Margitunk királyi származására utal, illetve arra, hogy önként lemondott az evilági koronáról. Hasonló korona lebeg a mellette álló szent ifjú dicsfénye felett, akit L. Bellosi nyomán, joggal tekintünk *Szt. Imrének*. Bellosi a Firenze melletti San Martino a Mensola templomának 1391. évi triptichonját említi igazolásképpen, ahol a középképen, a Madonna mellett álló, kezében lilomot tartó ifjú szent kilétét felirat határozza meg: Santo Amerigano d'Ungheria. A predellán Szt. Imre éjszakai imáját jelenítette meg a festő, amint az apa, Szt. István király az ajtóban állva, megatottan szemléli. A magyar művészettörténet szánmára Wolf Rózsi fedezte fel a San Martini a Mensolai oltárkép Szt. Imre ábrázolását 1929-ben.⁹

Szt. Imre alakja kapcsolja össze az assisi képsor két részét. Szűzi életformája Szt. Margit mellé állítja. Margit legendájában olvassuk, hogy „eszében forgatja vala gyakorta és néha egyebekkel is beszél vala az ő nemzetének eleinek életüket és életüknek szentségét, azaz szent István királynak életét, ki vala magyaroknak első királya és apostola, ... És meggondolja vala Szent Imre hercegnek is ő életét és ő szentséges szüzességét, ... Meggondolja vala Szent László királynak életét, aki Magyarországnak dicsőséges birodalmat és oltalmazást szolgáltatván a pusztítóknak ellene, ... Ismét meggondolja vala Szent Margit asszony Szent Erzsébet asszonynak, az ő barátjának és szerelmes néjének szentséges életét, kinek szentséges érdemével mind teljes anyaszentegyház, nagy örömmel tiszteli.”¹⁰ Ugyanilyen nagy tiszteletben részesítette Mária királyné is szent elődeit. Így a fenti legendarészletet méltán kapcsolhatjuk az assisi Szt. Erzsébet-kápolna falképeinek programjához.

Szent Imre alakja az assisi képsorban ugyanakkor a következő, a keleti fal két szent magyar király ábrázolásához is kapcsolódik, akik együtt alkotják a *Santi reges Hungariae* fogalmát. Ez a kifejezés a XIII. század végén már általánosan elterjedt. A három szent magyar király az assisi képsorban Mária királyné, és rajta keresztül az ifjú magyar király, Károly Róbert dicső genealógiáját, uralkodásának legitim voltát hirdeti. S hogy a XIII. századi Európában a magyar szent királyok milyen megbecsülésnek örvendtek, arra szép példa I. Anjou Károly nápolyi király 1269. évi levele V. István magyar királyhoz a két uralkodóházat összekapcsoló kettős frigy megkötésére. „Szentek és nagy királyok nemzetségéből származó hatalmas és harcos uralkodónak” – szólítja a magyar királyt.¹¹

A hatalmát megalapozó, első nápolyi Anjou király fontosnak tartotta a magyar királysággal való szoros szövetséget.

Szt. István király tisztelete az 1083. évi szentté avatás után egész Európában elterjedt. Az egyetemes egyház szeptember 2-án ünnepli ma is a magyar királyt. Mária királyné édesapjának védőszentjét is tisztelte Szt. Istvánban. Szt. Lászlót vitézségéért és emberi kiválóságáért választották a kortársak az I. keresztes hadjárat vezérévé. A megbízatást halála miatt

nem tudta teljesíteni. Tisztelete az 1192. évi szentté avatása után, főképpen a XIV. században virágzott. A magyarországi Anjou királyok példaképüknek, legfőbb pártfogójuknak tekintették Lászlót. Jól látjuk László király kiemelt helyzetét az assisi oltárfreskón is: Jézus László felé fordul és jogaának érintésével közvetlen kapcsolatba lép vele. S miután László az Anjou királyokat képviseli, nem kétséges, hogy az Isten megkülönböztetett szeretete, kitüntető elismerése a magyarországi Anjou uralkodónak, Mária királyné unokájának szól. A Madonna is László felé fordul. Őt illeti a dicsőség István király szentté avatásáért is.

A hazai művészettörténet-írásban Péter András volt az első, aki doktori disszertációjában (1926) összegyűjtötte és tudományosan feldolgozta a három szent magyar király ábrázolásait a középkori művészetben.¹² Ez a kitűnő ikonográfiai tanulmány behatóan foglalkozik a három szent együttes és egyenkénti képzőművészeti megjelenítésével a középkori Magyarországon és Európában, az attribútumok, a viselet, a haj, szakáll és a ruházat alakulásával, értelmezésével a szobrászati, festészeti és iparművészeti emlékeken. A hazai emlékeken kívül valamennyi ma ismert, külföldön őrzött ábrázolást említ, kivéve az itt bemutatott assisi Szt. Erzsébet-kápolna falképeit. Foglalkozik tehát III. András Bernben őrzött diptichonjával, ahol a három szent király mellett Szt. Erzsébet is megjelenik. Ez a Velencében készült XIII. századvégi műalkotást mindeddig a legrégebbi együttes ábrázolása a Santi reges Hungariae-nak. Elemzi a nápolyi Santa Maria Donnaregina templom freskóképét, az Anjou Legendáriumot, Vásári Miklós padovai kódexeit, az aacheni magyar kápolna ötvösművészeti ábrázolásait és a ma már csak leírásból ismert antependiumot, melyet 1343-ban Erzsébet anyakirályné ajándékozott a vatikáni Szt. Péter-bazilikának. Igen meglepő, hogy ismeri Simone Martini Altomonteban – Calabriában – őrzött kisméretű, Szt. Lászlót ábrázoló táblaképét is, amelynek feltalálását a szakirodalom G. Paccagnini-nek tulajdonítja, és az 1941. évhez kapcsolja, aki azonban tanulmányát csak 1948-ban tette közzé.¹³ Péter András disszertációja mind a mai napig nem került a nyilvánosság elé. Kéziratban őrzi a Szépművészeti Múzeum valamint az Országos Műemlékvédelmi Hivatal könyvtára. A fiatalon mártírhalt, nemzetközi tekintélyű magyar trecento kutató tudósi portréjához ez újabb, jelentős adalék. Péter András minden valószínűség szerint járt – a még ma is igen nehezen megközelíthető, távoli – Altomonteban, és személyesen látta a képet. Csak a publikálást akadályozta meg a munkaszolgálatos behívó és a gyilkos golyó. Péter András a disszertációját *Gerevich Tibor* professzorhoz írta, aki 1930-ban, a Szt. Imre év alkalmából maga is írt ikonográfiai tanulmányt *Szent Imre a magyar művészetben* címmel.¹⁴ A koronázási palást 1031. évi ábrázolásától kezdve mutatja be az oltártáblákon, falképeken és kódexminiatúrákon fennmaradt, koronként kissé változó felfogású Szt. Imre-jellemzéseket. Nagy figyelmet szentel a Firenze közelében fekvő San Martino a Mensola temploma 1391. évi főoltárképének, amelyet a fentiekben már említettünk.

Újabb kutatások főképpen a Szt. László ábrázolásokra vonatkozóan történtek, amelyek eredményeit *Marosi Ernő* és *Kerny Terézia* tanulmányai ismertetik. Marosi¹⁵ behatóan foglalkozik a Santi Reges Hungariae fogalom történeti kialakulásával és közös ábrázolásaikkal. Ő az első a magyar művészettörténeti irodalomban, aki megemlíti, jóllehet csak jegyzetben, az assisi Szt. Erzsébet-kápolna királyképeit, Bellosi tanulmányát idézve. Marosi Ernő a Szt. László ábrázolások viseletének és attribútumainak vizsgálatával megerősíti az assisi Santi reges Hungariae ábrázolások ikonográfiai meghatározását és XIV. század eleji datálását. Az itt látott öltözet, a hosszú ujjú tunika és a ráboruló köpeny ugyanis csak az 1300 közüli műveken fordul elő. Ez a ruházat, írja Marosi, Szt. László méltóságát jelzi az uralkodó békés tevékenységének gyakorlása közben. Ebben a viseletben jelenik meg a Képes krónika több képén, így a királlyá koronázásakor (46 v). Így látjuk a berni diptichonon is, s az altomontei Simone Martini-táblán, továbbá Filippo Sangineto altomontei síremlékén, akinek tulajdonát képezte ez a remekművű Szt. László kép. Ez utóbbi két emléken a lilimos jogar helyett bárdot, az Athleta patriae jellegzetes fegyverét tartja jobbáiban Szt. László. Ez a két jelvény, a lilimos jogar és a bárd, olykor együtt is előfordul. Így látjuk a Thuróczi krónika 1488. évi brünni kiadásának első oldalán (1r).

Szt. István és az 1083-ban kanonizált többi magyar szent, Szt. Imre, Szt. Gellért valamint András és Benedek zobori remeték ábrázolását, továbbá Szt. István és a magyar szent királyok képzőművészeti megjelenítését a hazai középkori művészetben újabban Wehli Tünde dolgozta fel.¹⁶ Tanulmányunk ezek eredményeit kívánja bővíteni az itáliai trecento kiemelkedő művészenek, Simone Martininek az újkori művészet bölcsőjében, az assisi Szt. Ferenc-bazilikában ma is látható magyar szentek képsorának bemutatásával.

JEGYZETEK

¹ G. VASARI: A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete. Bp. 1973. 121.

² L. BELLOSI: La barba di San Francesco. Prospettiva, 1980. n. 22. 11–34.

³ SZ. JÓNÁS Ilona: Szt. Erzsébet élete. Bp. 1986.

⁴ Sermon sur S. Louis de Toulouse. In: Analecta Ordinis Minorum capucinatorum, 1897 (13), 311. Közli: KLANICZAY Gábor: Az Anjouk és a szent királyok. In: „MERT EZT ISTEN HAGYTA...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Szerk. Tüskés Gábor. Bp. 1986. 65.

⁵ JAJCZAY János: Árpádházi Boldog Margit a művészetben. Szépművészet, III. (1942) 271–282.

⁶ G. KAFTAL: Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Firenze, 1952. 671. u.

6.: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Firenze, 1965, 739. u.6.: Iconography of the Saints in the Painting of North-West Italy. Firenze, 1985. 463. u.6.: Iconography of the Saints in North-East Italy. Firenze, 1978. 663.

⁷ Szent Margit legendája. In: ÉRSZEGI Géza: Árpád-kori legendák és intelmek. Bp. 1983. 114. 116.

⁸ KLANICZAY Tibor–KLANICZAY Gábor: Szent Margit legendái és stigmái. Bp. 1995.

⁹ WOLF Rózsi: Szent Imre a képzőművészetben. Bp. 1930. 6. In: Magyar Katolikus Almanach, 1930/31.

¹⁰ Szent Margit legendája, in: ÉRSZEGI i.m. 124–125.

- ¹¹ FEJÉR, G. Codex Diplomaticus ... IV/3. 510. Idézi: KLANICZAY 1986 i. m. 65.
- ¹² PÉTER András: Árpádházi Szent István, Szent Imre és Szent László a középkori művészetben. Ikonográfiai tanulmány. Bölcsészdoktori disszertáció, kézirat. (Szépművészeti Múzeum Könyvtára) Bp. é.n. (1926)
- ¹³ G. PACCAGNINI: An Attribution to Simone Martini. The Burlington Magazine, Nr. 541. Vol. XC. March, 1948. 75–80.
- ¹⁴ GEREVICH Tibor: Szent Imre a magyar művészetben. Budapesti Szemle, 1930. 219. köt. 633. sz. 199–212.
- ¹⁵ MAROSI, Ernő: Der heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14–15. Jh. AHA tom. 33. 1987/88. 211–256. – Marosi Ernő: Kép és hasonmás. Bp. 1995. 203. not. 367.
- ¹⁶ WEHLI Tünde: Az 1083-ban kanonizált szentek kultusza középkori művészetünkben. In: Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról. Szerk. FÜGEDI Erik. Bp. 1986. 54–60. – WEHLI Tünde: Szent István kultusza a középkori magyarországi művészetben. In: Doctor et apostol. Szerk. TÖRÖK József. Bp. 1994. 107–140.

Zusammenfassung

SIMONE MARTINI'S FRESKEN IN DER HL. ELISABETH-KAPELLE DER BASILIKA DI SAN FRANCESCO ZU ASSISI

Die Fachliteratur hat sich, bisher, am meisten, mit dem Stil dieser Fresken beschäftigt. Die Ikonographie der acht, nebeneinander stehenden halbfigürlichen Heiligengestalten hat erstmalig Luciano Bellosi in 1980 untergesucht. Er hat festgestellt, dass die zwei heiligen Könige, neben der Madonna, stellen die zwei heilige Ungarn-Könige, den Hl. Stephan und den Hl. Ladislaus dar. Das Christuskind wendet sich zum Hl. Ladislaus, der besonders von den Anjou-Könige in Ungarn verehrt war. Er hat auch die Heiligsprechung des ersten Ungarn-Königs Stephans und seines Sohns Emericus bei dem Papst in 1083 erreicht.

Seit dem 13. Jh. war in Ungarn die „Santi Reges Hungariae“, die „drei heilige Ungarn-Könige“, der Hl. Stephans, Hl. Emericus und Hl. Ladislaus zusammen verehrt und in der Kunst dargestellt. So sind sie auch in Neapel, in der Kirche Santa Maria Donnaregina sichtbar. Diese Fresken-Bilder wurden von der Königin Neapel's, Maria, Tochter des Ungarn-Königs Stephans V beauftragt. Man kann es annehmen, dass auch die Fresken in der Elisabeth-Kapelle zu Assisi von der Königin um 1318 gestiftet wurden.

Die Studie von L. Bellosi befasst sich mit der Darstellung des Hl. Franziskus in der Bildfolge von Simone Martini in dem Querschiff der Basilika di S. Francesco. Die Bilder der Ungarnkönige bilden da nur ein Nebenthema.

Unsere Studie forscht Bellosi's Gedanken weiter und lasst das Programm der Freskenreihe kennenlernen: 1) Die Vorfahren der Anjou-Königin, der Maria von Ungarn beweisen die Legalität seines Enkels Caroberto in Ungarn. 2) Der Zyklus der fünf Heiligen beginnt mit Hl. Franziscus von Assisi, der mit Bart dargestellt ist. Das zeigt, nach Bellosi, dass die Stifterin der spiritualischen Richtung der Franziskaner folgte, untergestützt hat. Zu dieser Richtung gehörte die weiteren Darstellungen am Altarfresko der Hl. Elisabeth-Kapelle in Assisi, der Hl. Ludwig von Toulouse, der Sohn der Königin Maria und die Hl. Elisabeth. Die Selige Margarete die Tante der Königin, war Dominikanerin, aber sie stand im Geist sehr nahe zum Hl. Franziscus. Der fünfte Heilige am Altarbild zeigt den Hl. Emericus, den Sohn des Hl. Stephans, der zu den Santi reges Hungariae gehörte, der ein Beispiel der von den franziskaner sehr verehrten Tugend, der Castitas, war.

Szakács Béla Zsolt

KÉT TOURS-I PÜSPÖK: SZT. MÁRTON ÉS SZT. BERECK A MAGYAR ANJOU LEGENDÁRIUMBAN

Napjainkban, ha egy szent életére vagyunk kíváncsiak, mindenekelőtt valamelyik közkezen forgó hagiográfiai kézikönyvhöz fordulunk információért. Nem volt ez másként a középkorban sem, az érdeklődőknek már akkor is széles kínálat állt rendelkezésükre. A számos legendagyűjtemény közül is a legolvasottabb Jacobus de Voragine műve, a *Legenda aurea* lett.¹ E műnek több mint ezer kézírata maradt fent, de csak egyetlen kódexről tudunk, amely nemcsak illusztrációkkal látta el a legendákat, hanem valósággal a képek nyelvére fordította azokat. Maguk a szövegek nem is szerepelnek benne, csak a képekhez készültek egysoros feliratok, *titulusok*. A kódexet stílárís és történeti érvek alapján az 1330-as évekre szokás keltezni, és készítési helyéül Bolognát vagy Magyarországot megjelölni. Kétségtelen, hogy a magyar illetve Anjou vonatkozású szentek szerepeltetése arra mutat, hogy a kódex a magyarországi Anjou udvarhoz kötődik, ezért is kapta a Magyar Anjou Legendárium nevet.²

Sajnos a kódex nem maradt ránk épségben, lapjai szétszóródtak a világ különböző gyűjteményeibe, New Yorktól a római Vatikánon keresztül Szentpétervárig.³ Amit most ismerünk, az 58 szent élete 142 fólión, laponként 4-4, összesen 549 képecskén elmesélve. A leggyakrabban 4–8 képecske jut egy-egy szentnek, a kiemelt legendákra (mint az apostolok vagy a legfontosabb hazai szent, László király esetében) 20–24 jelentet szántak, kiugróan magas Jézus élete és Idősebb Szt. Jakab ciklusa (eredetileg 96 ill. 72 kép).

A szentek eme koszorújában kapott helyet Szt. Márton is. Talán nem tűnik ünneprontásnak, ha az eddigi véleményekkel szemben Márton szerepeltetését nem elsősorban pannóniai származásával, hanem a szentek sorában elfoglalt előkelő helyében látjuk.⁴ Márton, mint az első nem vértanú szent, a hitvallók első csoportjában, közvetlenül a pápák és egyházatyák után következik. Képciklusából jelenleg egy lap négy képét ismerjük,⁵ de bizonyos, hogy ez ennél lényegesen hosszabb volt.

A lap első képén Szt. Márton legendájának legtöbbször ábrázolt jelenetét látjuk. Márton egy didergő koldussal találkozik, és kettészelve köpenyét, annak felét neki adja. Felirata: *quomodo diuisit pallium pauperi*: hogyan osztotta meg a köpenyt a szegénnyel.⁶ Megjegyzendő, hogy a történet folytatása, melyben kiderül, hogy a koldus valójában Krisztus volt, a legendáskönyvből kimaradt, és a koldus ábrázolásával sem utaltak erre.⁷

A második képen már szerzetesi öltözetben és tonzúrával látjuk viszont Mártont: ekkor már szerzetesi életet élt. A jelenet felirata szerint azt ábrázolja, *quomodo resanavit unum infirmum* – miképpen gyógyított meg egy beteget. A legenda szerint azonban nem egyszerűen gyógyításról van szó. Azt olvassuk, hogy „amikor meghallotta, hogy Szent Hilarius visszatért a száműzetésből, visszament hozzá, és Poitiers mellett kolostort alapított. Volt ott egy hittanuló ifjú, akit Márton, miután rövid időre elhagyta a kolostort, majd visszatért, holtan talált. Még nem volt megkeresztelve. Cellájába vitte és testére borulva imádságával újból életre keltette.”⁸ A képen világosan látjuk a cella jelzését, de nem érzékelhető, hogy a kezét imára kulcsoló ifjú most támadt fel halottaiból, és a szent sem ráborulással, hanem áldásra emelt jobbjaival éri el a kívánt eredményt. A kép kompozíciójában, részletmegoldásaiban a más szenteknél is gyakran előforduló gyógyítójelenetek sorába illik.⁹

A harmadik jeleneten Márton, még mindig szerzetesként, egy ifjút vezet el az akasztófa alól. Felirata alapján (*quomodo liberavit unum suspensum*) a legenda azon rövid kijelentésével azonosíthatjuk, hogy „még egy másik embernek is visszaadta az életét, aki kötélben végezte volna”.¹⁰ Ez a motívum sem ritka a legendákban,¹¹ képi ábrázolása pedig olyan jelenetekkel rokon, mint a börtönből való kiszabadítás.¹²

A negyedik képen a már ősz szakállal ábrázolt Mártont püspökké avatása közben láthatjuk viszont. A legenda szövege hosszasan ír arról, milyen csodás módon hallgattatták el püspökké választásának ellenzőit, de magáról a püspökké szentelésről egyetlen kurta félmondatban emlékezik csak meg.¹³ A festett legedáriumban azonban a püspökké szentelés az egyik rendszeresen visszatérő elem, szinte attribútuma a püspököknek, és csak kivételes esetekben hiányzik.¹⁴

Nyilvánvaló, hogy a ciklus nem fejeződött be ezen a ponton, hanem még legalább egy oldal jutott Mártonnak. Erre nemcsak abból következtethetünk, hogy az írott legenda ezután még hosszan folytatódik, hanem abból is, hogy az utolsó képet a felirat is meg szokta jelölni (a folyó számozás helyett *Ultima*-ként). Van még egy erre utaló nyom, nevezetesen az a kodikológiai megfigyelés, hogy a vatikáni lapok még őrzik az eredeti ívbeosztást, vagyis a hiányokat viszonylag nagy biztonsággal meg lehet állapítani.¹⁵ Márton első lapja egy ív utolsó oldalára került, a következő ívet Szt. Imrének és Szt. Lászlónak szentelték. Aligha képzelhető el azonban, hogy Szt. István király kimaradt volna, valamint a Szt. Miklós-ciklusból fennmaradt egyetlen képecske is ebbe az ívbe kívánkozna.¹⁶ Vélhetőleg a Szt. Márton-ciklus folytatása tehát átkerült a következő ív elejére.¹⁷ Talán nem túlzott optimizmus kijelenteni, hogy ebből legalább egy lap előkerülése nem reménytelen.

A vatikáni kódex fólióin ugyanis az is megfigyelhető, hogy a jelenlegi számozás alatt egy korábbi, valószínűleg XVII. századi lapszámozás is rejtőzik,¹⁸ amely egy teljesebb állapot nyomát őrizte meg. Már ekkor is vol-



1. Szent Márton legendájának első lapja a Magyar Anjou Legendáriumban

tak a kódexben hiányok: a ma New Yorkban, a Morgan Libraryban található, Giovanni Battista Saluzzo által 1630-ban szét darabolt lapok (még legalább 26 v. 28 más lappal együtt) már hiányoztak belőle. Ellenben még megvolt 16 vagy 18, azóta kiszakadt lap.¹⁹

A fent ismertetett Márton-lap a régi számozás szerint a 82. volt, és a jelenleg ezt követő fólió a 85-ös számot viseli. A XVII. században megvolt tehát két lap abból az ívből, amely egyebek mellett a Márton-legenda folytatását és Szt. István király képciklusát tartalmazta. Mivel a szórványlapok többsége az ív közepéről szakadt ki, joggal feltételezhető, hogy az egykori 83. és 84. fólió az ív két szélén helyezkedett el, mint ahogy arra a (Levárdy számozása szerinti) 9. és 13. ív jelenleg is példa. Ezek szerint a 83. lap nagy valószínűséggel a Márton-legenda folytatását tartalmazta.

Mármost eddig csak olyan szórványlapok kerültek elő, melyek a XVII. századi számozáskor még megvoltak. Ebből eleddig 10 ismert, közülük a legutóbbi időkből került a New York-i Metropolitan Museumba a Szt. Ferenc-ciklus egy lapja (a régi számozás szerinti 104-es).²⁰ Ezt a lapot egy 1913-as katalógus szerint korábban Párizsban, Léonce Rosenberg gyűjteményében őrizték, egy másik lappal, mely egy azonosítatlan püspökszentet ábrázolt.²¹ Ez a lap, mely időközben elkallódott, nagy valószínűséggel az egyik a 6/8 lappangó fólió közül.²² Ezek közül Mártonon kívül csak Toulouse-i Szt. Lajos volt püspök, de ő könnyen felismerhető lett volna lilíomos kazulájáról és az alatta viselt ferences kámzsáról.²³

De a szövegek összehasonlításából is az derül ki, hogy a leírt képek egyedül Szt. Márton esetében illeszthetők be viszonylag könnyen a legendába.²⁴ Az 1913-as katalógus ugyanis a kérdéses lapot a következőképpen írja le:

„72. Jelenetek egy szent püspök életéből:

1. A szent gyermekek előtt prédikál.
2. Kiűz egy démont egy megszállottból.
3. Három szent személy jelenik meg neki álmában.
4. Félrefordulva elhalad egy égő ház előtt.”²⁵

Mármost Szt. Márton legendájában arról olvashatunk, hogy a szent csodásan megküzdött a templom melletti égő ház tüzével – ennek ábrázolását lehet úgy értelmezni, ahogy a negyedik kép leírása teszi.²⁶

Arról is beszámol a legenda, hogy „egyszer Márton egyedül ült a cellájában, és tanítványai, Servius és Gallus az ajtón kívül várakoztak. Hirtelen különös jelenség riasztotta fel őket: hallották, hogy a cellában egyszerre többen beszélgetnek. Amikor később faggatni kezdték Mártont, azt mondta nekik: »Elárulom nektek, de kérem, hogy senkinek se mondjátok tovább! Ágnes, Tekla és Mária jött el hozzám.« Bevallotta, hogy nemcsak aznap, de igen gyakran meglátogatják, és elmesélte, hogy Péter és Pál apostolokat is gyakran látja.”²⁷ Ami az ördögűzést illeti, Márton ezen a téren sem maradt rest. A legenda szerint „nagy hatalma volt az ördög-



2. Szent Berec legendája a Magyar Anjou Legendáriumban

űzésben, gyakran űzte ki ugyanis az ördögöket az emberekből. ... Nagy érzéke volt az ördögök felismeréséhez. Annyira szembetűnőek voltak számára, hogy bármilyen formában jelentek is meg, világosan felismer-
te őket.”²⁸

A legproblematisabb az első jelenet, melyen a szent állítólag gyerme-
kek előtt prédikál. Erre semmiféle utalást nem találtam a legendában, de
úgy gondolom, ez sem áthidalhatatlan probléma. Gyakori jelenet ugyanis
a Magyar Anjou Legendárium képciklusaiban, hogy a szentet prédikáció
közben látjuk. Ez mintegy a püspöki tevékenység része. Szent Ambrus
prédikációja közben egy megátalkodott ariánus tér meg, és Szent Gellért
püspök ciklusában is van egy hasonló jelenet – amelyet szintén nehéz
konkrét szöveghez kötni. A hallgatóság rendszerint a földön ülő kis
emberkékből áll, nem nehéz őket gyerekeknek nézni.²⁹ Márpedig könnyen
elképzeltető, hogy Szt. Márton püspök képciklusából sem hiányzott a
térítőmunkáját jelképező jelenet, annál is inkább, mivel más ciklusokról
is (így a chartres-i katedrális XIII. századi üvegablakáról³⁰) ismert ez a
jelenet.

Sajnos az azonosítás nem támadhatatlan, de ha elfogadjuk a fenti, na-
gyon valószínűnek látszó hipotézist, akkor máris egy nyolc jelenetből álló
(véltőleg így sem teljes) képciklus áll előttünk. A nyolc képből kettő a
szent püspöki voltát hangsúlyozza (felszentelik és prédikál), öt jelenet
csodat beszél el, és mindössze egyetlen képet szenteltek Márton jótékony-
ságának: azt a jelenetet, amely nélkül elképzelhetetlen egy Márton-ciklus.

Szent Márton a történészek számára a nyugati szerzetesség korai képvil-
selője, és kulcsfigura a vidék kereszténységre térítésében.³¹ Másfelől a XII.
századra a keresztény lovagság egyik mintaképevé válik, ami például Si-
mone Martini assisi freskóciklusában is hangot kap.³² A Márton-ikonográ-
fia leggyakoribb jelenete, melyen köpenyegét megosztja a koldussal, az
irgalmasság, a cselekvő felebaráti szeretet képviselőjeként állítja elénk a
szentet. Nagyon is sajátos tehát, ha a MAL ciklusában a püspöki hivatás
jogszerű és aktív betöltése, valamint a szent csodatévő (halottakat feltá-
masztó, ördögűző) ereje válik hangsúlyossá.³³ Ez egyfelől jól tükrözi azt a
képet, amit a kódex a hitvallókról nyújtani kíván, másfelől azt is jelzi,
milyen mondanivalója van a püspökökről.

Mindebből azonban hiányzik egy motívum, amely pedig a hitvalló szen-
tek legendáiban gyakran visszatér. Erre jó példa Szt. Bereck legendája,
amely ílymódon mintegy kiegészíti Márton életrajzát. A két szent törté-
netileg is, liturgiailag is szorosan összefügg: Bereck Mártont követi a
tours-i püspöki székhelyben csakúgy, mint a kalendáriumban (ünnepeik: XI.
11. és 13.). Legendáját egyetlen lap négy képe alkotja, melyek közül egy a
felszentelését,³⁴ és három egy összefüggő történetet dolgoz fel. A tours-i
nép ugyanis azzal vádolta Szt. Márton utódját, hogy teherbe ejtett egy
asszonyt. A feldühödött nép követeket ragadva a kapuja elé gyűlt, és kérdő-
re vonta.³⁵ A képsorozat II. jelenete azonban nem köznépet, hanem fegy-



3. A cserényi Szt. Márton-oltár szárnyainak külső oldala (Magyar Nemzeti Galéria)

vereseket ábrázol, akik valóban egy kapu előtt fenyegetőznek, de az épület inkább börtönre mint püspöki palotára emlékeztet.³⁶ Bereck azonban megfelelt a népnek, és tanúságra hívta a harmincnapos csecsemőt.³⁷ De a nép még ennek hallatára sem hitt neki, úgyhogy még nagyobb csodára volt szükség. A püspök izzó paraszat vitt palástjában Szt. Márton sírjához, anélkül, hogy akár ruhája is megperzselődött volna.³⁸ Ez Bereck leghíresebb csodája, ezt ábrázolják legtöbbször.³⁹ Ezzel a ciklus véget is ér, anélkül, hogy a folytatásról (Bereck száműzetéséről és visszatéréséről), a szent haláláról vagy eltemetéséről értesülnénk. Világos, hogy a rendelkezésre álló kevés helyet egyetlen történetnek tartották fent, melynek gondolatvilága a tisztaság megőrzése körül forog.

Márton és Bereck tehát együtt sugározzák azt a mondanivalót, amit a kódex programja a püspökökkel kapcsolatban fontosnak érzett. A két

szent összekapcsolása a Magyar Anjou Legendáriumban nem egyedi eset. A Magyar Nemzeti Galéria szárnyasoltárai közül előkelő hely illeti meg a cserényi Szt. Márton-oltárt. Feliratából tudjuk, hogy Petrovits György állíttatta 1483-ban. Az oltár közepén Szt. Márton, Evangélista Szt. János és Szt. Miklós faszobra kapott helyet, szárnyain pedig Szt. Márton életéből láthatunk jeleneteket. Szempontunkból a szárnyak külső oldalai a fontosabbak. Az eddigi katalógusok szerint itt a következő jeleneteket ábrázolták: a bal oldalon Szt. Márton elbúcsúzik tanítványaitól és gyereket gyógyít, míg a jobb oldalon Szt. Márton halála és temetése látható.⁴⁰ Világos, hogy a jobb felső kép nem ábrázolhatja a szent halálát, hiszen a holttest már a szarkofágban fekszik. Ha pedig ez a temetés, akkor az alatta levő táblát másképpen kell értelmeznünk. A fentiek alapján nyilvánvaló, hogy az a püspök, aki ruhájában izzó szenet visz Márton sírjához, nem lehet más, mint Szt. Bereck.

De ez a párosítás már más célokat szolgál, mint a Magyar Anjou Legendáriumban. Míg ott a két szent a püspökökről alkotott képet volt hivatva árnyalni sajátos motívumokkal, a cserényi oltáron Bereck története elveszíti önállóságát. A csoda nem Bereck, hanem Márton érdemévé válik, akinek a sírjánál történt az esemény. Így a pannóniai szent tanítványa szerényen beáll abba a Szent Mártont dicsőítő kórusba, melynek szava évszázadok óta szakadatlanul zeng, s melyhez a szent évfordulóján e dolgozat is csatlakozni kíván.

JEGYZETEK

¹ Barbara FLEITH: Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea. Bruxelles: Société des Bollandistes, 1991; Alain BOUREAU: La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine, Paris: CERF, 1984; Sherry L. REAMES: The Legenda aurea: a reexamination of its paradoxical history. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985.

² A kódex facsimile kiadása LEVÁRDY Ferencől: *Magyar Anjou Legendárium*, Budapest: Magyar Helikon – Corvina, 1973. 1975² (a továbbiakban ennek számozására fogunk hivatkozni: L); a Vatikánban őrzött lapok újabb kiadása: „*Ungarisches Legendarium*”, *Vat. lat. 8541*. Kommentár v. G. MORELLO, H. STAMM, G. BETZ. Stuttgart: Belser, 1990. A kódex kiterjedt irodalmából (az alább idézendőkön kívül) megemlítjük még: WEHL T.: Megjegyzé-

sek a Magyar Anjou Legendárium stílusának kérdéséhez, in: *Ars Hungarica*, 1991. 141. ff.; HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofelek*. Szerk. WEHL Tünde, Budapest: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992. 217–218; *Liturgie und Andacht im Mittelalter*, Katalog, Biblioteca apostolica vaticana, Köln: Belser, 1993. no. 48, 234–237 (további irodalommal).

³ Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana *Vat. lat. 8541*; New York, Morgan Library, M. 360. 1–26.; Berkeley, Bancroft Library, f2MSA2M21300–37; New York, Metropolitan Museum, 1994.516; Szentpétervár, Ermitázs, 16930–4., Párizs, Louvre, Département des Arts Graphiques.

⁴ Mint magyar szentet említi pl. Luis KARL: Notice sur un légendier historique conservé a Rome, in: *Revue archéologique*, V^e série XXI (1925) 293–322., kül. 298.; LEVÁRDY i. m. (2. jegyzet) 1973. 36.

⁵ L 122 (Vatican, fol. 77v).

⁶ „Quodam hyemali tempore per portam Ambianensium transiens pauperem quemdam nudum obvium habuit. Qui cum a nullo elemosinam accepisset, Martinus hunc sibi servatum intelligens arrepto ense chlamydem, quae sibi supererat, dividit et partem pauperi tribuens reliquam partem rursus induit.” Jacobi a Voragine: *Legenda aurea, vulgo Historia lombardica*, ad ad optimum librorum fidem recensuit Dr. Theodor GRAESSE, Vratislaviae, 1890³ (a továbbiakban: GRAESSE) 741–742. Magyarul: „Egyszer télvíz idején, amikor kilépett Amiens kapuján, egy meztelen koldusba botlott, aki senkitől sem kapott alamizsnát. Márton megértette, hogy ez az ember miatta van ott. Kardot rántva, egyetlen megmaradt köpenyét kettévágta, és az egyik felét a koldusnak adta, maradék felét pedig magára kanyarította.” Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*. Szerk.: MADAS Edit, Bp.: Helikon, 1990. (Madas Edit fordítása – a továbbiakban: MADAS 1990) 270–271.

⁷ Más esetekben rögtön felfedi a rangrejtett szereplőket: pl. Toulouse-i Szt. Lajos Krisztust öleli meg egy leprás képében (Berkeley, Bancroft Library, BADER, J.–STARR, G., A Saint in the Family: a Leaf of the „Hungarian Anjou Legendary” at Berkeley, in: *Hungarian Studies*, 1986. 3–11. Fig. 1); az ördög pedig Jakab apostol képében jelenik meg egy ifjúnak (L 58a).

⁸ „Audiens vero, quod beatus Hilarius de exsilio rediret, obviam ei profectus est et juxta Pictavium monasterium ordinavit, ubi, cum quemdam adhuc catechumenum haberet, parumper a monasterio discedens et rediens reperit eum sine baptismo defunctum. Quem in cellam ducens et super ejus corpus se prosternens ipsum sua oratione ad vitam pristinam revocavit.” Graesse 743., magyarul: MADAS 1990 271.

⁹ Vö.: Sebestyén I–II. (L 84a–b), Ágoston IV (L 120b), vagy feltámasztáshoz: Máté VI (L 66b), Ferenc (Levárdy kiadásából ez a lap hiányzik, közölve: TÖRÖK, Gyöngyi: Neue Folii aus dem „Ungarischen Anjou-Legendarium”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1992) 565–577. Abb. 4d) és János evangélista IV (L 41d), de a felirat szerint it is „curavit”.

¹⁰ „Alium insuper, qui laqueo vitam finierat, vitae restituit.” GRAESSE 743, magyarul: MADAS 1990 271.

¹¹ Vö. a Magyar Anjou Legendáriumban Idősebb Szt. Jakab XLIV (L 57d).

¹² Idősebb Jakab LVI (L 60d) és Mária Magdolna XV (L 169c).

¹³ „Ordinatus itaque episcopus” Graesse 743 – „Püspökké szentelték hát Mártont”, MADAS 1990 271.

¹⁴ Püspökszentelések a kódexben: Ifj. Jakab II (L 71b), Donatus V (L 105c), Szaniszló I (L 107a), Gellért III (L 111c), Becket Tamás III (L 113c), Ambrus II (118b), Bercek I (L 154a), Remigius I (L 162a), III (Genebaldus, L 162c) és VIII (Latus, L 163d), Hilarius II (L 164b); ehhez teljesen hasonlóak a pápaszentelések: Kelemen I (L 101a), Nagy Szt. Gergely II (L 116d), és Jeromos (!) II (L 121b).

¹⁵ Erről először: VAYER Lajos–LEVÁRDY Ferenc: Nuovi contributi agli studi circa il Leggendaro Angioino ungherese, in: *AHA* 18 (1972) 71–83. Ezt figyelembe vette Levárdy a facsimile-kiadásnál is (mint 2. jegyzet), és egy táblázatban foglalta össze: LEVÁRDY Ferenc: A Biblia miniátorai, in: *Tanulmányok a Nekcei Bibliáról* (A Nekcei Biblia hasonmás kiadásához készült tanulmányfüzet), Budapest, 1988. 31–35. II. tábla. Az újabb facsimile-kiadásához önálló kodikológiai tanulmány is készült: Giovanni MORELLO: Kodikologische Einführung zu Vat. lat. 8541, id. kiadás (2. jegyzet) 13–23.

¹⁶ LEVÁRDY i.m. 1988 (15. jegyzet) Másképpen, a kérdéses „17. ív” elhagyásával rekonstruálta a kódexet Morello i.m. 1990 (15. jegyzet).

¹⁷ Olyan eset, hogy az elbeszélés egy ív utolsó oldalán kezdődik és a következőn folytatódik, van több is: ilyen Szt. György, Szt. Kozma és Damján, Szt. Remigius és bizonyára Szt. Katalin legendája is.

¹⁸ Ezt észlelte és datálta: MORELLO i. m. 18.

¹⁹ Hogy az utolsó mai ismert ív két középső lapja, azaz Mária Magdolna legendájának első két fóliója még megvolt-e ekkor, azt nem sikerült megállapítanom. Csak annyit tudtam kivenni, hogy az utolsó három lap eredeti számozása 12-vel kezdődött, de azt nem, hogy 120–122 vagy 122–124 volt-e eredetileg.

- ²⁰ Inv. no. 1994.516. Barbara DRAKE BOEHM: Leaf from a Royal Manuscript with Scenes of the Life of Saint Francis, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Fall 1995. 24. Még egy magángyűjteményből közölte: TÖRÖK i. m. 1992 (9. jegyzet) és uő: A magyarországi művészet itáliai kapcsolatai, in: *Kiállítás Vayer Lajos tiszteletére*, MNG, Budapest, 1993. 26–31.
- ²¹ Seymour de RICCI: Catalogue d'une collection de miniatures gothiques et persanes appartenant à Léonce Rosenberg, Paris, 1913. no. 72–73, 26. o. és X. tábla.
- ²² A hiányzó lapok valószínűleg a következő szentek ciklusaihoz tartoztak: Pál apostol, Domonkos, Toulouse-i Szt. Lajos, Eustachius és a 83-84. lap, hihetőleg Márton és István király jeleneteivel.
- ²³ Más oldalról közelítve a kérdést hasonló eredményre jutunk: a kódex íveinek vizsgálata alapján megfigyelhetjük, hogy olyan legenda, melyet püspöknek vagy pápának szenteltek (ilyenből összesen 20 db van), és nem ismert a vége, mindössze három akad: Szt. Mártonon kívül Szt. Miklós és Toulouse-i Szt. Lajosé.
- ²⁴ Már Meta Harrsen felvetette annak lehetőségét, hogy a Rosenberg-gyűjtemény eme lapja Márton vagy Remigius legendájából való, de elképzelését nem indokolta. Remigust nemcsak azért utasíthatjuk el, mivel legendájával nem egyeznek a képek, hanem azért is, mert képsorozata teljes a kódexben. Meta HARRSEN: *The Neksei Lipócz Bible a Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress. Ms. Pre-Accession I*. Washington, 1949. 66.
- ²⁵ „72. Scenes de la vie d'un saint Evêque. 1° Le saint prêche devant les enfants. 2° Il chasse un démon du corps d'un possédé. 3° Trois saints personnages lui apparaissent en songe. 4° Il passe en se détournant devant une maison incendiée.” RICCI i.m. 1913 (21. jegyzet), 26.
- ²⁶ „Nam quum in quodam fano ignem misisset, in domo proxima adhaerente agente vento flamma efferebatur. Tunc Martinus super tectum domus adscendens obvium se flammis advenientibus inseruit. Mox contra vim venti flamma retorquetur, ut conflictus quidam compugnantium inter se elementorum videretur.” GRAESSE 744.
- „Egy alkalommal, mikor tüzet gyújtott egy templomban, szél kerekedett, és a lángok belekaptak a szomszéd házba. Márton fölmászott a ház tetejére, és a felé kúszó lángok közé lépett. Hirtelen széllel szembefordultak a lángok, és úgy tűnt, mintha az elemek egymással harcolnának.” MADAS 1990 272.
- ²⁷ „quadam vice, dum Martinus in cella solus sederet, et Severus et Gallus ejus discipuli prae foribus expectarent, subito mirabili concussi horrore plures in cella audiunt insimul colloquentes. De quo cum postmodum Martinum requisivissent, ille ait: dicam vobis, sed vos, quaesio, nulli dicatis; Agnes, Thecla et Maria ad me venerunt. Nec tantum illo die, sed saepius se ab iis confessus est visitari et Petrum et Paulum apostolos a se saepe videri perhibuit.” GRAESSE 745, magyarul: MADAS 1990 273.
- ²⁸ „Multae potestatis erga daemones pellen-dos, saepe enim ipsos daemones ex hominibus expulit ... Multae subtilitatis ad eos cognoscendos; daemones enim sibi ita conspicabiles reddebantur, ut aperte ab ipso sub quacunque imagine viderentur.” GRAESSE 747, magyarul: MADAS 1990 274.
- ²⁹ Vö. pl. Demeter I. jelenete (L 109a).
- ³⁰ Colette MANHES-DEREMBLE: *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres (Corpus vitrearum)* Paris: Le léopard d'or, 1993. 330.
- ³¹ Vö. David Hugh FARMER: *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford University Press, 1984. 265–266.
- ³² Adrian S. HOCH: St. Martin of Tours: His Transformation into a Chivalric Hero and Franciscan Ideal, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987) 471–482.
- ³³ Megjegyzendő, hogy majdnem ugyanezek az arányok jönnek ki akkor is, ha eltekintünk a kétes második laptól.
- ³⁴ „Post mortem igitur Martini Briccius in episcopum est electus.” GRAESSE 751; magyarul Madas Edit fordításában: „Márton halála után Berecket választották meg püspöknek.” MADAS 1990 276.
- ³⁵ „Anno autem episcopatus sui XXX mulier quaedam religiose vestita, quae ejus vestimenta lavabat, concepit et filium peperit. Tunc omnis populus cum lapidibus ad ejus januum congregatus est dicens:

diu pietate sancti Martini luxuriam tuam dissimulavimus, sed jam nequaquam polutas manus osculari valemus.” GRAESSE 751. „Püspöksége harmincadik esztendejében egy jámbor viseletű asszony, aki az ő ruháit szokta mosni, teherbe esett és fia született. Ekkor az egész nép köveket ragadva a kapuja elé gyűlt, mondván: »Márton iránti kegyelemből sokáig elnéztük bujálkodó természetedet, de tovább nem csókolgatjuk bemocskolt kezedet.« MADAS 1990 276.

³⁶ Erre utal a titulus szóhasználata is: „quomodo fuit lapidatus in carcere.” (Hogyan kövezték meg a börtönben)

³⁷ „Illo autem viriliter hoc negante: adducite, ait, ad me infantem. Quo allato, cum XXX esset dierum, dixit ad eum Brixius: adjuro te per filium Dei, ut dicas corum omnibus, si ego te genui. Et ille: non tu, inquit, es pater meus.” GRAESSE 751; „Ő azonban hevesen tagadott, s így szólt: »Vezessétek hozzám a gyermekét!« Amikor odavitték hozzá a harminc napos csecsemőt, azt mondta neki: »Az Isten Fiára kérlek, jelentsd ki mindenki előtt, hogy én nemzettek-e téged!« Ő pedig megszólalt: »Nem te vagy az apám.«” „quadam vice, dum Martinus in cella solus sederet, et Severus et Gallus ejus discipuli prae foribus exspectarent, subito mirabili concussi horrore plures in cella audiunt insimul colloquentes. De quo cum postmodum Martinum requisivissent, ille ait: dicam vobis, sed vos, quaeso, nulli dicatis; Agnes, Thecla et Maria ad me venerunt. Nec tantum illo die, sed saepius se ab iis confessus est visitari et Petrum et Paulum apostolos a se saepe videri perhibuit.” GRAESSE 745, magyarul: MADAS 1990 276.

³⁸ „Populus autem hoc totum magicis artibus attribuebat dicens: nequaquam nobis falso pastoris nomine dominaberis. Tunc ille pro sui purgatione prunas ardentis

usque ad tumbam sancti Martini cunctis videntibus deportavit, projectisque prunis vestis ejus illaesa apparuit et ait: sicut hoc meum vestimentum a prunis mansit illaesum, sic corpus meum a contactu mulieris est mundum.” GRAESSE 751; „De a nép az egészet búbajos praktikának tartotta, mondván: »Nem fogsz rajtunk hamis pástör módjára uralkodni!« Ekkor ő, hogy ártatlanságát bizonyítsa, palástjában mindeki szeme láttára izzó paraszat vitt Szent Márton sírjához, s ledobva a paraszat, öltözéke sértetlen maradt. »Amiképpen a parasztól sértetlen az öltözékem, úgy tiszta a testem is az asszonyi érintéstől.«” Madas 1990 276.

³⁹ Ehhez valamennyire használható: Hans Guenter SCHOENEN: *Der Mann mit den glühenden Kohlen*. Leben und Verehrung des hl. Briktius. Rommerkirchen/Oekonen: St. Brictius, é.n. [1977 k.]. Megjegyzendő, hogy e történet azonosítása nemegyszer gondot okoz. A *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Bd. 5, hrsg. v. Wolfgang BRAUNFELS, Rom–Freiburg–Basel–Wien: Herder, 1973. 444.) közli a XII. századi zweifalteni martyrologium idevágó képét (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2° 415 fol. 76v), melyen az izzó szenet azonosítja, de a mellette levő képet (egy asszony egy gyerekekkel) gyógyításként értelmezi, noha nyilván a tanúskodó csecsemőről van szó.

⁴⁰ RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarországi táblaképei*. Bp.: Akadémiai, 1955. 286. *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*. Szerk. MOJZER Miklós. Bp.: Corvina, 1984. no. 53–54. (TÖRÖK Gyöngyi) – Török Gyöngytől tudtam meg (akinek szívességét ezúton is köszönöm), hogy a tévedést egy szeminaristája már javította: P. SZABÓ Ernő: Szegegy Briccius avagy egy titokzatos szent története, in: *Új Művészet* II. (1991), 8. sz. 37–40.

Summary

TWO BISHOPS OF TOURS: ST. MARTIN AND ST. BRICE IN THE HUNGARIAN ANGEVIN LEGENDARY

The first confessor saint, Martin, was born in Pannonia therefore he was highly venerated in medieval Hungary. The Hungarian Angevin Legendary, a codex from the 2nd quarter of the 14th C., now kept in the Vatican and 5 other collections of the world, dedicated probably three pages with 12 pictures to him. One of them is in the Vatican codex (Vat.lat. 8541 fol.77v), the others are lost. According to codicological investigations, the second page also belonged to the codex in the 17th C. This page, today lost, can be identified with a folio, formerly kept in the Rosenberg Collection (Paris). The reconstructed cycle is focusing on the Episcopal activity of the saint, as well as on his miraculous healing. The legend of his disciple, St. Brice (fol.93v) emphasise the chastity of the saint, another important aspect in the cycles of the codex. As a later common representation of the two saints the Cserény altarpiece could be mentioned from 1483 (Hungarian National Gallery, Budapest).

Takács Imre

ET DEUS IN ROTA

Nagyszombat város középkori pecsétjének ikonográfiája

Kettős oka van annak, hogy ebből az alkalomból ismét középkori pecsét ikonográfiai elemzését választottam tanulmányom témájául. Az egyik tisztán tudományos. Ha középkori pecségekről esik szó, az érdeklődés irántuk többnyire erősen korlátozott és partikuláris. Érthető is ez, hiszen általában úgy szoktak elének kerülni, mint a történettudomány valamelyik speciális mellékágának jogi szabályozás és formai konvenciók által meghatározott tárgyai, vagy mint művészettörténeti korstílusok kihűlt dokumentumai. Csak egészen kivételes esetben ösztönözik a történést arra, hogy egy korszak gondolkodásának és mentalitásának jelentéshordozó lenyomataiként, interpretációra szoruló szellemi alkotásokként kezelje azokat. Nagyszombat – vagy amint a név valódi jelentését értve a középkorban mondták, Szombathely – város 14. században készült nagy pecsétje ilyen ritkaságnak számító ellenpélda, amelyet a magyar művészettörténet alig, és ha mégis, rosszul ismer, annak ellenére, hogy jelmonddal felérő felirata és a hozzá minden tekintetben jól illő, emblémaszerű képe a 16. századi emblémairodalom egyik gyöngyszemének inspirálója lett. A másik ok személyes. E különleges és jelentős tárgyra Szilárdfy Zoltán hívta fel a figyelmemet mintegy tíz évvel ezelőtt a pecsét modern utóéletét dokumentáló, meghökkentő fénykép kapcsán. A felvétel groteszk mivolta mellett a szó teljes és eredeti értelmében sorsszerűnek mutatja mindazt, amit a középkori pecsétkép és a felirat involvál. Mindenekelőtt azonban lássuk magát a művet.

A kör alakú pecsétnyomó¹ vésnöke alaposan kigondolt terv alapján dolgozott. Koncentrikus köröket rajzolt a rendelkezésére álló felületre: a központi kört három, nagyjából azonos szélességű sáv veszi körül. A pálcákkal elválasztott sávokat betűk, figurális részletek és geometrikus formák sűrű mintázata tölti ki. A külső körben díszes unciális betűkkel írt felirat olvasható: *S(IGILLUM) CIVIVM DE ZVMBOTHEL CVM ROTA FORTVNE*. A következő sávot hat, sugár irányban álló, orsóforma küllő osztja fel, a küllők között betűk és szimbolikus ábrák foglalnak helyet: fent *A* és Ω , mindkettő felett kacskaringós abbreviatúra-jelölés, a középmagasan jobbra sugaras nap, balra félhold, lent két kisebb méretű, minuszkulával írt (talán *p* és *s*)² betű. E körön belül ismét összefüggő unciális felirat olvasható: *ET DEVS IN ROTA*. Legfelül kissé homorú korongon hosszú hajú, szakállas Krisztus-arc. A homorú háttérből, a Krisztus-archoz tartozó dicsfényből plasztikus keresztforma emelkedik ki (1. kép).

Készítésének koráról írott források nem tájékoztatnak. Feltehető, hogy a körirat Kubinyi András által okkal régiesnek mondott első része (*sigillum civium*) archaizálás jele, de nem datáló tényező.³ A 14. századi pecséteken és pénzeken alkalmazott betűfajták és monumentális epigráfiai párhuzamok azt valószínűsítik, hogy a 14. században, talán annak első felében vagy közepe táján készült.⁴

A képi elemek és az azokat kísérő szövegek feloldásának kulcsát nem a pecséttani tipológia szolgáltatja. A középkori városi pecsétek szokásos ikonográfiai és epigráfiai eszközeit a külső körirat első részét leszámítva hiába keressük. Sem a pecséteken szokásos tornyos város-abbreviatúra, sem városcímer, sem a város védőszentjének ábrázolása nem jelenik meg. Helyettük Krisztus képe⁵ és Fortuna kereke látható olyan szövegek környezetében, amelyek szintűgy nem hozhatók a várossal közvetlen összefüggésbe, de esetünkben a véletlenszerűség lehetősége mégis kizárható: a városlakók identitásuk legfontosabb jelképét és közösségük egyedi reprezentációs eszközét látták az összes fontos okiratra ráfüggesztett városi nagypecsétben. Még egy reprezentatív példáját ismerjük a polgári öntudat megnyilvánulásnak a magyar középkori emlékek között, nevezetesen az arany- és ezüstműveiről híres királynéi város, az erdélyi Asszonypataka, újkori nevén Nagybánya 14. századi pecsétjét. Szállóigére emlékeztető felirata szerint „a polgárok kölcsönös szeretete a város legjobb erőssége.”⁶ Első olvasásra szembetűnő a kerék (*rota*) szó ismételt alkalmazása, első esetben Fortuna istennő tulajdona genitivusban, másodszor helymegjelölő funkciójú ablatívusban, mint az Isten „tartózkodásának” helye. Az *rota* szó ellentétet képező használatával egybevág a pecsétkép kompozíciós szerkezetét kialakító küllős kerék és a kerék tengelyénél elhelyezett Krisztus-kép kettőssége. Krisztus azonosítását nemcsak a nimbuszon kirajzolódó keresztalak teszi egyértelművé, hanem körülötte, a kerék küllői között elhelyezett jelképek csoportja is.⁷ Az A és Ω – a görög ábécé első és utolsó betűje – az Apokalipszis szimbolikus nyelvezetének tartozéka Istenre, mint a kezdetre és végre,⁸ másutt Krisztusra mint a meghalt és feltámadt Megváltóra⁹ vonatkoztatva. A két betű a Krisztus-monogrammal együtt az ókeresztény epigráfia és képzőművészet legkorábbi krisztológiai jelképei közé tartozik többnyire megőrizve azok apokaliptikus kapcsolatát.¹⁰ A nap és a hold a Karoling-korban és középkorban – képi ábrázolásokon és szövegekben egyaránt – apokaliptikus bibliai helyekre¹¹ utaló teofánia-attribútumok. Az utóbbiakat Kézai Simon krónikájának Honorius Augustodunensist idéző bevezető mondata is jól példázza.¹² És bár az Énekek éneke nyomán az ismert Mária-szimbólumok között is feltűnik a nap és a hold,¹³ a pecsét esetében apokaliptikus jelentésük aligha kétséges. Máté evangéliumának a *secunda parusiáról* szóló, profetikus részlete szerint: „Nyomban e gyötrelmes idők után a nap elhomályosul, a hold nem áraszt világosságot, a csillagok lehullanak az égről és a világmindenséget összetartó erők megrendülnek. Akkor majd feltűnik az Emberfiának jele



1. Nagyszombat város pecsétje, 14. század (másolat: Budapesti Történeli Múzeum)



2. Embléma Nagyszombat címerére (Johannes Sambucus: Emblemata... Antwerpen, 1564.)



3. A nagyszombati (Trnava) városháza részlete, 1980-as évek (Pék József felvétele)

az égen és jajgatásba tör ki a föld minden népe, mert meglátják az Emberfiát.”¹⁴ Az Utolsó ítélet ábrázolásairól ismert, kozmikus Krisztus-attribútumokról lehet tehát szó, hacsak nem az (is) volt a pecsét tervezőjének szándéka, hogy a két égitesttel is Fortuna és Krisztus ellentétét hangsúlyozza. A folyton változó, hol fogyásban, hol növekedésben lévő, félig világos, félig sötét, Janus-arcú hold nem ismeretlen asszociáció a középkori Fortuna-hagyományban: *Ut fortuna velut luna* – hangzik a *Carmina burana* egyik sora.¹⁵

Nem kevésbé lényeges a képértelmezés szempontjából a Krisztus-arcot körülvevő *ET DEVS IN ROTA* felirat. Az írástudó szerkesztő munkájára valló mondat gazdag őszövségi szövegháttéréből¹⁶ mindenekelőtt a 77. zsoltár 19. verse emelkedik ki, amelynek első sora a Vulgata verziója szerint így hangzik: *Vox tonitruui tui in rota*. A száműzetés idején keletkezett vigasztaló zsoltárnak a 17–20 versét felölelő szakasza a szöveg többi részétől elkülönülő, betétként beillesztett töredék. E régebbi verselésű betétköltemény a teremő Istent jeleníti meg társainak (vetélytársainak?), a világ kaotikus őselemeinek, a sötétségnek a szélviharnak és a vizeknek körében.¹⁷ A Jeromos által az *in rota* formában lefordított, igéből képzett héber kifejezés (*galgal*) forgó vagy örvénylő mozgást végző kerék, szélvihar, vagy szélkerék jelentésű,¹⁸ amelyet a *Septuaginta* fordítói a *τρέχω* igéből származó, körforgás, körpálya, kerék jelentésű *τροχός* főnévvel adtak vissza,¹⁹ amely a vizek felett örvénylő szélviharra vonatkozik. A 12. században a zsoltárszöveget kommentáló Honorius Augustodunensis a latin mondat közepére értelmező vocativust ékelt be, átalakítva ezzel az eredeti Vulgata-verziót a következő módon: *Vox tonitruui tui, Deus, in rota*.²⁰ Egyetérthetünk Helen J. Dow megállapításával, hogy a nagyszombati városi pecsét belső körirata nem közvetlenül a zsoltárszöveget, hanem Honorius Augustodunensis e parafrázisát idézi.²¹ Mindezek a képi elemek és a körirat szavai a középkori biblikus jártasság és a kommentár-irodalom ismerete alapján – amelyet egyúttal a pecsét tervezőjéről is fel kell tételeznünk – különösebb nehézség nélkül felfejthetők. Ám jöjjön a kakukktojás! Hogyan fér bele ebbe a biblikus–teológiai körbe Fortuna istenasszony?

Tyché – akit a rómaiak Fortunának neveztek – a görög mitológiában Ókeanos és Téthys nászából született. Nevének jelentése pedig „ahogy esik”, ő maga az eshetőség. „Egy istennő, akinek nincs saját története, de hatalma akkora, hogy – akár három Moira és a háromalakú Hekaté hatalma – erősebbnek bizonyult Zeus uralmánál is” – írja Kerényi Károly.²² Mint a végzet perszifikációja közel áll Nemesis alakjához, attribútumuk, a kerék is közös. Kultuszuk a császárkori vallásban egymásba is olvadt.²³ A Fortuna-figura recepciója – az általa képviselt, alapjában pogány, fatalista történelemszemlélet ellenére – rendkívül szívósnak mutatkozik a középkori művészetben és irodalomban. A közvetítő az antikvitás és a középkor között Boethius, teljes nevén Anicius Manlius Torquatus

Severinus Boethius, a *De Consolatione Philosophiae* tragikus sorsú szerzője.²⁴ A rendkívüli mű a felségárulás koholt vádja alapján halálra ítélt és Nagy Teoderik börtönében kivégzése napját váró filozófus párbeszéde a megszemélyesített Filozófiával. A II. könyvben Filozófia a végzet istennőjének, Fortunának „kétszínű” arcát felöltve a következőket mondja a szerencsétlen költőnek: „a változás a lényegem, ezt a játékot játszom én szüntelen; forgatni a kereket: hadd pörögjön, s kerüljön felülre, ami alul, s alulra, ami felül volt – ebben telik kedvem!”²⁵

A változékony és kiismerhetetlen sors, az egyeseket felemelő, másokat szeszélye szerint letaszító végzet megszemélyesítőjének irodalmi és művészeti karrierje a 12. században ívelt magasra.²⁶ Jelzői – *vitrea, fragilis, volubilis, errans* – a virtussal ellentétesek, kétértelmű vagy negatív tulajdonságokat fejeznek ki. Feljegyezték Fécamp apátjának komikus esetét, aki a szerzetesek erkölcsi okítása céljából olyan mechanikus szerkezettel mozgatható kereket fabrikáltatott, amely forgásával figyelmeztetett a világi dicsőség mulandóságára és az emberi természet állhatatlanságára.²⁷ Zsoltárszövegre is emlékezhetek, amikor a kerékről, mint az instabilitás metaforikus eszközéről beszéltek.²⁸ A téma és a Fortuna-figura népszerűsége Herrad von Landsberg *Hortus Deliciarum*ának illusztrációiban és a 12–13. századi épületedíszítő szobrászatban teljesedett ki igazán. Az utóbbihoz tartozó emlékek legkidolgozottabb példája a 12. század derekáról a beauvais-i Szent István-templom északi kereszthajó-homlokzatán kialakított rózsablak, amelyben az oszlopokat kerék küllőiként értelmezték, a tetejére pedig Fortuna alakját állították, aki egyik kezével a felfelé kapaszkodókat segíti, a másik kezében tartott bottal az ellenkező oldalon lebukó alakokon taszít egyet.²⁹ Fortuna kerekének ábrázolásával több rózsablakon is találkozunk, így Amiens-ben, Baselben vagy a veronai San Zeno-templomon.³⁰ E kör alakú nyílások mint az augustinusi tökéletes geometrikus forma megtestesítői (a kör alaprajzú épületekhez hasonlóan) különben is alkalmasak voltak jelképes mondanivalók hordozására. Krautheimer az orphikus költészet szimbolikájának Pseudo Dionysius által közvetített hatását mutatta ki a rózsablak középkori értelmezésében.³¹ Hihetőnek tűnik az a feltevés, amely szerint a körablak megjelenésére használt *rosa* szó valójában nem más, mint a *rota* hangzásbeli elferdítésének eredménye.³² A Fortuna által forgatott keréken felkapaszkodó, majd lecsúszó alakok ezeken az ábrázolásokon gyakran királyi koronát viselnek a világi dicsőség mulandóságának kifejezésére, amely kifejezésnek az ábrázoltakhoz fűzött megjegyzések (*regnabo, regno, regnavi, sum sine regno*) adnak erős hangsúlyt. A *Hortus deliciarum* illusztrációján kívül ezzel kapcsolatban hivatkozni szokás Villard de Honnecourt vázlatkönyvének egyik rajzára is, amelyen a hat részre osztott kerék közepén, mint Krisztus a mandorlában, úgy trónol Fortuna.³³

A hatásos irodalmi képet többnyire moralizáló közhellyé egyszerűsítő középkori ábrázolási hagyomány ritkán jutott el Boethius szubtilis gondo-

latfűzésének, a fent idézettől elválaszthatatlan, következő fordulatáig. Az ízig-vérig klasszikus műveltségű, keresztény szerző a *Consolatio* IV. könyvében a végzetszerű, ciklikus történelemszemlélet és a keresztény providencia-tanítás közötti ellentmondással kénytelen szembenézni. Fortuna kerekének érzékletes képéhez kanyarodik vissza a végzet rendje és az isteni értelem viszonyáról szóló fejtegetések során. A változó dolgok időbeli láncolatát, mint körpályákon forgó pontok sokaságát képzeli el, míg minden ezen dolgok foglalata, változatlan és mozdulatlan középpontja maga a legfőbb Istenség. Isten a kerék forgástengelye. „Így aztán minden, ami alá van vetve a végzetnek, alá van vetve az isteni előrelátásnak is, bizonyos dolgokon azonban, amelyek az előrelátásnak alá vannak rendelve, nem úr a végzet. Mégpedig azokon, amelyek a legfőbb istenség közelében lévén szilárdan elhelyezkedve, a végzetnek alávetett változékonyság rendjén felülemelkednek. Mert amiként az ugyanazon középpont köré írt körök közül a legbelső közel áll az oszthatatlan középhez, s a többi, kijebb levő kör számára ez jelenti mintegy a tengelyt, amely körül leírják görbéjüket, a legkívül levő, nagyobb utat befutó kör pedig amennyivel távolabb esik az oszthatatlan középső ponttól, annyival hosszabbra nyújtja pályáját, amelyik azonban a középhez kapcsolódik, és azzal összekötődik, az maga is rá van szorítva az egyszerűsége, s nem terpeszkedik és terjeszkedik többé szétfelé: éppígy, ami a legfőbb szellemtől messzire távolodik, az a végzet szövevényébe jobban belébonyolódik, s fordítva: annál kisebb hatalma van fölötte a végzetnek, minél közelebb törekszik a világmindenség tengelyéhez.”³⁴ E platonikus indíttatású metafora szerint tehát a tengelyhez közelebb álló dolgok szabadabbak a mozgás szükségszerűségétől, míg a mozdulatlan középponttól távolabb esők sokkal inkább alá vannak rendelve a bizonytalan Fortuna hatalmának. Aligha kétséges, hogy a 77. zsoltár szövege mellett ez a metafora inspirálta a pecsétkép koncepcióját. Nem volna érdektelen felkutatni a hagyomány útjának közvetítő állomásait, nem zárhatjuk ki azonban azt a lehetőséget sem, hogy közvetlen szöveginspiráció esetével állunk szemben. A pecsétet számontartó publikációk mindenesetre az antik mitológia keresztény interpretációjának kivételes emlékeként, a boethiusi metaforához közel álló képi parafrázisként értékelik.³⁵

Ha nem is revelatív párhuzamként, de bizonyos mértékig összehasonlítható, tartalmilag rokon emlékként hivatkozhatunk a berlini Staatsbibliothek Hamilton 390. számú, Veronából származó, 13. századi kódexének frontispiciumán látható, egész lapot kitöltő miniatúrára. Az architektonikus szerkezetű kerék fölött az Utolsó ítélet Krisztusa trónol szájában karddal, s a *Sententia maledictionis* kimondásával ítéletet hirdet a kerékel együtt lefelé – *in inferno* – forduló démonok felett, míg a másik oldalon felfelé emelkedő alakok felé az áldás szavai szállnak: *Benedictus qui venit in Nomine Dei. Vade in Paradiso*. A lap tetején a mennyei Jeruzsálem szimbolikus épületének kupolái emelkednek. A kerék belsejében az Apo-

kalipszis látomásai – a Napba öltözött asszony és a keresztet hordozó Istenbáránya – jelennek meg.³⁶

A nagyszombati polgárok pecsétjének legfontosabb sajátossága, hogy a középkori városi pecsétek szokványos reprezentációs toposzai helyett komplikált teológiai és irodalmi témát dolgoz fel, egy nagyhatású boethiusi metafora és apokaliptikus bibliai utalások harmonikus egységbe olvasztott, tudós kompilációját hozva létre.

Történeti szempontból nem volna teljes a kép, ha végezetül nem emlékeznénk meg a pecsét utóéletének két epizódjáról. Az első a város kiváló szülőtte, az európai humanista szellemi élet élvonalához tartozó Zsámboky János (1531–1584) személyéhez kapcsolódik. Zsámboki széleskörű irodalmi munkásságának egyik legnépszerűbb, műfajformáló kötete az 1564-ben megjelent *Emblemata*.³⁷ A latin nyelvű verseket és metszeteket egyesítő mű a 16. században összesen hét alkalommal jelent meg, de lefordították francia és holland nyelvre is. Már címlapon büszkén vallja magát a „Pannóniabeli” Tirnavia szülöttének, az egyik emblémát pedig egyenesen a szeretett pátria címerének szenteli, benne a pecsét ismert jelképeit foglalja versbe a török elleni küzdelem és a várost védő isteni oltalom képeivel kiegészítve.³⁸

Vrbs est Pannonicis fama inclya, libera regnis,
 Tirnauiam vulgus nomine, reque vocat.
 Bela etenim Regum ditissimus vndique cinxit
 Moenibus, ac densam turribus excoluit.
 Haec me produxit, lucemque videre serenam,
 Vitalesque haustus dulcis alumna dedit.
 Huic rota pro insigni, caelestis vtrinque tuetur
 Nuncius, et Christo praeside tuta manet.
 Vtque nihil certum in nostris sine numine rebus,
 Sic rota, ni firmes, voluitur instabilis.
 Hactenus haec contra saevissima fata Getarum,
 Fortiter hostiles se opposuitque manus.
 Messibus, et diues Baccho, mercator abundat,
 Armis iure potens, clara Deumque metu.
 Hanc saluam longos tueatur Christus in annos,
 Turcicus hic furor et diminuatur honos.

Pannoniában van, szabad és nemes ottan e város;
 Nagyszombat szóval hívja a nép a nevét.
 Hajdani Béla király, dús úr, bástyázta körösleg,
 és a falakra sűrűn tornyokat is rakatott.
 Engem e város szült, itt láttam a szép eget én meg,
 Itt nyújtá dajkám életadó kebelét.
 Címere, lám, a kerék, oltalma e mennyei jelkép,
 Krisztusnak tenyerén megmaradása e jel.

Mert Isten nélkül nincs semmi se bizton a földön,
 mint a kerék, melynek támasza nincs, tovafut.
 Így a dühös törökök rémét nem rettegi népe,
 És bátor karral szembe ki ellen száll.
 Gazdag a kalmár itt, bor, búza van itt elegendő,
 Karddal, törvényben, s isteni hitben erős.
 Oltalmazd, Krisztus, még hosszú időig a várost,
 Hadd csorbuljon meg vad törökök dühe itt.
 (fordította: Geréb László)

A vershez tartozó emblémakép, egy megközelítőleg négyzet alakú fametszet tornyokkal megszakított városfalat ábrázol. Mögötte a város épületei. Az egyik torony falán két, címertartó figurák pózában álló angyalalak: előre nyújtott kezükben küllős kereket fognak, föléje a másik kezükkel kendőt emelnek, amelyen Krisztus-arc látható. A nyitott városkapu alól lovasok törnek elő, az első pár lovas kopjáját a menekülő török lovasok hátának szegezi (2. kép). Az embléma rajzolója illusztrátor volt csupán, bizonyosan nem ismerte sem Boethius művét, sem az *arma Tirnaviae*-t. Sambucus versének szövege alapján egy másik emblematis Krisztus-képpel, a Veronika-kendővel társította a kerék képét.

Századunkban a pecsét végzetet invokáló képe a kozmikus hatalom újabb szimbolikus jelével gyarapodott, amint a nagyszombati (ma Trnava, Szlovákia) városházáról 1989 előtt készült fénykép tanúsítja (3. kép). A 20. század első évtizedeiben épült középület kimagasló oromfalát domborművel díszítették, amely a város középkori pecsétjének középrészét mutatja a Krisztus-arcral, a küllős kerékkal, a Krisztusra utaló felirattal és szimbólumokkal. Az oromfal tetejére – véletlenül-e, vagy elkerülhetetlenül –, a kerékre magára utólag idomtalan formájú és hatalmas méretű, kivilágítható, ötágú csillagot szereltek, üres belsejében a bolsevik heraldikából ismert sarlóval és kalapáccsal. Tudjuk, a csillag képe elméletben nem idegen a kerékben ábrázolt apokaliptikus jelképrendszertől, ilyesfajta tudatosságot azonban ebben az esetben már nem tetelezhetünk fel. A pecsét alkotójának egykori tudását visszatükröző kozmikus jelkép a tudatlanság és *furor* tragikomikus uralma alá került, a tradíció megszakadásának és a kultúra hiányának durva megnyilvánulásává süllyedt. Tragikus vonása e bornírt „dekorációnak” mégsem az, hogy kiagyalói – vesztükre – mit sem hallottak Fécamp apátjának történetéről, és nem olvasták Boethius sorait sem, hanem az a kínos kérdés foglaltatik benne, hogy ami itt félbeszakadt, valaha is összecsomózható-e.

JEGYZETEK

- ¹ A pecsétnyomó őrzési helye ismeretlen. Pozitív gipszmásolata a Budapesti Történeti Múzeum pecsétmásolat gyűjteményében található leltári szám nélkül. Lenyomatról készült fényképét ld.: Pozsony vármegye. Magyarország vármegyéi és városai. Szerk. BOROVSZKY S. Budapest, é. n. 175. Rajzban közli.: VARJÚ E.: Czímeres könyvek a Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárában. II. Turul (20) 1902. 82. Dorothea Forstner is említést tesz szimbólumlexikonában a nagyszombati pecsétről, igaz, tévesen ő is 13. századinak véli. FORSTNER, D.: Die Welt der Symbole. Innsbruck–Wien–München, 1967. 434.
- ² Ezek a minuszskulák, amelyeket véleményem szerint utólagosan véstek a tipárium felületébe, a középkori pecsétek körében sűrűn előforduló hitelesítő jelekre emlékeztetnek.
- ³ Kubinyi András a *sigillum civium* formulát a 13. századi városi pecséteken mutatta ki, ami arra a következtetésre vezette, hogy a nagyszombati pecsét is a 13. században keletkezett. KUBINYI A.: Székesfehérvár középkori oklevéladása és pecsétjei. Székesfehérvár évszázadai. 2. Székesfehérvár, 1972. 155. Az idegen nyelvű szakirodalom általában szintén a 13. századra datálja a pecsétet. V.ö.: FORSTNER i. m. 434.
- ⁴ A köriratok betűinek kronológiai helyzete például Károly Róbert pénzeinek felirataival világhítható meg. A magyarországi művészet története. II. Magyarországi művészet 1300–1472 körül. Szerk. MAROSI E. Budapest, 1987. 302–305. tábla.
- ⁵ Bél Mátyás nyomán terjedt el az a nyilvánvalóan téves nézet, hogy a pecsét közepén látható nimbuszos fej Keresztelő Szent János levágott fejét ábrázolja. BÉL, M.: Notitia Hungariae novae historico geographica. I. Vienna, 1735. 31. Átvette e meghatározást PODHRADČZKY József is a magyar városok pecsétjeiről szóló kézirat munkájában. Notitia Sigillorum Hungariae Liberarum et Regiarum Urbium... OSZK, Quart. Lat. 188. 266v. Megjegyzendő, hogy a kézirathoz csatolt rajz tanúsága szerint a szerző nem a 14. századi nagy pecsétet írta le, hanem annak valószínűleg újkori utódját. Bél hibás meghatározása a közelmúltig fennmaradt. Ld.: A magyarországi művészet története. II, i. m. (4. jegyzet) 164. A problematikus mondat illusztrálására szánt reprodukció ráadásul nem a 14. századi pecsétről készült, hanem annak egyszerűsített, későbbi változatáról. Uo. 763/3. kép.
- ⁶ Az erősen rövidített pecsétkórirat feloldott szövege: S(igillum) D(e) R(ivulo) D(ominarum) – M(VT)V(S) AMOR CIVIV(m) OPTIMU(m) E(st) CIVITATIS F(ir)M(A)MENTV(m). V.ö.: DECSÉNYI Gy.: Nagybánya régi pecsétjei. Turul, (4) 1886. 97–100.; SCHÖNHERR Gy.: Nagybánya város XIV. századi pecsétjei. Turul, (24) 1906. 1–10.; CZAKÓ E.: A nagybányai typarium. uo. 10–12. A pecsét készítésére vagy az 1347-es városi privilégium, vagy az 1356-ban elnyert vásár- és pallosjog adott alkalmat. BÁNDI Zs.: A Magyar Országos Levéltár Anjou-kori pecsétkiállítás. Levéltári Közlemények, (53) 1982. 197. Képet ld.: A magyarországi művészet története. II. i. m. (4. jegyzet) 315/1. kép.
- ⁷ V.ö.: 5. jegyzet
- ⁸ Apoc 1,8; 21,6.
- ⁹ Apoc 2,8; 2,13.
- ¹⁰ RDK I. 1–5.; AURENHAMMER, H.: Lexikon der christlichen Ikonographie. I. Wien, 1967. 1.
- ¹¹ *Laudate eum sol et luna*. Ps 148,3; *Benedicite sol et luna Domino*. Dan 3,62.
- ¹² *Ad illam aspirare* (sic), *cuius pulchritudinem mirantur sol et luna*. Simonis de Keza Gesta Hungarorum, c. 1. ed.: SZENTPÉTERY E.: Scriptorum Rerum Hungaricarum. I. Budapestini, 1937. 141.; A magyar krónikás mondatának forrása Honoriusnál: *Et quia sol et luna ejus pulchritudinem mirantur, coram suis ut Deus transfiguratur*. Honorius Augustodunensis: *Speculum ecclesiae*. PL 172. col. 931.
- ¹³ *Pulchra ut luna, electa ut sol*. Cant 6,9.
- ¹⁴ Mt 24,29–30 (ford.: Békés Gellért – Dallos Patrik), v.ö.: Mk 13,24; Lk 21,25; Apoc 8,12.
- ¹⁵ Carmina Burana. Hg. HILKA-SCHAUMANN. Heidelberg, 1930. I. 135.

- ¹⁶ Kapcsolatba hozható például az ezekieli látomások kerékmotívumaival: Ez 1,16; 1,21.
- ¹⁷ SABOURIN, L.: The Psalms. Their Origin and Meaning. New York, 1974. 304.
- ¹⁸ GESENIUS, W.: Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament. Berlin-Göttingen-Heidelberg, 1962. 139, 141.
- ¹⁹ A bibliai vonatkozások értelmezésében és a szakirodalomban való tájékozódásban Takács Gyula teológiai tanár volt segítségemre, amiért ezúton is köszönetet mondok.
- ²⁰ ...de eo pronuntiat Scriptura specialiter: Vox tonitruui tui, Deus, in rota. Illuxerunt coruscationes tuae in terra tota. Honorius Augustodunensis: Speculum Ecclesiae. PL 172. Col 833. Ezzel azonos olvasatot használ Alain de Lille: *Dicitur comminatio divina, unde David: Vox tonitruui tui, Deus, in rota, id est vox comminationis tuae quae per praedicatorum facta est fuit in rota totius mundi.* Alanus de Insulis: Liber in distinctionibus dictionum theologicalium. PL 210. Col. 975.
- ²¹ DOW, H. J.: The Rose-window. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, (20) 1957. 272.
- ²² KERÉNYI K.: Görög mitológia. Budapest, 1977. 35.
- ²³ Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. VI. Zürich-München, 1992. 735.
- ²⁴ Anicii Manlii Severini Boetii Philosophiae consolationis libri V. Leipzig, Teubner, 1871. Magyar fordítása: Boethius: A filozófia vigasztalása. Ford.: Hegyi György. Budapest, 1979.
- ²⁵ Hegyi György fordítása. V.ö. előző jegyzet.
- ²⁶ A középkori Fortuna-tradícióról általában: DOREN, A.: Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance. Vorträge der Bibliothek Warburg 1922-1923.; PATCH, M. R.: The Goddess Fortune in Medieval Literature. Cambridge, Mass., 1927. PICKERING, F. P.: Literature and Art in the Middle Ages. Glasgow, 1970. 169 ssk.
- ²⁷ MAËLE, É.: L'art religieux du XIII^e siècle en France. Paris, 1948. 196. 142. jegyzet.
- ²⁸ Ps 82,13-16.
- ²⁹ A. HENWOOD-REVERDOT: L'église Saint-Etienne de Beauvais. Beauvais, 1982. 124-127.
- ³⁰ DOW i. m.(21. Jegyzet) 271.
- ³¹ R. KRAUTHEIMER: Introduction to an Iconography of Medieval Architecture. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, (5) 1942. 9.
- ³² A kőablak etimológiájával kapcsolatban a cremonai székesegyház nyugati rózsablakának mesternevet tartalmazó felirataira és Villard de Honecourt egyik rajzára (31a) lehet hivatkozni., H. R. HAHNLOSER: Villard de Honnecourt, Krit. Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs ms. fr. 19093 der Pariser Nat. bibl., Graz 1972.². Taf 31a.; v.ö.: DOW, i. m. (21. jegyzet), 268-269.
- ³³ HAHNLOSER i. m. (előző jegyzet) Taf. 42. Mellesleg Villardnak e rajza az Album publikálását követően – bizonyára témája miatt – hamar ismertté vált. A viszonylag korai Villard-citálók között kell említeni a Villard-bibliográfiát kiadó C. F. BARNES által nem ismert Gustav HEIDER nevét, aki az Album megjelenését követő évben a szerencsekerék középkori értelmezésével kapcsolatban hivatkozik Villard Fortuna-kerekére. HEIDER, G.: Das Glücksrad und dessen Anwendung in der christlichen Kunst. Mittheilungen de K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, (4) 1859. 114. V.ö.: C. F. BARNES: Villard de Honnecourt. The Artist and his Drawings. A Critical Bibliography. Boston, é. n. Tíz évvel a rajzok kiadás után a soproni Storno Ferenc is tudomást szerzett róluk, érdekes módon ő is a Fortuna kerekét ábrázoló rajz révén. Az eredeti rajz átrajzolása, amelyet egyik 1867/68-as vázlatfüzetének hátsó borítólapjára ragasztott fel, a következő megjegyzéssel van ellátva: *Villard de Honekurt (sic) – gezeichnet von Peter Paul Weiß aus Landshut in Bayern meines Faters jugend Freund.* Storno. Sopron, Soproni Múzeum, S.84.78/46.
- ³⁴ *Nam ut orbium circa eundem cardinem sese uertentium qui est intimus ad simplicitatem medietatis accedit ceterorum qui extra locatorum ueluti cardo quidam circa quem uersentur existit, extimus uero maiore ambitu rotatus quanto a puncti media indiuiduitate discedit tanto amplioribus spatiis explicatur, si quid uero illi se medio conectat et societ in simpli-*

citatem cogitur diffundi que ac diffluere cessat: simili ratione quod longius a prima mente discedit maioribus fati nexibus implicatur ac tanto aliquid fato liberum est quanto illum rerum cardinem uicinius petit; quodsi supernae mentis haeserit firmitati, motu carens fati quoque supergreditur necessitatem. Boethius: *Philosophiae consolatio*, i.m. (24. jegyzet) lib. 4, prosa 6

³⁵ HEIDER i. m. (33. jegyzet) 119.; FORSTNER i. m. (3. jegyzet) 434. Csak a kompozíció belső köriratát figyelembe véve értelmezi:

DOW i. m. (21. jegyzet) 272. Forrása: Doren i. m. (26. jegyzet), I. 9. kép.

³⁶ SALOMON, R.: *Opicinus de Canistris*. London, 1936. 296skk., és XLII/72. kép. V.ö.: DOW i. m. (21. jegyzet) 282., és 15/b kép.

³⁷ *Emblemata, et aliquot nvmmi antiqui operis*, Ioan. Sambvci Tirnaviensis Panonii. Antverpiae, 1564.

³⁸ Kiadása: HENKEL, A-SCHÖNE, A.: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1976. 1807.

Zusammenfassung

ET DEUS IN ROTA

Die Ikonographie des mittelalterlichen Siegels der Stadt Tirnau

Das Siegel der Stadt Tirnau aus dem 14. Jahrhundert weicht in seinem Typ und Ikonographie von den allgemein benutzten Siegeln mit Stadtwappen oder Patron ab.

In dem Rundsiegel bilden gleichmittige Zonen die Abbildung. In der äußersten Zone ist die Umschrift: *S(IGILLUM) CIVIVM DE ZVMBOTHEL CVM ROTA FORTUNE*. In der nächsten sind Speichen, zwischen den Speichen A und W, Sonne und Mond. Die dritte Zone enthält wieder eine Umschrift: *ET DEVS IN ROTA*. In der Mitte ist ein Christus-Gesicht.

Der zweite Teil der Umschrift beruht sich auf dem 19. Vers des 77. Psalmes, und auf einem Kommentar aus dem 12. Jahrhundert von Honorius Augustodunensis.

Die Erscheinung der Göttin Fortuna in dieser Kontext ist äußerst merkwürdig. Die römische Göttin lebte zäh in der mittelalterlichen Kunst und Literatur. Ihre Person wurde durch das Werk *De Consolatione Philosophie* von Boethius bekannt.

Von geschichtlichem Standpunkt muß man noch den in Tirnau geborenen Humanisten Johannes Sambucus erwähnen. In seinem Buch *Emblemata* aus 1564 ist das Siegel der Stadt ganz genau beschreiben. Auf dem begleitenden Holzschnitt wurde aber – von dem Illustrator mißverstanden – das Christus-Gesicht durch das Veronika-Tuch ersetzt.

Die wichtigste Eigenart des Siegels der Tirnauer Bürger ist, daß das Siegel anstatt der allgemeinen Patronen der mittelalterlichen Stadtsiegel ein kompliziertes theologisches und literarisches Thema bearbeitet, und damit erschafft eine in harmonische Einheit geschmelzte, gelehrte Kompilation von der wirkungsvollen Metapher des Boethius und von apokalyptisch-biblichen Hinweisen.

Bodor Imre – Bodorné Szent-Gály Erzsébet

A PILISCSABAI MADONNA-SZOBOR TÖRTÉNETE ÉS RESTAURÁLÁSA¹

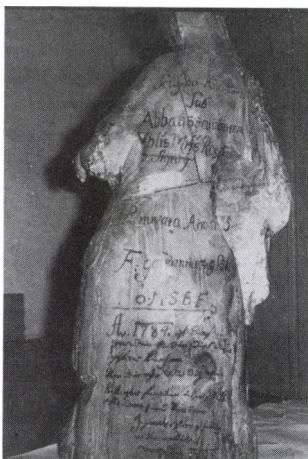
Piliscsaba plébániatemplomában a leckeoldali első mellékoltáron üvegezett szekrényben őrzött, 90,5 cm magas, gótikus fa Madonna-szobrot különleges kézmozdulata, bizonytalan színű vastag átfestései miatt a közelmúltig alig méltatta figyelemre a kutatás. Legutóbbi restaurálása 1979. januárjában kezdődött a Képzőművészeti Főiskola Restaurátorképző Intézetében. Helyreállítását Bodorné Szent-Gály Erzsébet, az Intézet adjunktusa 1981. szeptemberére fejezte be. (1. kép)

A feltárás során világossá vált, hogy az eredetileg trónoló Madonnát ábrázoló művet a barokk korban alakították át álló, öltöztethető kegyszoborrá. Eredeti koronájának csak abroncsából maradt részlet, a trónra is csak nyomok utalnak. XVIII. századi átalakításakor távolították el csaknem teljesen a ruházat aranyozását, festését valamint lazúrozott ezüst színezését – jelenlegi rekonstrukciója a megtalált részletek alapján készült –, ugyanakkor az arc és a kezek eredeti felülete sértetlen maradt. A hátoldali feliratok szerint ezt a barokk átalakítást 1725-ben végezte Gaudentius Gsöll (Gesell ?) Szent Benedek-rendi szerzetes. 1785-ben újabb renováláson esett át, miután 1784-ben az 1778–81 között épült piliscsabai Szűz Mária születése plébániatemplomba került. Ezúttal Ignatz Pan (?) „schnitzer” végezte a felújítást.² (2. kép)

Egy, a kegyszobrot ábrázoló, 1725 körül készült kisméretű színezett pergamenkép németnyelvű felirata szerint „a csodatevő Mária kegyszobra, amely Pozsonyból vitetett Budára, ahol a Szent Klára szüzeknél tisztelik.” (3. kép) Vele egykorú rézmetszetű imalap (4.kép) aláírása szerint már 1540-ben Pozsonyban volt a kegyszobor az ottani klarisszáknál, de 1714-ben magukkal hozták Budára.³ Ebben az évben ugyanis a pozsonyi klarisszák egy része az óbudai apácák jogutódaként régi helyük közelében telepedett le. Habár biztonsági okokból a budai várban, a mai Úri utca 49. szám alatti telken építették fel új templomukat és rendházukat, nevükben továbbra is Óbuda szerepelt. (Óbuda ekkor Zichy-birtok volt.) Pozsonyból magukkal hozták – a fennmaradt leltárak tanúsága szerint – a régi óbudai, nagyváradi klarisszák valamint a margitszigeti domonkos apácák középkori kincseit. Buda török kézre kerülésekor ugyanis a klarisszákkal együtt menekültek a szigeti apácák is. Örökségük az óbudai klarisszákra szállott. 1714-ben Pozsonyból Budára hozták Árpádházi Szent Margit testereklyéit és vezeklővét is.⁴ Gazdagon felszerelt templomukat 11 oltár ékesítette: 5 kőből volt, 6 pedig fából. Az 1782. ápr. 10-i felosztatás után



1. A piliscsabai gótikus Madonna-szobor mai állapotában.



2. A szobor hátoldala



3. A kegyesobrot ábrázoló szentkép, 1725. k. Festett pergamen, 132x79 mm (Dr. Szilárdfy Zoltán gyűjteménye) (Fotó Makky György)



4. A kegyesobrot képe imalapon, 1725. k. Rézmetszet, 182x154 mm. (Győr, Papnevelő Intézet Könyvtára) (Fotó Makky György)



5. Az óbudai klarisszák pecsétje, 1439. márc. 1-én kelt oklevélen. Természetes színű viasz. OL. Dl. 13325. (Fotó Makky György)

1782. júl. 15-én kelt leírás felsorolja az oltárokat.⁵ Közülük a diadalív két oldalán állott Szt. Margit és Szt. Klára-oltár – mindkettő 1756. szeptemberében készült el – ma is megvan. Eredeti elhelyezésüknek megfelelően állnak a piliscsabai plébániatemplomban.⁶ Az evangéliumi oldalon álló Szt. Margit-szószékoltár a szigeti domonkos apácák emlékezetét idézi. A leckeoldali Szt. Klára-oltár 1782. évi leírása szerint „In medio est Statua Major B.M.V. vestita pretiose Aurea in Capsa sub Vitro.” Ugyanez az irat felsorolja a Szűz Mária-szobor 9 ruháját, arannyal átszőtt, gazdag díszítésű valamennyi. Továbbá „In ara ... habet Statua B.M.V. Sceptum et Iesulus Globulum cum coronis Argenteis Inauratis.”⁷

Feltűnő, hogy amíg a szószékoltáron „in Capsula Ligneá, sub Vitro” az oltár titulusának megfelelően Szt. Margit szobra áll, addig a Szt. Klára-oltáron nem Szt. Klára szobra, hanem a Madonna-kegyszobor látható.

A XVI. sz. közepe óta Pozsonyban őrzött középkori trónoló Madonna-szobor eredetére csak következtethetünk. Erzsébet királyné, I. Károly neje alapította az óbudai klarissza kolostort, amely 1346 táján már elkészülhetett.⁸ A piliscsabai szobor készítési idejét Radocsay 1350–70 közé helyezi.⁹ Az óbudai klarisszák 1439-től ismert pecsétjén (5.kép) a piliscsabai szobor sajátosság kéztartását, oldalra forduló szokatlan mozdulatát láthatjuk viszont.

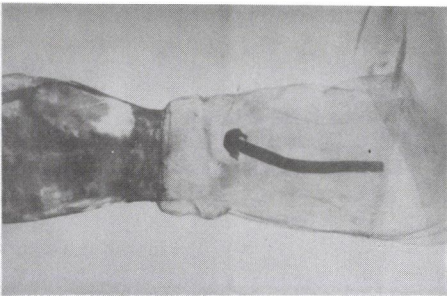
Ezt a szobrot – feltehetőleg a középkori óbudai Szűz Mária kolostortemplom főoltárának szobrát – menekítették Pozsonyba, majd hozták ma-

gukkal múltjuk egyéb emlékeivel, így pl. Erzsébet királyné házioltárával együtt 1714-ben Budára visszatérve és helyezték el – immár jogfolytonosságukat is kifejező kegyszoborként – 1756. szeptemberében a Szent Klára-oltáron a klarisszák.

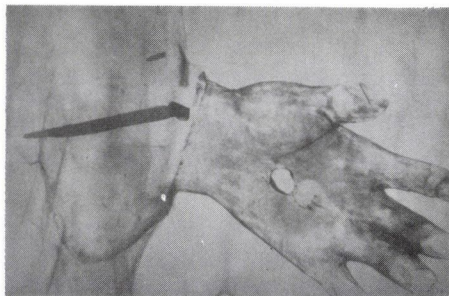
* * *

A szobor restaurálása során szembeötlő volt a sok átalakítás. Újabb részeknek bizonyultak Szűz Mária jobb válla az aláhulló paláستtal, bal térde valamint a kis Jézus teste a felkarokkal és combokkal. A végtagoknál különös jelenségre figyeltem fel, amelyet röntgenfelvételen is be tudok mutatni: a végtagokat lefűrészelték, új csatlakozó részt készítettek, majd ehhez rögzítették a régebbi végtagokat. A röntgenfelvételen ezt egy elfűrészelt kovácsoltvas szög jelenléte jelzi Szűz Mária jobb alkarjában. (6–7. kép) A bal kéz rögzítését igen szervesen oldották meg, ezért itt hársfából toldást készítettem, amelyre nemcsak a bal kézfej, hanem a kis Jézus alakja is felerősíthető. Kiegészítés továbbá a hátoldal lezárása. A kutatás azt bizonyította, hogy Szűz Mária arcán és kezein a színezés eredeti. A gótikus szobor többi felületén a színes rétegeket szinte teljesen megsemmisítették, sőt a fát is átfaragták. Ez utóbbit vastag, bizonytalan színű krétaalap fedte. A krétaalap eltávolítása után feltáruultak a régi, eredeti színezés nyomai. Szűz Mária kék bélésű arany palástot viselt, ruhája ezüstön vékony zöldeskék lazúr volt, amelyet azonban a nyomok szerint később krapplakk lazúrral fedtek át. A fején lévő fátyol szürkésfehér, nyakfátyla aranyszínű, haja is arany volt. Tisztításkor előkerültek a korona arany abroncsának maradványai és a középső lilom becsapolási helye is. A Gyermekek végtagjain és jobb arcfelén jó minőségű testszint találtam átfaragatlan felületen. A szobor talapzatán zöld festéknyom került elő.

Mivel a szobor oltárépítmény része és használatban van, a színezés rekonstrukciója mellett döntöttem. Ezt az eredeti nyomoknak megfelelően készítettem krétaalap, arany- és ezüstlap, Schmincke-akvarell és Paraloid



6. Röntgenfelvétel a szobor jobb kezéről



7. Röntgenfelvétel a szobor bal kezéről

B72 felhasználásával. A szobor palástja aranszínű, kék belsővel, a ruha ezüst, halvány zöldeskék lazúrral. A fejfátyol fehér, a nyakfátyol arany, a kis Jézus ágyékkendője arany. A talapzat zöld színű. A testfelületek tisztítás és retus után védőréteget kaptak. Néhány tartozékot is meg kell említeni: a kis Jézus bal kezében kék-arany országalmát tart, Szűz Mária jobbában jogart tartott, de ez valószínűleg az 1960-as restauráláskor elvesztett. Találtam több szöveget a szobor vállán, ezek a barokk kori öltöztetésre utalhatnak.

JEGYZETEK

¹ A szobor története művészettörténeti értékeléssel és a vonatkozó irodalommal együtt megjelent a Pannonia Regia című kiállítás katalógusában Budapest, 1994. 488–490. BODOR Imre–POSZLER Györgyi tollából.

² A szobor hátoldali feliratait nehéz elolvasni. Eddig Baranyai Béláné olvasata volt a leghelytállóbb. Az alábbi szövegolvasat tartalmazza a legutóbbi restaurálás során kibetűzött néhány pontosítást, egyes szavak alatt pedig zárójelben a rövidítések értelmező kiegészítését illetve a lehetséges változatot.

Sculpta Ano. 1299

Sub

Abbacissatu autem

Vblis Mris Rose

(Venerabilis Matris)(Rosa ?)

Sigray

Renovata Ano 1725

F. gaudentius gsöll

(gesell ?)

O. M. S. B. F.

(Ordinis Monachorum Santi Benedicti

Frater)

Ao 1784 ist dass

gnaden büld in die Caba

Pfar Kirchen

Von die ehr Würdigen

Klosterfrauen überschickt

Mit dem und von dem

Ignatz Pan schnitzer

(Por ?)

Rennviert

Anno Dni 1785

továbbá:

Renov.

Németh Kálmán

1960

³ A pergamenkép közölve: SZILÁRDFY Zoltán: A magánáhitat szentképei. Szeged, 1995. a 23. kat. szám alatt. A rézmetszetű imalap közölve: SZILÁRDFY Zoltán–TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva: Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáró helyekről. Bp. 1987. a 88. lapon 47. szám alatt. Képe a 174. lapon.

⁴ Az ereklyékről és a kolostor kincseiről említést tesz VÁNOSSY Ferenc a szerző neve nélkül 1733-ban Budán megjelent műve (Neu aus seinem Stein-Hauffen wiederum aufwachsendes Ofen ... Ofen, 1733.) 14. lapján. Továbbá: KÓSA Jenő magyar nyelvű rendtörténete 1768-ból. Közli SCHWARCZ Katalin: A Lymbus füzetek 37. Szeged, 1994. 139.

⁵ KAPOSSY János cédula anyaga (MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Levéltári Gyűjtemény A-VII-2) 5391. lap: 1782. E 25. fol. 177. s. kk.

11 oltára van, ebből 5 kőből épült, márványozva, 6 fából festve.

⁶ Dr. SCHOEN Arnold: Emlékezés a klariszszak budavári és a ferencesek pesti templomára. Bp. 1943. 8.

KAPOSSY János cédula anyaga, 5392. lap.

⁷ MOL – Helytt. Inventarien der in Hungarn aufgelassene Klöster, – A. 2769. A m. udv. kamara részéről kiküldött biztosok: Laczkovics Imre Pest megyei alispán és Majthényi Imre kincstári ügyész sajátkezű aláírásával és pecsétjével megerősített eredeti irat részletei (1782. júl. 15.)

(MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Levéltári Gyűjtemény A-I-19. A. 2769. 1168., 1172–73. és 1176. lap).

⁸ KUBINYI András: A három város helyrajza a XIV–XVI. században. In: Budapest története II. köt. Bp. 1973. 12. továbbá: GERVICH László: u. o. 244.

⁹ RADOCSAY Dénes: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1967. 38. és 170. Krakkóban őriznek két faszobrot, amelyek egyike a trónoló Szűz Máriát ábrázolja. A hagyomány szerint Károly Róbert özvegye, Erzsébet királyné ajándékozta a szobrokat a krakkói klarissza apácáknak. (RADOCSAY i. m. 38.)

Summary

THE HISTORY AND RESTORATION OF THE STATUE OF MADONNA OF PILISCSABA

In the Catholic Parish Church of Piliscsaba (Pest County), in a glass cabinet at the side altar of St. Clara, there is a Gothic sculpture of the Virgin Mary.

From the inscriptions on its back we can learn much about the turbulent history of the 90.5-centimetre-tall wooden statue, which Dénes Radocsay dated to be from the period between 1350 and 1370. This information was complemented by the results of the research work carried out in connection with the statue's restoration between 1979 and 1981.

According to the evidence of Mediaeval seals and on the basis of historical events, the Madonna, who was originally shown seated on her throne, formed part of the altar of the Poor Clares Church of the Virgin Mary in Óbuda. After Buda's capture by the Ottoman army, the nuns took the statue to Pozsony; it was brought back in 1714, when the Poor Clares moved back to Buda.

Partly re-carved and with its back closed down, in 1725 the statue was turned into a standing devotional figure, which could be dressed in actual clothing. With its wooden Mediaeval crown replaced with two gilded silver crowns, the statue came complete with nine lavishly decorated dresses embroidered in gold. We know its condition from contemporary altar paintings.

On Joseph II's orders the Poor Clares Convent of Buda was dissolved in 1782. The sculpture, without its ornamental articles, was taken to Piliscsaba in 1784, where it was again renovated in 1785.

The more recent repaints were partly removed in 1960.

In the course of the restoration completed in September 1981 it was confirmed that the original Gothic painting of the sculpture was preserved completely on the face and the hands, but only in traces on the dress. The limbs were sawn off to allow the replacement of the joints, then refitted again to the new ones.

As the statue is still being kept in a church, forming part of the altarpiece, the reconstruction of the colouring was essential. In accordance with the traces of the original paint, the reconstruction was carried out partially using identical material (chalk base, gold and silver foil).

Marosi Ernő

ERZSÉBET KIRÁLYNÉ MADONNÁJA

A piliscsabai plébániatemplomban őrzött Madonna-szobor (1. kép) 1994-ben, a Pannonia Regia kiállítás alkalmával került reflektorfénybe. Példája lehetne a szisztematikus topográfiai kutatás, a corpus-munkálatok s az ezekre támaszkodó restaurálás, a restaurátori munkát támogató történeti kutatás, valamint a kiállítással kapcsolatos újrafelfedezés ideális össz-munkájának. A vele kapcsolatos új ismeretek sorában (is) különös jelentőséget kapott Szilárdfy Zoltán gyűjteménye, s benne egy pergamenre festett szentkép, amelynek egy Győrben őrzött, a szobor történetét összefoglaló, 1725-ös rézmetszet is megfelel.¹ Nyilvánvaló, hogy provenienciája az óbudai klarisszák kolostoráig követhető vissza, innen menekítették Pozsonyba, ahonnan ismét Budára került, majd a rend feloszlata után, az Úri utcai templom berendezésével jutott Piliscsabára. Az alapos restaurátori vizsgálat bebizonyította, hogy a szobor keltette kellemetlen összbnyomás (*maga ügyetlen és szokatlan mozdulattal fordul oldalt: Radocsay*) okozója az 1725-ös, nyilván az öltöztetést lehetővé tevő átalakítás. Az alapos restaurátori megfigyelés és a kompozíció stilisztikai vizsgálata bebizonyította, hogy a kegyszoborrá váló kegyes átalakítás nemcsak a felruházás előkészítésével bizonyult igen szemérmesnek, hanem abban is, hogy a *Maria lactans* illetlennek ítélt részleteit eltüntette. Az eredetileg magát hevesen és szenvedélyesen szopó gyermekének átadó Madonna mozdulata így értelmetlenné vált a bal karján ikonográfiai csere folytán a Mindenség királyaként trónoló gyermekkel összefüggésben.

Az eredeti kompozíció rekonstrukciójához s annak korba helyezéséhez is (Radocsay általános, bámulatosan jó intuícióval a 14. század ötvenes-hatvanas éveire jelzett datálásával szemben) jó irányt mutatott Poszler Györgyi utalása a 14. század utolsó harmadának salzburgi szobrászatára.² A két, a piliscsabai szobor kompozícióját (tükörképesen) értelmező, sziklás terepalakulatból képzett padon trónoló Madonnán (3, 4. kép) kívül ugyan-ehhez a 14. század végi szobrászati körhöz tartoznak az 1370–80 közötti évtizedben már elterjedt, álló, oroszlános Madonnák. Erre a salzburgi csoportra jellemző a „díszített, dekoratív” felfogás, „az erős dugóhúzó-fürtöktől keretezett, éles és felfújt arctípus”.³ Amennyire a piliscsabai szobor viszonylag érintetlen, hiszen eredeti polichromiáját is nagyrészt megőrző arcának típusából következtetni lehet, ez az arc nem illik a salzburgi, inkább manierisztikus felfogásba, hanem a prágai Parler-szobrászat és a korai lágy stílus egyik legtöbbet vitatott és a festészettel való kapcsolatá-



1. Madonna-szobor, Piliscsaba, plébánia-templom



2. Madonna Konopištěből, Prága, Národní Galérie



3. Madonna, Salzburg, Museum Carolino-Augusteum



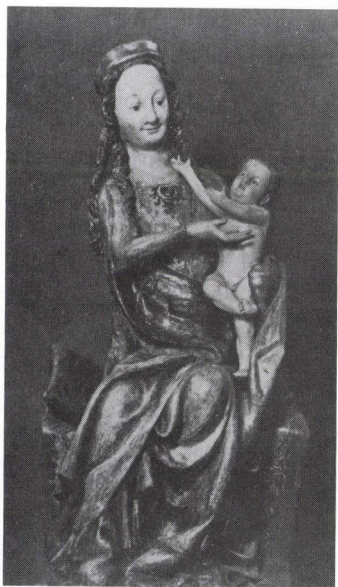
4. Madonna, München, Bayerisches Nationalmuseum



5. Madonna, Hrádek, Kostel sv. Matouše



6. Vyšehradí Madonna, Prága, Národní Galérie



7. Madonna, Bečov, plébániatemplom



8. Madonna, Erzsébet királyné házioltára, New York Metropolitan Museum of Art, The Cloisters

ban is sűrűn tárgyalt, női arctípusába tartozik, amelynek nyugat-európai összefüggései is nyilvánvalók.⁴ Erőteljes plaszticitása egy sokat vitatott, sok tekintetben egyedülálló szoborra, a mariazelli Szent Zsigmond-kápolnából való, nürnbergi (Germanisches Nationalmuseum) *Maria lactans*ra emlékeztet.⁵

Az arc stílusa – valamint a szoptató Madonna ikonográfiája – vezet el a két salzburgi és a piliscsabai-óbudai Madonna feltételezett közös prototípusához, a konopištei Madonnához (Prága, Národní Galerie, 2. kép). Ennek a mozgalmas szobornak más ikonográfiájú, nem kevésbé dinamikus rokonai a bečovi és hrádeki Madonna-szobrok. (5, 7. kép) Albert Kutal a két utóbbit az 1370-es évekre, a konopištei Madonnát 1380 tájára datálta. A Bečov–Hrádek–Konopište sorrendnek nagy stílustörténeti jelentőséget tulajdonított, s úgy tartotta, hogy „ez a folyamat immanens, hazai fejlődés” volt.⁶ Ez a tézis, amely Kutal csehországi szobrászattörténetének vezérmotívuma, kelti fel a gyanút, hogy a konstrukció mintáját itt is a hazai fejlődést megkoronázó parleri zsenialitás gondolati skémája adja. Mindenesetre, különösen a bečovi Madonna stílárisköré más típusú és témájú szobrok is jól kirajzolják. Ezt a kört Hilde Bachmann igen jelentősnek ítélte mint a sziléziai és salzburgi oroszlanos Madonnák körének kiindulópontját, a konopištei Madonnát (1370–80 közötti datálással) azonban elkülönítette a szorosabban vett körtől, benne a salzburgi környezetre emlékeztető vonásokat fedezve fel.⁷ Nyilvánvaló, hogy a kompozíciós prototípus és a követő viszonyáról van szó. Utóbb, Jaromír Homolka tanulmányaiban a konopištei Madonna parleri jellegére, udvari művészeti vonatkozásaira és 1380 körüli datálására került a hangsúly.⁸ Nem lehet szó egyszerűen csak formális evolúcióról: az esetek többségében, trónoló és álló Madonnákon egyaránt, a motívumnak tradicionálisabb alternatívája, az elevenen játszódozó, az Anya fátylával, ruhája hasítékával foglalatoskodó Gyermek jelenik meg; a konopištei Madonnának és rokonainak, a mariazelli álló Madonnának merészsége tartalmi természetű: az anyai emelő heroikusan osztatív felkínálásában (s ezáltal az emberiség érdekében való közbenjárásra való jogosultságban) áll. A jelek szerint ez a motívum állt az óbudai-piliscsabai szobor kompozíciójának középpontjában is.

Az eredet és a datálás kérdései ez esetben egyáltalán nem közömbösek, ugyanis az óbudai klarissza kolostor és egyben a szobor történetében vízvázlasztó jelentőségű dátum 1380. december 29, az alapító Erzsébet királyné, Károly Róbert király özvegye, Nagy Lajos anyja halálának napja. A kérdés az, vajon személyes tulajdonából vagy donációjából kerülhetett-e a szobor kedvelt és kitüntetett, végrendeletével temetkezési helyeként is gazdagon ellátott kolostorába. A feltehető közvetlen mintaképre, a konopištei Madonnára vonatkozó művészettörténeti kutatások jelenlegi állása ezt a feltevést nem zárja ki. Ez esetben az idős Erzsébet királyné élete utolsó évtizedében egy újszerű, a prágai udvari művészet körében fogant jelentős Madonna-szobor birtokába jutott, s azt ott (esetleg sírjával is kapcsolatban) felállították. Ez a szobor, amely egyben a cseh–magyar művészeti kapcsolatok egyedülálló jelentőségű emléke, maradhatott ránk a piliscsabai töredékben. Ezt a

feltevést hallgatólagosan már Radocsay Dénes kifejezte, amikor a piliscsabai szobrot az Erzsébet királyné személyével kapcsolatba hozott, egy Betlehemhez tartozó krakkói Mária- és József-figurákkal egy bekezdésben említette.⁹ Mindenesetre, ezeknek az Erzsébet királyné lengyelországi kormányzóságával s a klarissza rend iránti szeretetével kapcsolatba hozható figuráknak nincs közülük a minket a piliscsabai szoborral kapcsolatban foglalkoztató jelenségekhez, van viszont a krakkói klarissza kolostor két, a konopištei Madonnával illetve sziléziai rokonságával kapcsolatba hozott Madonna-szobrának (egyik a kolostor gyűjteményében, a másik Regulicéből).¹⁰

1994-ben a piliscsabai szoborral kapcsolatban Bodor Imre szerencsés kézzel közölte az óbudai klarissza konvent 14. századi pecsétjének lenyomatát (Magyar Országos Levéltár Dl. 13325).¹¹ Azon az álló, hosszú ruhás gyermek Jézus látható, annak a típusnak megfelelően, amelyhez Simone Martini 1315-ös sienai (Palazzo Pubblico) Maesta-freskója tartozik, s amely a hazai 14. századi pecsétművészetben is előfordul (Kolozsmonostor).¹² A típus monumentális középeurópai emléke a klosterneuburgi trónoló Madonna-szobor.¹³ Ennek a típusnak felel meg a szoptató Madonna is Erzsébet királyné transzlucid ezüstzománcos házioltárának (New York, The Cloisters) középrészében (8. kép). A pecsétkép minden bizonnyal erre az ábrázolásra vonatkozik, amely már a felszentelés táján az óbudai kolostorba kerülhetett.¹⁴ A *Maria lactans* két, az óbudai klarissza konventhez és Erzsébet királyné személyéhez köthető, eltérő típusú ábrázolása a királynénak nemcsak kora udvari művészetében való széles körű tájékozódásáról beszél, hanem különös vonzódásáról is e tematika iránt. Alighanem női, anyai mivolta is befolyásolta jámborságának ezt az irányát, amelyben – általános és a Szent Lukácsnak tulajdonított ikon megszerzésében¹⁵ is kifejeződő – Mária-kultuszán túl személyes önkifejezést is kereshetett.

Mi motiválhatta az újabb, radikálisabban kifejező típus választását? A konopištei Madonna egyik ihletője, mind hangulatában, mind ikonográfiai tekintetben nyilvánvalóan a *Madonna dell'Umiltà* volt, amelynek hamari prágai befogadásáról a vyšehradi Madonna-tábla tanúskodik (6. kép).¹⁶ A salzburgi trónoló Madonnák föld- vagy sziklapadjai ugyancsak a festett *Madonna dell'Umiltà*-kompozíciók emlékei. Ennek az ikonográfiai típusnak itáliai, Simone Martini környezetében való keletkezését, a miszticizmus vallásosságába nyúló szellemi gyökereit és irodalmi forrásait Millard Meiss immár klasszikus kutatásai tisztázták.¹⁷ Az őstípus minden bizonnyal elveszett; érte Simone Martini avignoni freskója kárpótol, korai nápolyi visszhangja lokalizációját sejteti, legkorábbi datált kópiái (Palermo, 1346, melyhez képest korai a brünni Vitek-breviárium: 1342; nem sokkal későbbi a vyšehradi tábla: 1355 körül) a keletkezés idejét.¹⁸ A döntő időszakra esik Erzsébet királyné itáliai, nápolyi és római útja 1343–44-ben, amely a magyar udvari művészet szempontjából éppoly döntő lehetett, mint a királyné áhítatát ihlető új képformák megismerésében. Prága, Nápoly és Avignon ebben az összefüggésben is együtt említendőek – akárcsak a csehországi művészet történetében.¹⁹

Erzsébet királyné Madonnakép-kultuszának s e kultusz változásainak újabban különös aktualitást adnak Michael Viktor Schwarz tanulmányai, amelyekben a szép Madonnák gyökereit a közép-kelet-európai udvarokban kegyképként tisztelt Mária-ikonokra vezette vissza.²⁰ E kultusz és a közép-európai kölcsönhatások árnyaltabb ismeretébe is bevezet az itt Erzsébet királyné Madonnájának nevezett piliscsabai szobor, egy udvari magas kultúra szerencsésen visszanyert ritka tanúja.

JEGYZETEK

- ¹ *Magyarország műemléki topográfiája V, Pest megye műemlékei I*, Budapest, 1958. 177, 647; RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapest, 1967. 38, 170; *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*, Kiállítási katalógus, (szerk. MIKÓ Árpád, TAKÁCS Imre), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1994. X-3. sz., 488–490. (Bodor Imre és Poszler Györgyi).
- ² Ülő Madonnák: Salzburg, Museum Carolino Augusteum, ltsz. 138/32; München, Bayerisches Nationalmuseum, ltsz. 66/39: *Pannonia Regia*, i. h. 490; v.ö.: *Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400–1530*, kiállítási katalógus, Salzburg, 1976. 14. sz., 36. és 409. sz., 188, v.ö.: ZAUNSCHIRM, Thomas: *Die Plastik des 14. Jahrhunderts*. uo. 23. sk.; *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Hrsg. A. LEGNER, Köln, 1978. 1, 406. (Wolfgang Steinitz)
- ³ GROßMANN, Dieter: Salzburgs Anteil an den »Schönen Madonnen« *Schöne Madonnen*, katalógus, Salzburg, 1965. 9.sz.
- ⁴ Ilyen összeállítások pl.: SCHMIDT, Gerhard: Pater Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer [1970], *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien–Köln–Weimar, 1992. 204. skk és Abb. 252–255; SCHULTES, Lothar: Der Meister von Grosslobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXIX. (1986) 11. skk, Abb. 40–47.
- ⁵ V.ö. *Die Parler...* i. m. 1978 (2. jegyz.) 2, 428 (Heinz Stafski) KUTAL, Albert: *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha, 1962. 66) tézisével (prototípusa a prágai városháza 1381-es Madonnája) szemben a Maria lactans bécsi eredetét hangsúlyozta, v.ö. SCHMINDT: i.m. 1992. (4. jegyz.), 303, 339.
- ⁶ KUTAL: i. m. 1962. (5. jegyz.) 24–25, v.ö.: kapcsolatáról az óvárosi városháza Madonnájával: uo. 63. – Másként uó. (utalva arra, hogy a körhöz tartozó emlékek egész Csehországban elszórva lehetők fel): *Gotické sochařství, Dějiny českého umění. Od počátků do konce středověků*, red. Rudolf CHADRABA, Praha, 1984. I/1, 234. skk.
- ⁷ BACHMANN, Hilde: Plastik bis zu den Hussitenkriegen, *Gotik in Böhmen*, hrsg. Karl M. SWOBODA. München, 1969. 120. sk.
- ⁸ *Die Parler...* i. m. 1978. (2. jegyz.) 2, 665, v.ö. uo. 650. (Bečov) és 643. (a középpontban *missing link*-ként Peter Parler elvezetett dőmbeli stallumai).
- ⁹ RADOCSAY: i. m. 1967. (1. jegyz.), 38; a krakkói klarissza templomban (sw. Andrzej) található, E monogrammal jelzett szobrocskákról l. *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Tom IV. Miasto Kraków, Część II Kościoły i klasztory śródmieścia, 1*, red. Adam Bochnak, Jan Samek, Warszawa, 1971. 67. és fig. 504–505.
- ¹⁰ *Katalog zabytków* i.h. és fig. 507; *Die Parler...* 1987. (2. jegyz.) 2, 487. sk., valamint SKUBISZEWSKI, Piotr: Die Kunst in den Ländern der polnischen Krone während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, *Die Parler... Resultatband*, Köln, 1980. 104. sk. és 35. kép.
- ¹¹ *Pannonia Regia* 1994. (mint 1. jegyz.) 489, 3. kép

- ¹² TAKÁCS Imre: *A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei*, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 1992. 28. l. sz., 70, valamint: 31. sk. Simone Martini személyes invenciójának tartja SHORR, Dorothy C.: *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York, 1954. „Type 4. he blesses with head turned to the Front (standing)” – nyilvánvalóan a megelőző szobrászati előzményeket figyelmen kívül hagyva. Ehhez a típushoz tartozik Siena pecsétje, amelyet a Palazzo Pubblico-ban mind Simone Martini, mind Ambrogio Lorenzetti ábrázolt. Az utóbbihoz (a Közjő figurájának pajzsa és annak körirata) v.ö. FRUGONI, Chiara: *The Book of Wisdom and Lorenzetti's fresco in the Palazzo Pubblico at Siena, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIII. (1980) 239. A típushoz még: Bajor Lajos pisai Madonnája Ettalban: SUCKALE, Robert: *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München, 1995. 40, Abb. 29. – további példák uo. Abb. 87, 88, 90. Ennek a típusnak sajátos, jelenetszerűen értelmezett változata a Madonna elé járuló Nagy Lajos királlyal, Újbánya pecsétjén (a typarium a Magyar Nemzeti Múzeumban): *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*, (szerk. Marosi Ernő), Budapest, 1987. képkötet 315/2.
- ¹³ RÖHRIG, Floridus: Zur Herkunft der Klosterneuburger Madonna, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLVI/XLVII. (1993/94) Teil 2, 595–601 és Abb. 2.
- ¹⁴ *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, katalógus, (szerk. MAROSI E., TÓTH M., VARGA L.), Budapest, 1982. 1. sz., 96. sk.
- ¹⁵ Erről l. MAROSI, Ernő: Das grosse Münzsiegel der Königin Maria von Ungarn. Zum Problem der Serialität mittelalterlicher Kunstwerke, *AHA XXVIII*. (1982) 12. skk, l. még: URBACH Zsuzsa: Genuina effigies. A máriacelli kincstár kegyképének másolata a Szépművészeti Múzeumban, *Annales de la Galerie Nationale Hongroise – A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve* 1991, 255–261.
- ¹⁶ *Déjiny českého umění* 1984 (mint 6. jegyz.) 1, 364, v.ö. Vitek rajhradi prépost Breviáriumának Madonna dell'Umiltà-képét is, (Brno, Universitní knihovna R 394, fol. 4v) u.o. 2, 410, 65. kép; PEŠINA, Jaroslav: Studie k ikonografii a typologii obrazů Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století, *Umění*, XXV. (1977) 146. skk. – E kor festészetének meghatározó jelenségét tételezte fel a konopištei Madonnával kapcsolatban KUTAL: i.m. 1962 (5. jegyz.), 25.
- ¹⁷ MEISS, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951. 132. skk – a vyšebradi Madonnáról: 140. – SHORRNál (i.m. 1954, 12. jegyz. 66. skk): „3. The Simonesque Type”.
- ¹⁸ V.ö.: LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: *Arte di corte nella Napoli Angioina*, Borgo S. Croce, 1986. 425, 1–4. kép.
- ¹⁹ PUJMANOVÁ, Olga: Prague, Naples et Avignon: Oeuvres de Tomaso da Modena à Karlštejn, *Revue de l'Art*, No 53. (1981) 56–64. (Erzsébet prágai ajándékairól 62: 9. jegyz.) – Erzsébet királyné 1343–44-es itáliai útjának művészeti vonatkozásait elsősorban a miamii Joe and Emily Lowe Art Gallery triptichonjának Suida-féle meghatározása alapján ábrázolta SNEŽYNSKA–STOLOT, Ewa: *Studies in Queen Elizabeth's artistic Patronage, Critica d'Arte*, n. 116/168 (1979) 97. skk; az attribúció kritikája már előbb: BOSKOVITS, Miklós: A Dismembered Polyptych, Lippo Vanni and Simone Martini, *Burlington Magazine*, CXVI. (1974) 368.
- ²⁰ SCHWARZ, Michael Viktor: Die Schöne Madonna als komplexe Bildform: Prolegomena, *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992*, hrsg. Thomas W. GAEHTGENS, Berlin 1993. II, 89–97; Uő.: Die Schöne Madonna als komplexe Bildform, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLVI/XLVII. (1993/94) Teil 2, 663–678 (a magyar kultuszról: 667). A fejtegetés egyik eleme az 1974-es budai szoborlelet Schwarz által javasolt korai, 1396 előtti datálásának alátámasztása (erről: 675 és különösen: 53. jegyzet).

Zusammenfassung

DIE MADONNA DER KÖNIGIN ELISABETH

Im Aufsatz werden Fragen der kunsthistorischen Stellung der im 18. Jahrhundert stark überarbeiteten Madonnenfigur behandelt, die in der Pfarrkirche von Piliscsaba aufbewahrt wird, und 1994 nach sorgfältiger Restaurierung und Untersuchung in der Ausstellung *Pannonia Regia* der Ungarischen Nationalgalerie gezeigt wurde. Es handelt sich um eine verstümmelte Madonnenfigur, deren Provenienz überzeugend auf das mittelalterliche Klarissenkloster von Óbuda zurückgeführt wurde.

Im Katalog der Ausstellung wurden für Datierung und Rekonstruktionsvorstellung – grundsätzlich richtig – zwei salzburgische Varianten der *Madonna lactans* (*Museum Carolino Augusteum/Salzburg* bzw. *Bayrisches Nationalmuseum/München*) aufgeführt. Als Urtyp kommt jedoch die böhmische Madonna aus Konopischt/Konopište (Nationalgalerie/Prag) in die Frage, deren Kompositionstyp in der tschechischen Literatur von den Madonnenfiguren in Bečov bzw. Hrádek abgeleitet wird. Die schwankenden Datierungen der Madonna von Konopischt lassen eine Ansetzung der Figur aus Piliscsaba/Óbuda vor oder gegen 1380 zu, was deshalb von grosser Wichtigkeit ist, weil in diesem Fall die Figur als eine Stiftung der Königin Elisabeth von Piast (gest. 1380), Witwe Königs Karl I. von Ungarn an ihr Klarissenkloster betrachtet werden darf.

Die Madonna in ihrer anzunehmenden ursprünglichen Gestalt erweist sich als eine Umsetzung des Typs der *Madonna dell'Umiltà* in die Skulptur, von dessen frühzeitiger Übernahme in Prag die Madonna von Vyšehrad zeugt. Somit zeichnet sich ein Bild der mystischen Frömmigkeit und des persönlich gefärbten Marienkults der Königin um die Statue heraus. Das Thema der *Maria lactans* – allerdings in einer anderen, der u.a. von Simone Martini verwendeten – Fassung erschien bereits in einer früheren Stiftung der Königin Elisabeth, an ihrem Hausaltärchen in New York/The Cloisters.

Verő Mária

EGY BRONZ OROSLÁN RÓL

A Szépművészeti Múzeum Régi Szoborgyűjteményének raktárában pihen egy mindaddig kevés figyelemre méltatott középkori bronzszobor, egy kis méretű fekvő oroszlán, amely fejét felemeli, szemét tágra nyitja. Az állat mellő része kidolgozottabb, mint a hátsó, nincs megmintázva a farok, a hátsó lábak is elnagyoltak. Mellét és nyakát barázdált fürtű, vastag sörény takarja. Széles száját nagyra tátja, orra kidudorodik. A hátából kiemelkedő csap arra utal, hogy eredetileg több darabból összeszerelt, nagyobb tárgy részét képezte.¹

Az oroszlánt Delmár Emil gyűjteményének részeként a II. világháború óta előbb mint letétet őrizte a Szépművészeti Múzeum, majd 1959-ben megvásárolták a gyűjtő örökösétől.² A művészettörténeti szakirodalom mindaddig kevés figyelmet szentelt a tárgynak. Balogh Jolán a Régi Szoborgyűjtemény katalógusában egyszerűen „támasz”-ként értelmezte, és 15. századi német alkotásként határozta meg.³ Delmár Emil méltán híres, és sajnos csak részben a Szépművészeti Múzeumban őrzött szoborgyűjteményének darabjait, és azok történetét főként Éber Lászlónak köszönhetően ismerjük, aki 1926 és 1929 között részletesen bemutatta azt a Magyar Művészet hasábjain, a kis oroszlánfiguráról azonban nem emlékezett meg. A nagynevű itáliai és német mesterek alkotásai mellett valóban eltörpül jelentősége. Géber Antal a Magyar gyűjtőkről szóló, személyes hangvétellű, kéziratos könyvében, mint olvasópult lábát említette a darabot, bár tévesen az Iparművészeti Múzeumba került tárgyak közé iktatta.⁴

A tárgy értékelése szempontjából nem teljesen közömbös eredetének tisztázása. Első ízben Friedrich Lippmannnak, a berlini múzeum rajzgyűjteménye igazgatójának 1912-ben, Berlinben árverezett gyűjteményében tűnik fel.⁵ Delmár gyűjteménye az árverés idején még csak formálódott – a jelentősebb darabokat az elkövetkező évtizedben vásárolta – de tudjuk, hogy a Lippmann-gyűjteményből került hozzá egy Szent János apostolt ábrázoló, francia eredetű szobor is.⁶

Az aukciós katalógusból derül ki az is, hogy az oroszlánfigura származási helye a sziléziai Lauban (ma: Lubań). A kisvárosnak a Szentháromság tiszteletére szentelt középkori plébániatemplomát egy 1760-as tűzvész után, a 19. század folyamán lebontották. Ma már csak tornya áll.⁷ A templom felszereléséből menthették meg az oroszlánszobrot, amely gyertyatartó, olvasópult, esetleg keresztelőkút lábaként szolgált.



1. Bronz oroszlán. 15. század. Budapest, Szépművészeti Múzeum

Az oroszlán a különböző templomi tárgyak lábazatán a fenyegető, legyőzendő erőt szimbolizálja több zsoltár szövege alapján (Zsolt. 22,22; 57,5; 91,13).⁸ Nagyszámú műalkotás maradt fenn a 11. századtól, amelyen az oroszlánnak szimbolikus és egyúttal funkcionális szerepe van. A halberstadti Liebfrauenkirche 1475-ben öntött, a northeimi városi plébániatemplom 1510-es és a braunschweigi Petrikerche 1530-as évszámú gyertyatartója,⁹ – ezeknek a lábát oroszlánok alkotják – kor és stílus tekintetében is közel állnak a Szépművészeti Múzeum bronz szobrához.¹⁰ Ezek a figurák Erich Meyer beosztása szerint az ún. címeres oroszlánok, oroszlános aquamanilék rokonai, a német középkori bronzművesség késői, 15–16. század fordulóján készült emlékei. Összefüggésüket leginkább az oroszlánsörény kialakításának hasonlósága igazolja: valamennyi felsorolt emléken rombuszszerű, párhuzamos hullámvonalú rovátkákkal tagolt elemekből épül fel a sörény.

A bronzból öntött felszerelési tárgyakat a középkorban – néhány emléktől eltekintve – nem „szobrászok”, hanem bronzöntő kézművesek készítették. Ezzel magyarázható, hogy a harangok, keresztelőkutak, kapuk feldolgozása a szobrászattörténetnek csupán mellékösvénye. Írásos emlékeink vannak azonban arról, hogy szobrászok modelleket készítettek a bronzöntő, vagy akár kőfaragó mesterek számára.¹¹ Ezek lehettek művészi igényű,

többször felhasználható díszítmények, vagy öntvényhez illetve annak egy részéhez készült famodellek. Előbbire példa a bártfai Szent Egyed-plébániatemplom és a krakkói Szent Kereszt-templom keresztelőkútja, amelyeket Johannes Freudental öntött egy bizonyos János mester mintáinak felhasználásával,¹² vagy az a pozsonyi forrásadat, amely szerint Jost ötvöst megbízták, hogy a város címerét mintázza meg, amelyet ágyún kívántak elhelyezni.¹³ Utóbbira Hans Huth sorolt fel példákat.¹⁴ Oroszlánunkat is e munkamegosztás emlékeként tarthatjuk számon.

A Szépművészeti Múzeum oroszlánja annak a folyamatnak tanulságos példája, hogy miként válik egy, valószínűleg a kor általános bronzöntő gyakorlatának színvonalát képviselő templomi berendezési tárgy véletlenszerűen fennmaradt töredéke kézműves termékből önálló műalkotássá, miként nyer nagynevű gyűjtők (fel)értékelése nyomán olyan esztétikai értéket, amelyet eredeti helyén és funkciójában soha nem tulajdonítanánk neki.

JEGYZETEK

¹ Ltsz.: 59,6, hossza 27,8 cm, szélessége 9,5 cm, magassága 16,5 cm, az öntvény falvastagsága 6–8 mm.

² A szobrot kiállították 1978-ban a Szépművészeti Múzeum és az Iparművészeti Múzeum közös kisplasztikai kiállításán: Kisplasztikai kiállítás. Szerk. SZ. ESZLÁRY É.–SZ. KOROKNAY É. Budapest, 1978. 20. 42. sz. (német 15. század), majd 1985-ben a Delmár Emil gyűjteményét bemutató kiállításán: ESZLÁRY É.: Európai szobrászat. Szerzemények Delmár Emil gyűjteményéből. Kiáll. vezető. Budapest, 1985. 20. szám.

³ BALOGH, J.: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV.–XVIII. Jahrhundert. Budapest, 1975. I. 218. 310. szám, II. 366. kép.

⁴ Kézirat a Szépművészeti Múzeum könyvtárában.

⁵ Sammlung Fr. Lippmann, Berlin, Lepke, 1912. Nr. 100.

⁶ Uo. Nr. 148. Az aukció eredményének ismeretéből kiderül, hogy az oroszlánt aránylag csekély áron, 900 Márkáért vásárolták meg, míg a János-szobor 6500 Márkáig emelkedett. Die Cicerone, 4 (1912) 908sk.

⁷ LUTSCH, H.: Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien III. Der Reg.-Bezirk Liegnitz. Breslau, 1891. 612.

⁸ Lehet pozitív értelme is, jelentheti Krisztust magát, szimbolizálhatja Krisztus fel-

támadását (Apokalipszis, Physiologus), lehet az uralkodói hatalom szimbóluma stb. (Hrabanus Maurus PL 111, 218 skk.).

⁹ FALKE, O. v. – MEYER, E.: Romanische Leuchter und Gefässe, Giessgefässe der Gotik. Berlin, 1935. 80 skk. 195. tábla 476–478. kép.

¹⁰ Az aukciós katalógusban szereplő 12–13. századi datálás tarthatatlan.

¹¹ Brémában János mester készített modelleket a városháza szobraihoz: CLASEN, K. H.: Der Meister der Schönen Madonnen. Berlin–New York, 1974. 208. 404. jegyzet.

¹² VERŐ M.: Adatok a magyarországi bronzművéség történetéhez. Későközépkori keresztelőkutak a Szepességben és Sárosban. Szakdolgozat. Budapest, ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1984. 51 skk.

¹³ ORTVAY T.: Pozsony város története. II/3. Pozsony, 1903. 279.

¹⁴ Herman von Blankene faoroszlánokat faragott 1376/77-ben, amelyeket alapján Lambert de Dinant öntött sárgaréz szobrokat. Arra vonatkozóan, hogy famodellek készültek fémöntő mesterek számára Lübeckből 1476-ból és 1540-ből, Augsburgból 1504-ből, Brüsszelből 1509-ből, Marburgból 1535-ből van adatunk. HUTH, H.: Künstler und Werkstat der Spätgotik. Darmstadt, 1967.² 92.

Zusammenfassung

ÜBER EINEM BRONZENEN LÖWEN

In der Sammlung Alter Skulpturen im Museum der Bildenden Künste stammt ein kleiner Löwe, Bruchstück eines größeren Gegenstandes, aus der namhaften Sammlung Emil Delmár.

Die Skulptur befand sich einst, zusammen mit anderen, jetzt auch in Budapest aufbewahrten Kunstwerken in der Sammlung von Friedrich Lippmann in Berlin. Aus dem Auktionskatalog von 1912 wissen wir, daß der Löwe zur Ausstattung der seither abgetragenen Pfarrkirche in Lauban (Schlesien) gehört, und wurde am Ende des 15. Jahrhunderts gegossen.

Der Löwe ist dazu ein lehrreiches Beispiel, wie verwandelt sich ein zufällig erhaltenes Bruchstück eines durchschnittlichen kirchlichen Gerätes durch (Auf)wertung bekannter Sammler zum Träger solcher ästhetischen Werte, die er auf ursprünglichem Ort und in ursprünglicher Funktion nie gehabt hätte.

Kovács Imre

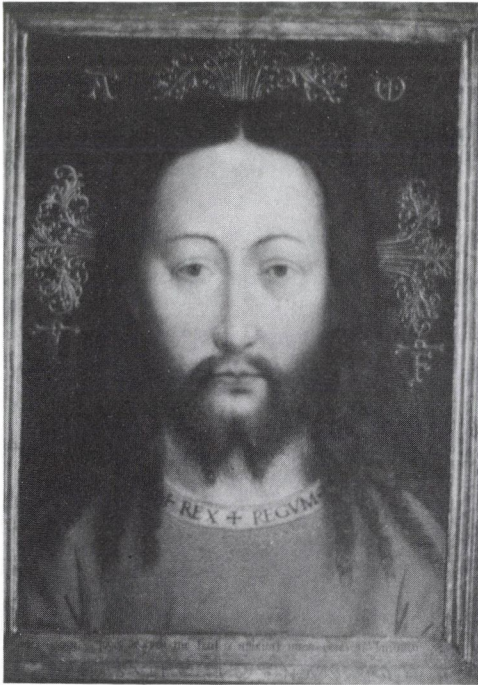
AZ EYCKI SZENT ARC ÁBRÁZOLÁSOK IKONOGRÁFIAI EREDETE*

1. Jan van Eyck feltehetően két változatban is megfesthette Krisztus ikonikus büsztjét, melyeknek több 15–16. századi németalföldi másolata ismert, mind táblaképeken mind óráskönyvekben. Az eddig összegyűjtött hét táblakép-kópia még négygel kiegészíthető, s feltehetően a további kutatás még gyarapítani fogja számukat.¹

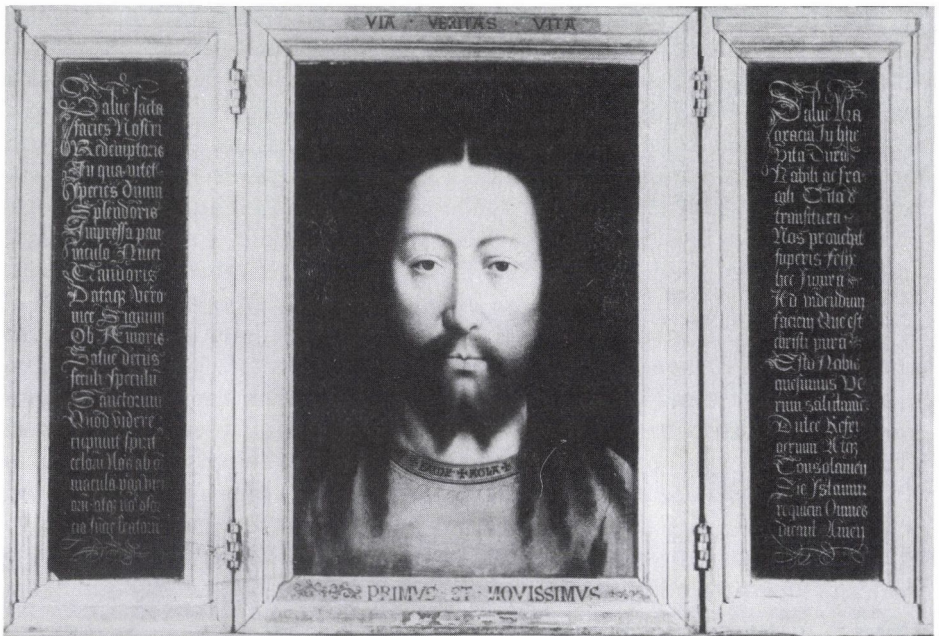
Jóllehet a Jan van Eyck által festett prototípusok nem maradtak fenn, mégis bizonyosak lehetünk afelől, hogy ezek az ő kezétől származhattak, ugyanis két kópia keretén a másolatot készítő festők az eredeti képek feliratait, köztük Jan van Eyck aláírását és a készülés dátumát is lemásolták. Így a berlini Staatliche Museen kópiájának kerete Jan van Eyck aláírása mellett az 1438. január 31-es dátumot őrzi (1. kép),² a brugesi Groeningenmuseumé pedig, mely Jan van Eycket inventornak nevezi, az 1440. január 30-as dátumot.³ Ez a dátum lehetett valaha a Newcastle-upon-Tyne-beli J. Swinburne gyűjteményben őrzött kópia eredeti keretén is, amint ezt a kép hátuljára 1784-ben ragasztott felirat elárulja.⁴ Ebből arra következtethetünk, hogy a bruges-i és a Newcastle-beli kópiát ugyanarról a prototípusról másolták le, s erre utal az is, hogy Krisztus arcának fiziognómiája és ruhájának gyöngyökkel díszített szegélye is megegyezik. Több olyan kópia is ismert, amely jóllehet, távolodást mutat ettől az eycki prototípustól, a ruhaszegély drágakő és gyöngydíszítését többé-kevésbé aprólékosan másolta.⁵ Vannak azonban egyszerű⁶ ill. feliratos ruhaszegélyűek is. Míg a berlini kópián a REX REGUM, addig a müncheni⁷ és a madridi⁸ kópián pedig az AGLA felirat tűnik fel. Az amszterdami Hans Wetzlar gyűjteményben egykor két kópiát is őriztek, az egyiket EGO SVM ALPHA ET O,⁹ a másikon szintén az AGLA felirat jelenik meg Krisztus ruhaszegélyén (2. kép).¹⁰

Vizsgálatunk kiindulópontjául ez utóbbi, eddig nem reprodukált triptichont választottuk, azért mert ez tanúskodik legszemléletesebben az eycki Krisztus-ábrázolás képet és szöveget egyaránt feltételező devóciójáról. A triptichon két oldalszárnyán a *Salve Sancta Facies* kezdetű himnusz kíséri a középső tábla Krisztus-mellképét. E 14. századi himnusznak az eycki Krisztus-képhez való felhasználása, mely annak több óráskönyvbeli kópiáját is kísérte, arra indít, hogy a problémát a Rómából szétsugárzó Szent Arc kultusza felől közelítsük meg.¹¹

Krisztus Szent Arcának himnusz által kísért devócióját a római Szent Péter-templom *sudarium* ereklyéje és Krisztus Szent Arcát ábrázoló kul-



1. Jan van Eyck után: Szent Arc. Berlin, Staatliche Museen

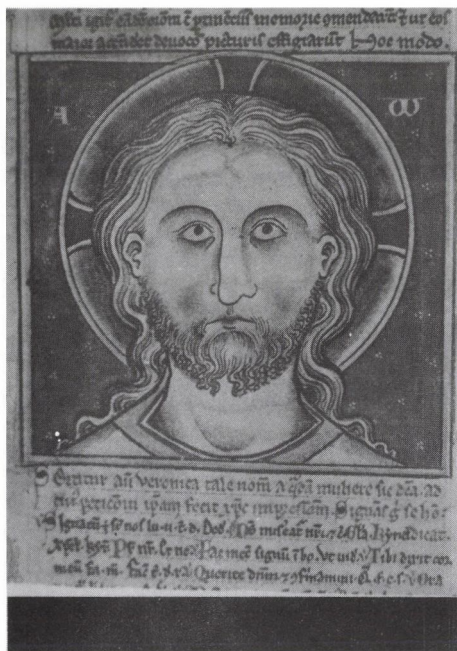


2. Jan van Eyck után: Szent Arc. Valaha Hans Wetzlar amszterdami gyűjteményében

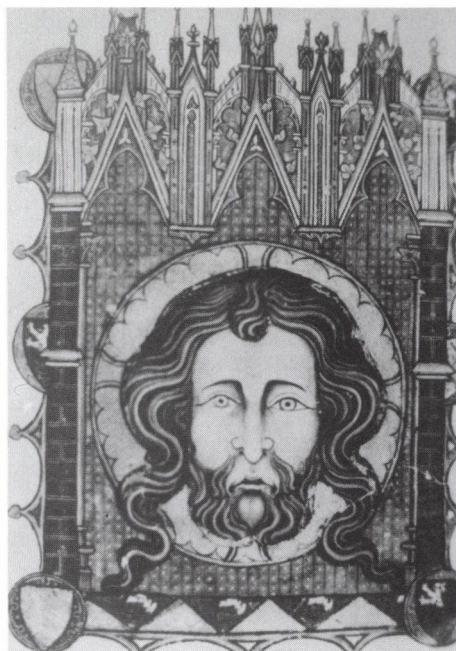
tuszképe inspirálta.¹² A *sudariumot* – Krisztus izzadságtörő kendőjét –, melyet *Veronicának* neveztek a források, feltehetően már a 11. századtól fogva tisztelték a Szent Péter-templomban, de jelenlétének első nyilvánvaló bizonyítéka Petrus Mallius 1160 körüli leírása.¹³ Az ereklyét analógiásan Veronikáról, arról az asszonyról nevezték el, aki a legenda nyugati változata szerint Krisztus kendőbe nyomott arcképét birtokolta, de a legenda és a kultusz gyökerei Bizáncba nyúlnak, ahol Krisztus kendőképe, a legenda legismertebb változatában Abgar edesszai király csodás gyógyulásához kapcsolódott.¹⁴

A Veronika mint kultuszkép nagy valószínűséggel csak III. Ince pápaságától (1198–1216) fogva létezett. A legkorábbi forrás, mely képről – Krisztus Szent Arcát ábrázoló mellképről – számol be, Gervase of Tilbury 1210 körül megjelent *Otia imperialia* című műve volt.¹⁵ Ez a kép játszotta már a főszerepet az 1216-os év csodás eseményében. Erről Matthew Paris, a London melletti St. Albans-kolostor történetíró szerzetese tudósított a röviddel 1245 után keletkezett *Chronica Majora* című művében. A kép a szokásos évi felvonuláson magától megfordult, mire III. Ince pápa, aki baljós jelet látott ebben, saját maga írt imát a képhez, melynek elmondásáért tíz nap bűnbocsánatot adományozott.¹⁶ Ez jelentősen megnövelte a kép hírnevét, és hamarosan nagyszabású zarándokforgalmat kéltett vonzani. A Veronika-kép és a Szent Arc kultusz népszerűségét általában is növelte, hogy a Szent Péter-templom által foglalkoztatott mesterek széria-szerűen állították elő a zarándokok számára a Veronika-kép zarándokjelvény és szentkép változatait. Szintén Krisztus Szent Arcának egyre terjedő kultuszát mozdította elő az újabb Szent Arc imák komponálása és a növekvő számú bűnbocsánat adományozása is. IV. Ince pápa (1243–54) negyven nap bűnbocsánatot adott az *Ave facies praeclara*, XXII. János pápa (1316–34) pedig ezer napot a *Salve Sancta Facies* kezdetű himnusz recitálásáért, mely az eycki és a hatására elterjedt egyéb németalföldi Szent Arc ábrázolások óraskönyvbéli változatait is kísérte.¹⁷

2. Ezen a ponton kell feltennünk a kérdést, hogy vajon a római Szent Péter-templom kultuszképe, amely köré a nyugati Szent Arc kultusza fonódott, lehetett-e tipológiai értelemben is az eycki Szent Arc prototípusa, vagy sem. A kérdés azért problematikus, mert nincs közvetlen képi forrásunk a Veronika-képről, hiszen az nagy valószínűséggel Róma 1527-es kifosztásakor megsemmisült, bár a *sudarium* ereklye tisztelete ezután is folyamatos maradt.¹⁸ Jóllehet Gervase of Tilbury mellképként említette a római kultuszképet, a nyugati Szent Arc ábrázolások alapján véve mégis kétféle képi prototípust követtek. A 14–15. században a Szent Arcot általában vállak és nyak nélkül ábrázolták, a mellkép-ábrázolások csak a 13. század második felének Angliájában és a 15–16. századi Németalföldön tudtak tartós hagyományt teremteni. A kétféle típus összefüggésének jobb megvilágításához, úgy tűnik, szükséges vizsgálat alá vennünk a nyugati Szent Arc recepciójának első emlékeit.



3. Matthew Paris: Szent Arc. Cambridge, Corpus Christi College MS 26. fol. 49v, 1245 után



4. Szent Arc Yolande Soissons pszaltériumból. New York, Pierpont Morgan Library M729 fol. 15r. Amiens, 1280-85.

A legkorábbi képi forrás Matthew Paristól maradt fenn, aki a *Chronica Majora* oldalain a Szent Péter-templom képével történt eseményeket és III. Ince pápa Szent Arc imáját Krisztus színes tintával megrajzolt mellképével illusztrálta (3. kép).¹⁹ Ezzel az ábrázolással egy ikonográfiai hagyományt teremtett a 13. század második felének Angliájában. A túlnyomó részben pszaltériumokban fennmaradt angliai Szent Arc ábrázolások szintén mellképek voltak, általában a hozzájuk tartozó imát illusztrálták.²⁰ A Westminster pszaltérium ill. a British Library MS Arundel 157 kézirat Szent Arc ábrázolásai – melyeket már meglévő kéziratokhoz később csatoltak, felveti azt a lehetőséget, hogy ezek eredetileg különálló devócionális lapok is lehettek. Feltűnő, hogy ezek az angliai ábrázolások szokatlanul koraiak és nem következtek egy már kialakult kontinentális ikonográfiát, mint az más devóciós képek esetében megszokott volt. Ebből kiindulva nem tartjuk kizártnak – S. Lewis feltételezése alapján mi sem –, hogy közvetlenül Rómából küldött, esetleg az imát is tartalmazó devóciós lapon keresztül jutott el ez az ikonográfiai típus az Itáliában nem járt Matthew Pariszhoz, s az ő általa megteremtett angliai prototípus vált a többi 13. század második felében festett angol miniatúra modelljévé.²¹

Otto Pächt, aki először foglalkozott elmélyülten a nyugati Szent Arc kultusz kétféle ábrázolási típusának kérdésével, az angliai 13. századi Szent Arc hagyományra ill. Gervase of Tilburyre hivatkozva abból indult ki, hogy a mellképtípusú Szent Arcnak kronológiai elsőbbsége lenne az arcképtípusúval szemben.²² Nem vette tekintetbe azonban az angliai ábrázolásokkal csaknem egyidőben megalapozódó franciaországi hagyományt, mely a Szent Arcnak a másik, nyak és vállak nélküli ábrázolási típusát használta fel. Ez utóbbi típus jelent meg egy 1280–85 között készült amiens-i pszaltériumban, mely Yolande Soissons megrendelésére készült



5. Szent Arc, 1200 körül. Laon, Katedrális

(4. kép).²³ Ennek az ábrázolásnak a kultikus gyökere csakúgy, mint az angliaiaknak a római Veronika-kép volt, hiszen itt is világos utalás történt a III. Ince által adományozott bűnbocsánatra, a pápa által írt ima kíséretében.²⁴ Később aztán a 14. századi franciaországi Szent Arc ábrázolások is ezt az arcképváltozatot követték.

Az angliai miniatűrök ill. a Yolande Soissons számára készített pszaltérium Szent Arc ábrázolásának összevetése alapján megállapíthatjuk, Pächt véleményével szemben, hogy a mellkép és az arckép típusú Szent Arc ábrázolások már a kultusz elterjedésének kezdeti szakaszában, körülbelül egyidőben megjelentek, csak más és más régiókban. Mindkét ábrázolási típus – a Veronika legendájának narratívájához inkább alkalmazkodó arcképtípus ill. a portré hagyományos formájának jobban megfelelő mellképtípus – a Szent Péter-templom Veronika-képétől függetlenül, azt megelőzően is létezett már. Vagyis amikor a 13. század elején, a pápaság kezdeményezésére egy új típusú Szent Arc kultusz került bevezetésre Nyugaton, Krisztus autentikus portréjának kétféle képi hagyománya közül válasszhattak a festők.

A nyugati Veronika-legendáknak nemcsak irodalmi értelemben volt előzménye a bizánci Abgar-legenda, de a nyugati Szent Arc ábrázolások nyak és vállak nélküli változata tipológiai értelemben is a bizánci Abgar-képet tekintette prototípusának.²⁵ Egy esetben ez a hatás nagy valószínűséggel konkrétan is kimutatható.

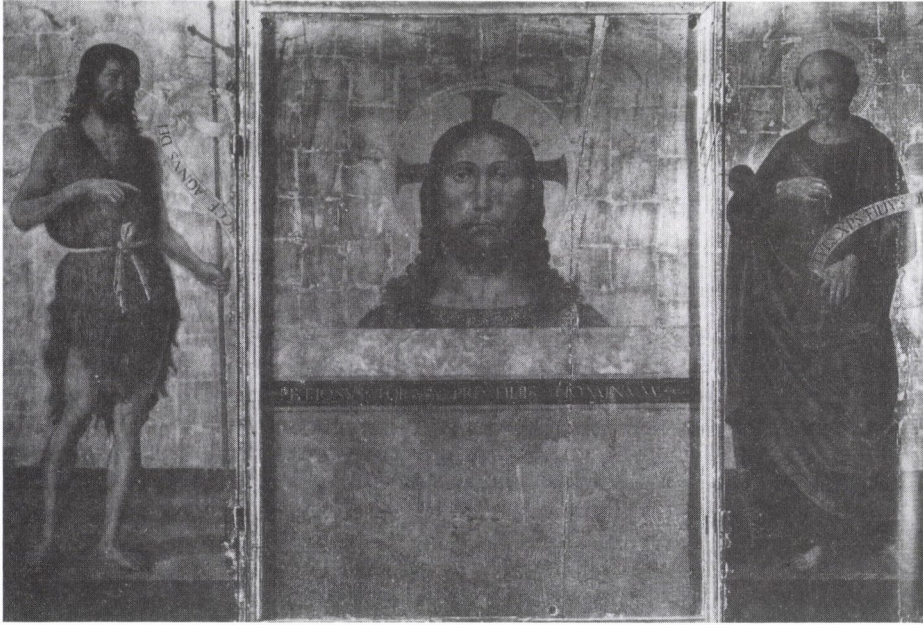
A szóban forgó példa Yolande Soissons pszaltériumának Szent Arc ábrázolása, mely egy ma is nagy tiszteletnek örvendő Abgar-képet, a laoni Szent Arcot használhatta fel prototípusként (5. kép).²⁶ A pszaltérium az amiens-i régióban keletkezett a 13. század nyolcvanas éveinek első felé-

ben, azon a területen, ahol a laoni Szent Arcot jól ismerhették. A laoni képet egy levél kíséretében 1249-ben küldte Rómából Jacques Pantaléon de Troyes – a későbbi IV. Orbán pápa – a Laon melletti Montreuil-les-Dames zárdába.²⁷ A levél szerint a zárda főnöknője, Jacques de Troyes nővére, a Szent Péter templom eredeti Veronika-képét akarta megszerezni bátyjától, aki annak helyettesítőjeként küldte el a laoni képet, egy 1200 körül festett szláv ikont.²⁸ Arról nincs tudomásunk, hogy az ikon milyen körülmények között került Rómába, arról viszont igen, hogy a képet már a 13. század második felében jól ismerték Franciaország északi részén. Ezt az ismertséget a kép csodatévő erejének köszönhette, ugyanis 1262-ben a németalföldi Dunes cisztercita kolostor templomának felszentelésére történő szállítása alkalmával az úton számtalan csodát tett. A laoni Szent Arc később is zarándokforgalmat vonzó, csodatévő kép maradt, ismertségét fennmaradt zarándokjelvények bizonyítják. Abban, hogy Jacques de Troyes nővére írt levelében a római Veronika-kép helyettesítőjeként egy szláv Abgar-képet küldött, nincs semmi meglepő, hiszen a kép könnyen függetlenedhetett legendás hagyományától, s a két legenda, analóg lévén, egymással behelyettesíthető is volt. Ezt igazolja egy 1467-es dokumentum is, mely *Sacra Veronica*-ként hivatkozik a képre.²⁹

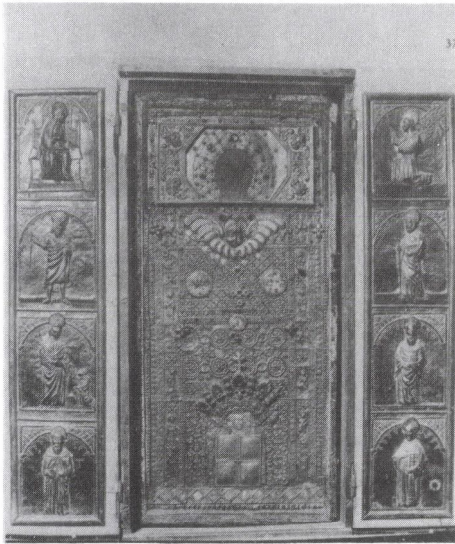
A nyak és vállak nélküli Krisztusarc típusa a laoni ikonhoz hasonlóan – akár a bizánci Abgar-kép, akár nyugati Szent Arc formájában – gyakran alkalmazta a legenda narratívájára utaló kendőmotívumot.³⁰ Jellemzőnek mondható azonban, hogy Krisztus Szent Arcának mellképváltozata esetében viszont ilyen utalással nem találkozunk, ami azt sejteti, hogy a mellképtípus eredetét tekintve nem kapcsolódott Krisztus kendőbe nyomott arcának hagyományához.

3. E másik képi hagyomány eredetének felkutatásához válasszuk kiindulópontul Antoniazso Romanónak egy 1485 körül festett triptichonját (6. kép).³¹ A madridi Pradóban őrzött kép középső tábláján Krisztus nagyméretű mellképe látható egy oltár mögött, bal oldali belső szárnyképén Keresztelő Szent János, a jobb oldalin pedig Szent Péter álló alakja jelenik meg. A képről tudjuk, hogy az 1815-ben lebontott római S. Giacomo degli Spagnoliból származik. Ez a templom nemcsak a római spanyol kolóniának, hanem a lateráni Sancta Sanctorum híres Krisztusikonját őrző konfraternitásnak is a székhelye volt, s egyben egyik színhelye a Mária Mennybemenetelének napján tartott processziónak. Ennek főszereplője pedig éppen Róma eme nagy kultikus jelentőségű ikonja volt, melynek első említése II. István pápa (752–57) idejéből származik, amikor is *Acheropitán*ak nevezték (7. kép).³²

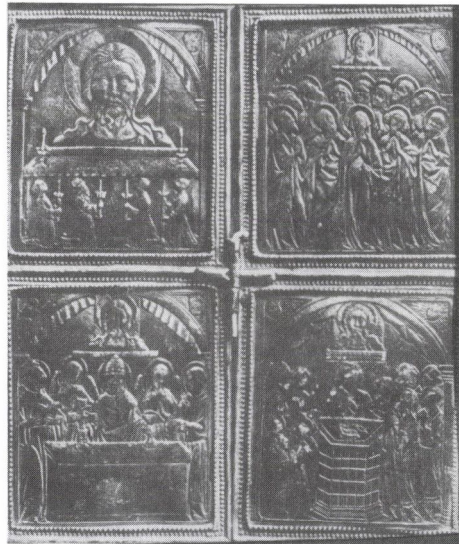
Kétségtelen, hogy a római spanyol kolónia Antoniazso Romanót a lateráni *Acheropita* másolásával bízta meg, ami inkább nevezhető azonban interpretációnak, hiszen az egészalakos ikont csupán mellkép formájában ábrázolta.³³ A több római kegykép másolásával is foglalkoztatott festő



6. Antoniazso Romano: Szent Arc Keresztelő Szent Jánossal és Szent Péterrel, 1485 körül. Madrid, Prado



7. A lateráni Sancta Sanctorum ikonja, Róma



8. A lateráni Sancta Sanctorum ikonjának „porticinája”, 15. század eleje

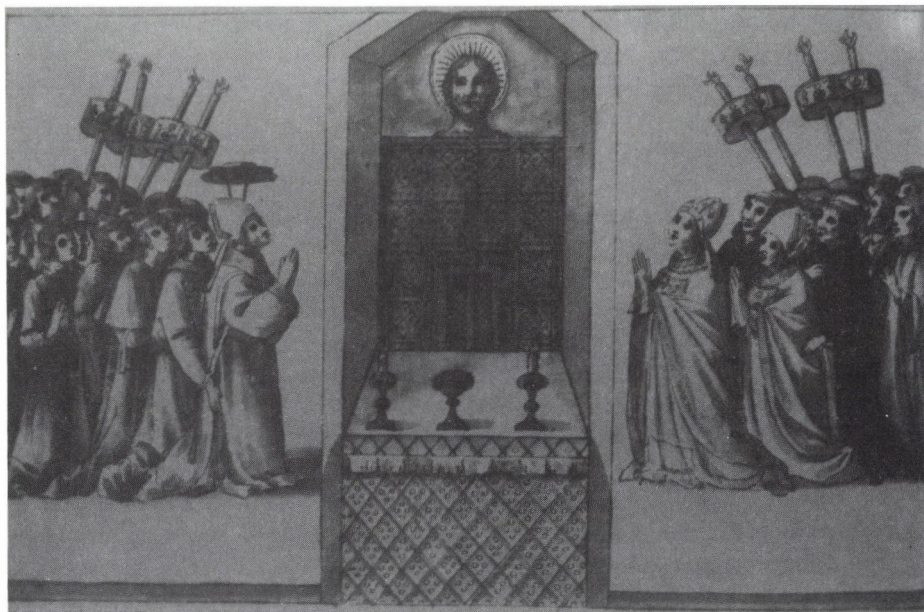
azonban nem állt egyedül ezzel a megoldással, a lateráni ikonnak több hasonló interpretációja is létezik a 15. századból. Antoniazso Romano talán ismerhette a lateráni ikon 15. század eleji *porticinájának* relieftábláit – vagy egy közös prototípust –, melyek közül az elsón a madridi képhez hasonlatos monumentális Krisztus-mellkép szintén egy oltár mögött jelent meg, ezúttal a Sancta Sanctorum konfraternitásának térdeplő tagjai előtt (8. kép). Az oltáron megjelenő Krisztus-mellkép előtt gyertyával térdeplő tagok ábrázolása a konfraternitásnak egyfajta emblematisz ábrázolása lehetett, hiszen ugyanezt az ábrázolási típust találjuk a lateráni ikon Tivoli-beli kópiájának fémborításán, melyet a helyi konfraternitás készíttetett a 15. században.³⁴ Szintén ez a típus jelenik meg egy, a 15. század első felében készült dél-itáliai miniatúralapon is, mely azért is figyelemreméltó számunkra, mert Jan van Eyck Szent Arc ábrázolásával körülbelül egy időben készülhetett (9. kép).³⁵

Indoklást igényel azonban, hogy miért ábrázolták ezek a képek az egészalakos ikont mellkép formában. Ennek az oka az lehetett, hogy az eredeti – már a 10. századi állapotában is megrongálódott – ikont III. Ince pápa az egész testet befedő ezüstborítóval díszítette, oly módon, hogy csak Krisztus feje maradt szabadon.³⁶ A S. Giacomo degli Spagnoli egykori 14. századi falképének rajzmásolata is ebben a formában ábrázolja, jól érzékeltetve, hogy az ily módon vizuális hatásában megváltozott ikon jellegzetes „motívuma” a fej lett (10. kép).³⁷ Ugyanez tapasztalható a lateráni ikonnak egy többé-kevésbé pontos 14. századi kópiája esetében is, mely Palombarában maradt fenn (11. kép).³⁸

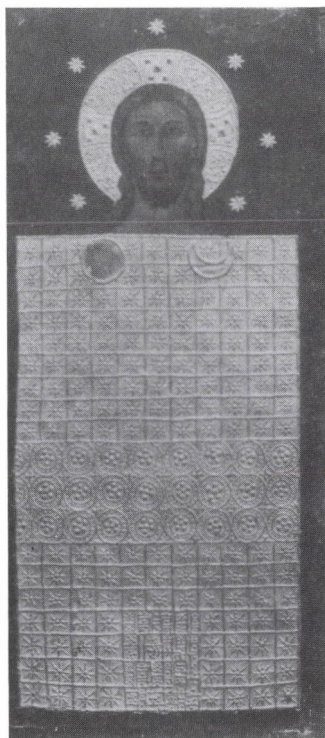
A lateráni ikon III. Ince általi „felöltöztetése” magyarázatot adhat arra, hogy a bemutatott 15. századi képek miért ábrázolták csak mellképváltozatban az ikont, azonban egy jellegzetesség, úgy tűnik, elkerülte a kutatás figyelmét. A Sancta Sanctorum ikonjának félalakos interpretációi, melyek – mint láttuk – valamilyen kapcsolatban állottak a kép őrzésére létrehozott konfraternitással, Krisztus mellképét feltűnően nagynak ábrázolták. Ez a sajátság nem következik a III. Ince-féle átalakításból, sokkal inkább egy másik, szintén nagy tiszteletben álló kultuszkép hatásával magyarázható. Ez az ábrázolás a S. Giovanni in Laterano monumentális Krisztus-mellkép mozaikja, mely Krisztus autentikus képmásának számított már a korai középkortól kezdve.³⁹ Legendája szerint a templom felszentelésekor jelent meg csodás módon Szilveszter pápának. A jelenlegi mellképmozaik csakúgy, mint az egész apszis mozaikja, az eredetinek csupán egy újrarakott 19. század végi másolata, hiszen a templom egy 1886-os tűzvészben kiégett. Azonban egy 1870-ben készült fotó alapján képet alkothatunk az eredeti mellképről, melynek tisztelete már a 9. századtól kimutatható, de amely feltehetően még régebbi (12. kép). Kultikus tisztelete abban is megnyilvánult, hogy az apszis 1291-es restaurálása alkalmával egyedül a mellképet hagyták érintetlenül, amint erről IV. Miklós pápa kommemoratív felirata tanúskodik.⁴⁰ A mozaikkép 14. században is élő kultuszának a



9. A Salvator konfraternitás tagjai tisztelik a Szent Arcot. Dél-itáliai miniatúra, 15. század első fele. Párizs, Wildenstein gyűjtemény



10. A lateráni Sancta Sanctorum ikonjának tisztelete. A S. Giacomo degli Spagnoli egykori 14. századi falképnek másolata



11. Palombara, a lateráni Sancta Sanctorum ikonjának 14. századi kópiája



12. A S. Giovanni in Laterano egykori apszismozaikja. Fotó 1870-ből

jele, hogy feltehetően a század harmadik negyedében, a Laterán Confessiójában megfestették a Krisztus-mellképnek a templom felszentelésekor történt csodás megjelenését, amiről ma már szintén csak egy rajzmásolat alapján van tudomásunk.⁴¹

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy Krisztus Szent Arcának ikonográfiai eredetét vizsgálva különbséget tehetünk képi és kultikus prototípus között. Ez utóbbi kétségtelenül a római Szent Péter-templom Veronika-képe volt. III. Ince pápa, mint láttuk, bűnbocsánat adományozásával és saját ima szerzésével alapozta meg a Veronika-kép körül kialakuló nyugati Szent Arc kultuszt. A kultusz képi modellként felhasználta egyfelől a bizánci Abgar-képet, másfelől pedig a lateráni ikont is, melynek Szent Arcként való interpretálásában közreműködhetett a lateráni Krisztus-mozaik, mely az autentikus Krisztus-mellkép nyugati „archetípusának” számított.⁴²

4. Krisztus mellkép típusú Szent Arc ábrázolásai az Eyck előtti időszakból – az angliaiakat kivéve – csak szórványosak, így meglehetősen nehéz e típus terjedésének útját a Németalföldre felvázolni. Nagyon kevéssé valószínű, hogy Jan Van Eyck ismerhette a kéziratokban fennmaradt angliai Szent Arc ábrázolásokat, inkább a „hagyományos” terjedés útvonalaival kell számolnunk.⁴³ Az anyaggyűjtés során az itáliai trecento festészetben két táblakép bukkant fel, az egyik egy 1370 körüli, mely Niccolò di Tomassónak attribuíható,⁴⁴ a másik pedig egy 1385–95-ben Lorenzo di Bicci által festett.⁴⁵ Ez a két kisméretű táblakép tipológiai értelemben az eycki Szent Arc itáliai előzménye lehetett. Egy, valamikor a párizsi St. Chapelle-ben található kommemoratív táblakép viszont, mely egy 14. század közepi itáliai diptichon átnyújtását ábrázolja – jobb szárnyán a kérdéses Krisztus típussal, a balon pedig Mária mellképével –, igazolja azt, hogy az itáliai trecento közvetítette ezt az ikonográfiai típust Franciaország felé.⁴⁶ A diptichonnak egy bizonyára Párizsból származó verziója vitte tovább ezt a kettősportré típusát a Németalföldre, aminek a kétségtelen jele, hogy Robert Campin ebből a hagyományból kiindulva festette meg a philadelphiai Krisztus és Mária képét.⁴⁷ Joggal feltételezhető, hogy Jan van Eyck is ismerhette ezt a hagyományt, de őt ill. megrendelőit ebből a portrétípusból úgy tűnik, csak a krisztusi foglalkoztatta.

Vizsgálatunk azonban hiányos lenne, ha nem bukkantunk volna egy eddig publikálatlan, 16. századi francia predellaképre, melyet a londoni Society of Antiquaries gyűjteményében őriznek (13. kép).⁴⁸ A predella Szent Arc ábrázolása egy késői változata azoknak a németalföldi képeknek, melyeket az eycki prototípust követve szériászerűen állítottak elő.⁴⁹ Dedikációs feliratának tanúsága szerint a Montdidier-ből származó Jean Parmentiernek és feleségének volt az adománya 1519-ből. A donátorok nyitott imakönyvüket tartó imazsámolyuk előtt térdelnek és imádkoznak Krisztus Szent Arcának monumentális mellképe előtt. Mögöttük álló védő-



13. Szent Arc Keresztelő Szent Jánossal Szent Péterrel és donátorokkal 1519-ből. London, Society of Antiquaries



14. Metszet a lateráni Sancta Sanctorum ikonjának Jaromerzicy-ben tisztelt másolatáról, 18. század vége

szentek, a férfi mögött Keresztelő Szent János ill. a nő mögött Szent Péter, a predella két szélén pedig egy-egy félalakos próféta jelenik meg.

A londoni kép az északi festészetben egyedülálló módon utal az ábrázolt Szent Arc képi prototípusára. Ha összevetjük Antoniazzo Romano madridi képével (6. kép), azt találjuk, hogy a triptychon középső táblája ill. belső szárnyképei a Society of Antiquaries predellaképehez hasonlóan Krisztus mellképét ábrázolja ugyanazon szentek társaságában. Mivel a madridi kép provenienciája alapján bizonyított, hogy a Sancta Sanctorum ikonjára utal, joggal tehetjük fel, hogy a londoni predellán megjelenő ugyanazon szentek – a pápaságra utaló Szent Péter ill. a Laterán titulás szentje, Keresztelő Szent János – sem csupán a donátorok lelki üdvéért járnak közbe, hanem a közös prototípusra, a lateráni ikonra utalnak.

A tanulmány végére tartozik még egy megjegyzés. A lateráni ikon Szent Arcának ábrázolásával a barokkban

is találkozunk, amelyről többek között egy Jaromerzicyben őrzött Szent Arc kegykép is tanúskodik. Ennek egy 18. századi szentképváltozatát közöljük végül Szilárdfy Zoltán gyűjteményéből (14. kép).⁵⁰ A lateráni ikon barokk kegyképeinek a kérdése azonban már túlvezetne e tanulmány keretein.

JEGYZETEK

- * Ez a tanulmány egy, Krisztus Szent Arcának nyugati kultuszával foglalkozó, készülő doktori dolgozat részeredményeit tartalmazza. Köszönettel tartozom a Soros Alapítványnak, mely anyagilag lehetővé tette számomra, hogy a londoni Warburg Institute-ban és a Witt Library-ben végezzek anyaggyűjtést és a Faludi Ferenc Akadémiának, mely jelenleg az itthoni tanulmányaimat támogatja. Azért választottam ezt a témát Szilárdfy Zoltán 60. születésnapjának köszöntésére, mert Krisztus Szent Arcának szerteágazó problémái több baráti beszélgetésünk visszatérő témája volt, melyekből sok inspirációt merítettem. A témában nyújtott segítségért hálával tartozom még Urbach Zsuzsának, Eörsi Annának és Wehli Tündének.
- ¹ A legrészletesebb összefoglalás a kópiákról, korábbi bibliográfiával JANSSENS DE BISTHOVEN, A.: *De Vlaamse Primitieven*. Groeningemuseum, Brugge, 1. Brussell, 1981. 163–169. E típus eredetének kérdését érinti általában PÄCHT, O.: *The „Avignon Diptych” and Its Eastern Ancestry*. In: *De Artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*. New York, 1961. Lásd még PANOFKY, E.: *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*. Icon edition 1971. 187¹; SMEYERS, M.: *An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca. 1450* (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 421). In: *Serta Devota in memoriam Guillelmi Lourdaux*. Leuven, 1995. 195–218.; HAND, J.O.: *‘Salve Sancta Facies.’ Some Thoughts on Iconography of the Head of Christ by Petrus Christus*. *Metropolitan Museum Journal*, 27 (1992) 7–8. HARBISON, C.: *Jan van Eyck. The Play of Realism*. London, 1991. 158–167. BELTING, H.–KRUSE, C.: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München, 1994. 53–56.
- ² Berlin, Staatliche Museen (Inv. Nr. 528). Keretének feliratai: VIA, VERITAS, VITA, AAE IXH XAN Joh[ann]es de eyck me fecit et [com]plevit anno 1438 31 januarij. PRIMUS ET NOVISSIMUS. A ruhaszegélyen: REX REGVM felirat. Gemäldegalerie Berlin. Katalog. Der ausgestellten Gemälde des 13–18. Jahrhunderts. Berlin–Dahlem, 1975. Cat. 528.
- ³ Bruges, Groeningemuseum (Inv. 0206.I). Keretének feliratai: IHESVS VIA, IH[ESVS]S VERITAS, IHESVS VITA. / SPECIOS[VS] FORMA P[RAE] FILIIS HO[M]I[NV]M. / AAE IXH XAN. Joh[ann]es de eyck Inventor anno 1440 30 January. JANSSENS DE BISTHOVEN i.m. 163–168. Lásd még DE VOS, D.: *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*. Brugge, 1979. 228–229.
- ⁴ JANSSENS DE BISTHOVEN i. m. 169.
- ⁵ Lugano, Wendland gyűjtemény. FRIEDLÄNDER, M.: *Early Netherlandish Painting*. New York, 1967–76. VI, No.130. A Szent Orsolya legenda mesterének attribúálva. *Eladva Christie’s 1966. Május 20. Lot 65.*; Hermance Elewant gyűjteménye (London, Witt Library fotótára, tévesen Albert Boutsnak attribúálva). E két utóbbi nem szerepel az eycki Szent Arc irodalmában.
- ⁶ Valaha Egon von Oppolzer gyűjteményében, Innsbruck. *Eladva Helbing, 1906. XII. 3. JANSSENS DE BISTHOVEN i. m. 169.*; *Eladva Christie’s, 1946. VI. 21. No. 133.* Az eycki Szent Arc irodalmában nem szerepel.
- ⁷ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, (Inv.Nr.99.). JANSSENS DE BISTHOVEN i. m. 168.
- ⁸ Madrid, Colección Adanero. BERMEJO MARTINEZ, E.: *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España*. Madrid, 1980. 58–59.
- ⁹ *Eladva Sotheby Mak van Waay, 1977. VI. 9.* Az eycki Szent Arc irodalmában nem szerepel. (London, Witt Library fotótára, Jan van Eyck követője).
- ¹⁰ *Eladva Sotheby Mak van Waay, 1977. VI. 9. JANSSENS DE BISTHOVEN i.m. 169.* (London, Witt Library fotótára, Jan van Eyck követője).
- ¹¹ A órászkönyvbéli kópiákat összegyűjtötte SMEYERS i. m. (lásd 1. j.) 214.
- ¹² A Szent Arc főbb irodalma: DOBSCHÜTZ, E. von: *Christusbilder. Untersuchungen*

- zur christlichen Legende. Leipzig, 1899.
- PEARSON, K.: Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. Strasbourg 1887; KATZENELLENBOGEN, A.: 'Antlitz'. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 1937. I. 732.
- PERDRIZET, P.: De la Véronique et de Ste Véronique. Seminarium Kondakovianum. 5. Prague, 1943. 1–15. CHASTEL, A.: La Véronique. Revue de l'art, 40–41 (1978) 72. skk. GOULD, K.: The Psalter and Hours of Yolande Soissons. Cambridge, Mass. 1978. 83–94. BELTING, H.: Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien. In: Ornamenta ecclesiae III. Köln, 1985. WOLF, G.: Salus populi Romani. Studien zur Geschichte des römischen Kultbildes im Mittelalter. Weinheim, 1990. BELTING, H.: Likeness and Presence. A History of the Images before the Era of Art. Chicago, 1994. 208–224. (eredetileg Bild und Kult. Ein Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1991.)
- ¹³ *Petrus Mallius*: Historia basilicae Vaticanae antiquae (25.) „oratorium sanctae Dei Genetricis Virginis Mariae quod vocatur Veronica, ubi sine dubio est sudarium Christi”. DOBSCHÜTZ i. m. 258.
- ¹⁴ A Veronika legendái a *Cura Sanitatis Tiberii*, a *Vindicta Salvatoris* és a *Mors Pilati* elbeszéléseiben maradtak fenn. Lásd DOBSCHÜTZ i. m. 157**–203**.
- ¹⁵ „Est ergo Veronica pictura Domini vera secundum carnem repraesentans effigiem a pectore superius in basilica S. Petri...” DOBSCHÜTZ i. m. 292*
- ¹⁶ Matthew Paris szövegéhez lásd DOBSCHÜTZ i. m. 297*, III. Ince imájához u.ő. 294*.
- ¹⁷ Az előbbi szövegéhez lásd DOBSCHÜTZ i. m. 298*, az utóbbihoz u.ő. 307*. Az irodalmi tradíciót feldolgozta CORBIN DE MANGOUX, S.: Les offices de la Sainte Face. Bulletin des études portugaises, 11 (1947) 1–65.
- ¹⁸ WILPERT, J.: Die römischen Malereien und Mosaiken, Freiburg, 1917. II., 1123. vetette fel, hogy a Veronika-képet a 12. század legvégén egyesítették az ereklyével, ami megmaradt, a kép azonban elpusztult.
- ¹⁹ Cambridge, Corpus Christi College MS 26. fol. 49v. A Survey of Manuscripts illuminated in the British Isles. MORGAN, N.: Early Gothic Manuscripts II. vol. 4. cat. 88. LEWIS, S.: The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora. Aldershot, 1987. 126–130.
- ²⁰ London, British Library MS Arundel 157, fol 2., cat. 24 (lásd MORGAN i. m. 19. j.); U.o., MS Add. 44874 (Evesham pszaltérium), cat. 111; MS Roy. 2. A. XII, fol. 221 (Westminster pszaltérium), cat. 95; Lambeth Palace MS 209, fol 53v (Lambeth Apokalipszis), cat.126; London, Lambeth Palace Library MS 368. fol. 95., cat.181. Ez utóbbi ábrázolás teljesen egyedülálló, hiszen a nyakát vállak nélkül ábrázolja.
- ²¹ LEWIS i. m. (lásd 19. j.) 422. Ilyen, imával kísért Szent Arc devóciós lap azonban csak a 15. századból ismert. Egy effajta jelenik meg a falon Petrus Christus londoni donátor portréján. AINSWORTH, M.: Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994. 66. kép.
- ²² Majd így folytatja: „Obviously Matthew Paris on the one hand and the fourteenth-fifteenth century representations on the other cannot both be correct as copies of the Veronica; or else if both were faithful copies in their time, the appearance of the Veronica itself must have undergone a signal change. PÄCHT i. m. (lásd 1. j.) 406.
- ²³ New York, Pierpont Morgan Library M729 fol. 15r. GOULD i. m. (lásd 12. j.)
- ²⁴ GOULD i. m. 82.
- ²⁵ Az Abgar kép főbb irodalma: DOBSCHÜTZ i. m. (lásd 12. j.) RUNCIMAN, S.: Some Remarks on the Image of Edessa. Cambridge Historical Journal, 3 (1931) 238–252. BERTELLI, C.: Storia e vicende dell'immagine edessena a S. Silvestro a Capite a Roma. Paragone, 217 (1968) 3–33. WEITZMANN, K.: The Mandylion and Constantine Porphyrogenitos. Cahiers Archéologiques, 11 (1960) 163–184. CAMERON, A.: The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story. In: Okeanos: Essays presented to I. Sevchenko. Harvard Ukrainian Studies, 7 (1983) 80–94.
- ²⁶ GRABAR, A.: La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe. Seminarium Kondakovianum. Prague, 1931. Ennek a feltételezésnek először GOULD i. m. (lásd 12. j.) adott hangot.

- ²⁷ A levél szövegét közli GRABAR i. m. 8.
- ²⁸ Grabar nem vállalkozott az ikon lokalizálására, MIJATEV, K.: Über den Ursprung der Ikone „La Sainte Face de Laon”. Zbornik Narodnog Muzeja, 4 (1964) 231–238. a bolgár eredet mellett érvelt, s ennek alapján RICE, T.: Icons and their Dating. London, 1974. 49. is a bolgár ikonok között tárgyalta.
- ²⁹ GRABAR i. m. 9. Az Abgar kép és a Veronika felcserélhetőségéről BELTING 1994 i. m. (lásd 12. j.) 218.
- ³⁰ Ez Bizáncban a jeruzsálemi templom fölgönyére is utalhat. Lásd KESSLER, H.: Medieval Art as Argument. In: Iconography at Crossroads. Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art. Princeton University, 1990. 59–70.
- ³¹ CAVALLARO, A.: Antoniazso Romano e la confraternite del quattrocento a Roma. Ricerche per la storia religiosa di Roma, 5 (1984) 335–365. BELTING i. m. 1994 (lásd 12. j.) 441–442.
- ³² Máig alapvető WILPERT, J.: L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Cappella del Sancta Sanctorum. L'Arte, 10 (1907) 161–177. 247–262. A lateráni ikon kópiáiról VOLBACH, W. F.: Il Cristo di Sutri e la venerazione del SS. Salvatore nel Lazio. Rendiconti delle Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 17 (1940–41) 97–126. Lásd még Dobschütz i. m. (lásd 12. j.) 64–68. HAGER, H.: Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels. München, 1962. 33–39 BELTING i. m. 1994 (lásd 12. j.) 64–69. 498–502. (a lateráni ikont említő dokumentumok fordításával).
- ³³ A római spanyol kolóniával való kapcsolatot először a külső szárnyon ábrázolt, Spanyolországban népszerű női szent, Colomba ábrázolása alapján vetette fel TORMO, E.: El pintor de los espanoles en Roma en el siglo XV: Antoniazso Romano. Archivo español de arte, 58 (1943) 189.
- ³⁴ WILPERT i. m. (lásd 18. j.) II. 1117–1120. 527. kép.
- ³⁵ La collection Wildenstein, Paris cat. 98., jelzet nélkül.
- ³⁶ X. János pápa (911–928) többek között Krisztus arcát is új vászonra festette rá. V. ö. WILPERT i. m. (lásd 32. j.) 168–174.
- ³⁷ WAETZOLDT, S.: Die Kopien des 17 Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalerei in Rom, 1964. 34.
- ³⁸ VOLBACH i. m. (lásd 32. j.) 114, 11. kép.
- ³⁹ WILPERT i. m. (lásd 18. j.) I. 184–199. WARLAND, R.: Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte. Römische Quartalschrift, (41. Supplementheft). Freiburg, 1986. 31–41., korábbi irodalommal.
- ⁴⁰ „...sacrum vultum salvatoris nostri integrum reponi fecit in loco ubi primo miraculose populo Romano apparuit quando fuit ista ecclesia consecrata...” Idézi WARLAND i. m. 157.
- ⁴¹ WILPERT i. m. (lásd 18. j.) I. 209. 61. kép.
- ⁴² PÄCHT i. m. (lásd 1. j.) 409. a nyugati ábrázolások prototípusát – Matthew Paris Szent Arcának ikonográfiai gyökerét kutatva – nem a lateráni ikonban, hanem közvetlenül a lateráni mozaikképben látta. Igaza lehet azonban abban, hogy a III. Ince-féle átalakítás után a lateráni ikon megváltozott kinézetével a mozaikképhez tipológiai értelemben hasonló lett, s így a Laterán két kultuszképe könnyen felcserélhetővé is vált.
- ⁴³ Az anyaggyűjtés egy korábbi szakaszában Urbach Zsuzsa is ezt az irányt javasolta.
- ⁴⁴ New York, Metropolitan Museum (1981.365.2). CHRISTIANSEN, K.: Fourteenth-Century Italian Altarpieces. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, XL (1982) 13. 14. kép. Ez az egyetlen általam ismert mellkép-típusú Szent Arc ábrázolás, melyen Veronika kendőjének motívuma megtalálható, amit képpünkön angyalok tartanak.
- ⁴⁵ Bologna, magángyűjtemény. BOSKOVITS, M.: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento. 1370–1400. Firenze, 1975. 331. 139. kép.
- ⁴⁶ Paris, Bibliothèque Nationale, Est. Oa, fol. 85. STERLING, Ch.: La peinture médiévale a Paris, 1300–1500. I. Paris, 1987. 141–144. korábbi bibliográfiával. A diptichon Mária ábrázolásának ikonográfiájához lásd a szerző tanulmányát (An unusual type of the „authentic portrait” of the Virgin. AHA, megjelenés alatt).
- ⁴⁷ Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection. Flemish Paintings in America. (ed. BALIS, A.–VAN DE VELDE, C.–VLEEGHE, H.) Antwerpen, 1992.

korábbi bibliográfiával. PÄCHT i. m. (lásd 12. j.) 416. vetette fel ezt a gondolatot.

⁴⁸ Proceedings of the Society of Antiquaries of London. From November 19, 1885, to June 30, 1887. Second Series, Vol. XI. London, Burlington House.

⁴⁹ Különösen Dirc Bouts műhelyében volt népszerű ez a típus. A boutsi kópiákhoz

lásd SCHÖNE, W.: Dieric Bouts und seine Schule. Berlin/Leipzig, 1938.

⁵⁰ SZILÁRDFY, Z.: A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből I. 17–18. század. Devotio Hungarorum 2. Szeged, Néprajzi Tanszék, 1995. kat.488. Megköszönöm Szilárdfy Zoltánnak, hogy felhívta a figyelmemet erre az ábrázolásra.

Summary

THE ICONOGRAPHICAL ORIGIN OF THE HOLY FACE BY JAN VAN EYCK

It appears that Jan van Eyck completed two versions of his Holy Face representation, none of which have survived in the original, only in the form of copies. The author adds four further examples to the seven previously known copies. In the cultic sense, Eyck's Holy Face representations are connected to the relic known as Veronica, held in the St. Peter Church of Rome, as the hymn beginning with the words *Salve Sancta Facies* on one of the copies clearly refers to the veneration of the Holy Face, emanating from Rome after the mid-thirteenth century. The tracing of the visual prototype already proves more problematic, as the Veronica picture was destroyed and the various representations are independent of the cultic prototype. On the basis of the early examples it can be shown that the western Holy Face representations used two different types of visual prototypes—one showing the face only, and one showing the bust. The former type was based on the Byzantine Abgar picture, while the latter, to which category Eyck's representations belonged, relied on the old Roman tradition. The earlier assumption, whereby the bust type of the Holy Face representations had chronological precedence, must be rejected. In establishing the visual prototype of Eyck's Holy Face representations in the famous Christ-icon of Sancta Sanctorum of Lateran, we have been greatly helped by the depiction of the Saints, St. Peter and St. John the Baptist, of a hitherto unpublished 16th-century French predella depicting the Holy Face. On Pope Innocent III's instructions the icon was given an ornate metal frame at the beginning of the 13th century, for which reason it was „emblematically” interpreted merely as a portrait on several occasions. The other authentic bust representation of Christ in the Lateran, the mosaic of the Cathedral's apses, might also have influenced the western representations. The iconographical type spread to The Netherlands with the mediation of Italian Trecento art. One of the elements in the chain of transmission to The Netherlands might have been a diptych formerly held in the vestry of St. Chapelle, Paris, in which a similar bust of Christ was presented in the company of a bust of the Virgin Mary.

Végh János

SZŐLŐ-MOTÍVUM A LŐCSEI FŐOLTÁR PREDELLÁJÁN

A lőcsei (Levoča) főoltár predelláján az Utolsó vacsorát látjuk (1. kép). A jelenet a végéhez közeledő középkor növekvő oltáriszentség-kultuszának következtében kivált a passió-ciklusokból és több helyen szemmel láthatóan nagyon fontos helyet kapott: a kolostori refektóriumokban a főfalon, a retabulumokon pedig a misét naponta bemutató pap közvetlen közelében, a szárnyakon elhelyezett jeleneteknél sokkal nagyobb méretben és bár alul, de középen.¹

A lőcsei predellán viszonylag sok hely áll az Üdvözítő és az apostolok rendelkezésére, mintha egy kisméretű teremben foglalnának helyet. A teremnek a nézők felőli oldala hiányzik, így ráláthatunk csoportjukra. Valami utal azonban arra, hogy itt falnak kellene lennie, a mester mindenképp érzékeltetni akarta, hogy az asztal körül ülők zárt teremben vannak. Ellentétben a túlvilági lét szelíd derűjét árasztó szekrény-figurákkal, a szárny-domborművek és a predella szereplőit valóságos térben helyet foglalónak próbálta mutatni, egy teremnek pedig minden irányban fala van. Az innenső térfal finom sejtetése igen gyakori a gótikus szárnyasoltárok szekrényének felső részén, bár a lőcsei főoltáron éppen hiányzik. A csúcsíves ablakok kőrácsaira emlékeztető, előbb kizárólag



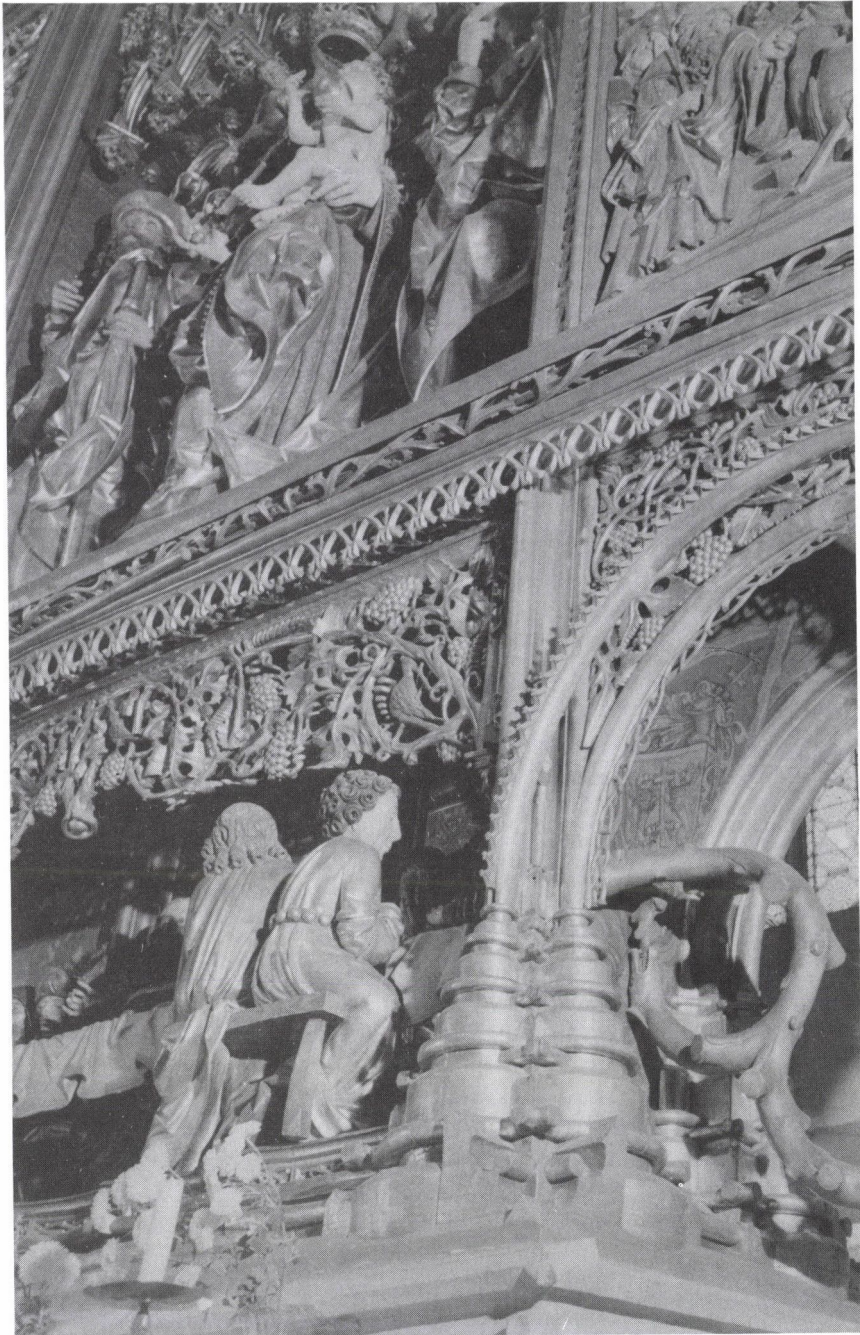
1. Lőcse, a főoltár predellája, 1510–1517

építészeti formákból álló, a 15. század vége felé már egyre inkább egymásba fonódó indákból álló díszeket látunk itt, amelyek fátyol-szerűen inkább leplezték, de valamennyire mégis mutatták a szekrény felső részét, bizonytalanságban hagyva bennünket annak pontos kialakításáról.

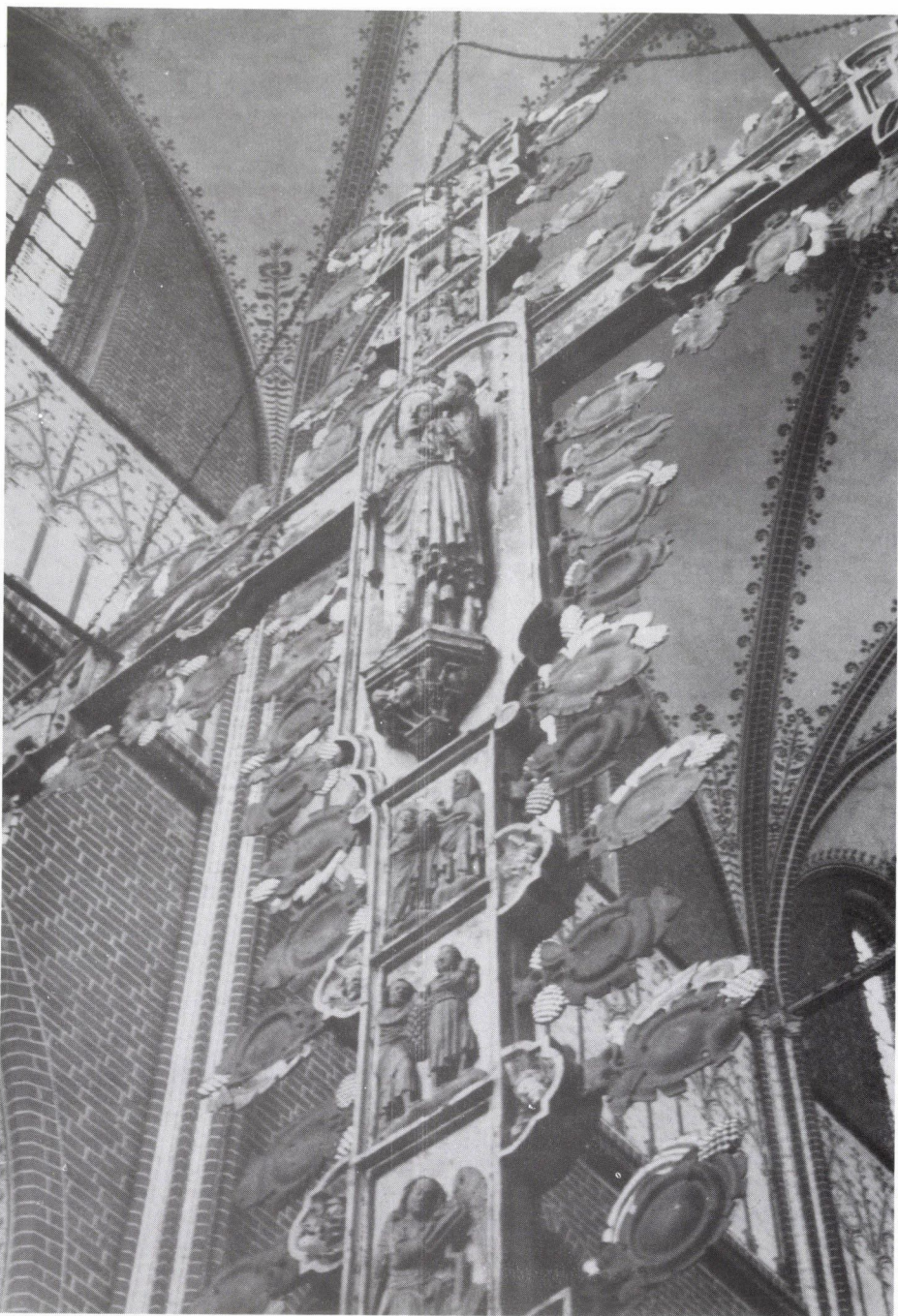
Ez az indás dísz a retabulumok szempontjából irányadónak mondható területen, a Felső-Rajna vidéken fokozatosan növekedett, terebélyesedett; a fejlődés netovábbja a strassburgi Münster egykori főoltára, Niklas Hag-nower műve 1500–1501-ből, amelyen szinte egy ágakból, levelekből fonódott sűrű sövénybe vágott nyílások adnak bepillantást az egyes figurákra.² Ettől keletebbre az ilyen szélsőséges megoldások ismeretlenek, legfeljebb a fátyol-fal lesz néha kisebb, máskor nagyobb: a lőcsei predellán látható változat a jelenet megmutatásának, ám ugyanakkor elzárásának maximuma a mi vidékünkön.

A lőcsei főoltár predelláján is ezt a fátyol-falat látjuk, de erre az eddigi kutatás viszonylag kevés figyelmet fordított.³ Vázát kétoldalról ívesen induló, majd a közép felé nagy köröket leíró, végül egy lefelé csüngő tagozatban összefutó szőlőindák alkotják, ebből levelek, fürtök és kacsok hajtának ki, közéjük pompás madarak telepedtek. A részletformák meglehetősen valóságosak, sokkal inkább azok, mint a későgótikus oltárok többségén, a kacsok megmutatása például egyáltalán nem volt szokás akkoriban. Feltűnő, hogy míg a szőlő bemutatása milyen valószerű (bár a tömött fürtök szabályosabbak, oválisabbak a valóságban szokásosnál), addig a madarak erősen stilizált; nyilván nagyon karcsú galambok (2. kép). Az egymásból kinövő vagy az egymással véletlenül érintkező formák közötti nyílások rendkívül egyenletesen oszlanak el, egy gondosan megtervezett aszúr hímzés benyomását keltve; ennyiben Veit Stoß krakkói főoltárának predelláját juttatja eszünkbe, bár ott az indák nem szőlőből vannak.⁴ A kacsok azonban nem kapaszkodnak semmibe, ahogy a madarak is csak peckesen állnak, lépegetnek (!), meg sem kísérlik a telt fürtök csipegetését. Elrendezésük felületes ránézésre – vagy a templomhajó egy távolibb pontjáról rápillantva – szimmetrikusnak tűnik, bár a valóságban apróbb szabálytalanságok, aszimmetriák élénkítik. Mindez nyilván az ünnepélyes hangvételt szolgálta, az Utolsó vacsora emelkedettségéhez, az apostoloknak az immár Krisztus testévé és vérévé vált kenyér és bor iránt tanúsított tiszteletéhez illeszkedett.⁵ A szőlős díszítés egyébként a fátyol-faltól jobbra és balra is folytatódik, de a predellának ezen a széthajló részein már csak egy-egy madár látható. A faragvány plaszticitása ugyanolyan, mint a középső szakaszon, de minthogy a háta mögött itt nem barlang-szerűen sötét tér, hanem aranyozott felület van, az aszúr-hatás némileg megváltozott.

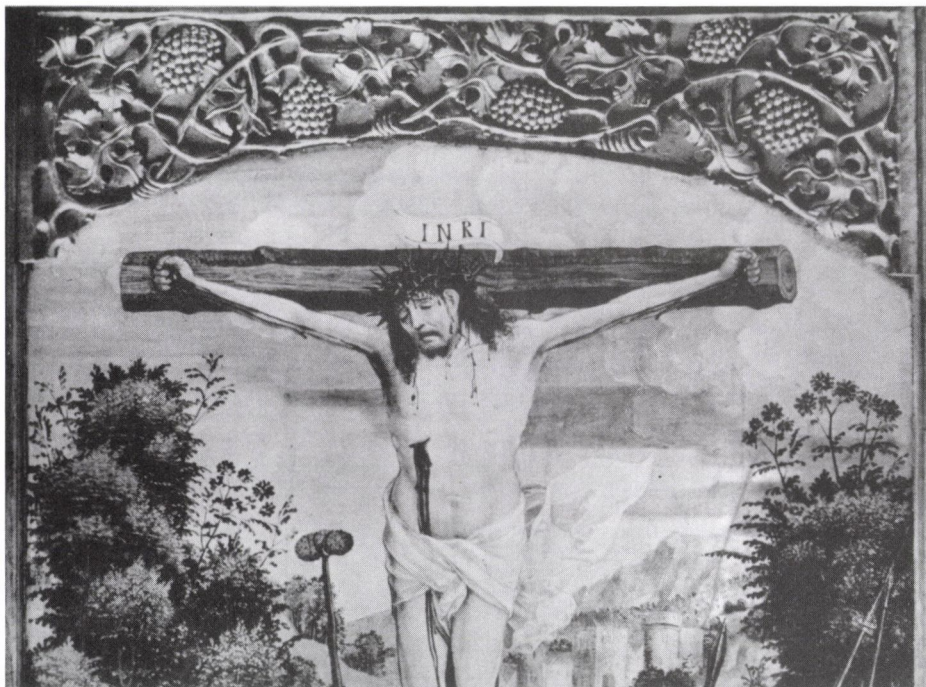
A szőlő, ez a nagy odafigyelést, sok munkát kívánó, de rendkívül becses termést adó növény a legkorábbi idők óta Krisztus-szimbólumnak számít; ebben nyilván nagy szerepe van annak, hogy az Üdvözítő saját magára is vonatkoztatta: „Én vagyok a szőlőtő és ti a szőlővesszők. Aki bennem ma-



2. Részlet a lőcsei főoltár predellájáról



3. Doberan, az egykori ciszterci apátsági templom Szt. Kereszt-oltárának részlete, 1368



4. Lőcse, a főoltár passió-sorozatának egyik táblája, Krisztus a kereszten, részlet

rad és én benne, az bő termést hoz.” (Jn 15,1 skk). A hasonlat a keresztény művészet évszázadai során sokfelé ágazott, az ábrázolásokon a Krisztusra, különösen pedig megváltó szerepére vonatkozó utalásokon túl leggyakrabban Szűz Máriára és a hívők közösségére vonatkozó célzásokat figyelhetünk meg. Krisztusra, hiszen a fenti idézetben magát nevezi szőlőtőnek, leggyakrabban egyébként szenvedésére és halálára, minthogy a szőlő szemeit össze kell zúzni, szét kell taposni ahhoz, hogy a drága folyadékhoz hozzá lehessen jutni. (Ennek végiggondolásával és egy ószövetségi helytől – Iz 63, 2–4 – megihletve született az egyik legkülönösebb későközépkori ábrázolás, a „misztikus szőlőprés”). Máriával kapcsolatban is kézenfekvő a gondolat, hiszen kellett egy szőlőág, amely a pompás fürtöt termette. A hívők közösségére azért célozhattak, mert a szőlő sarjai valóban csak akkor képesek termést hozni, sőt csak addig mondhatók elevennek, amíg a tőkével való kapcsolatuk meg nem szakad.⁶

A retabulumokra nagyon hasonlító, fafaragással készülő stallumokon⁷ viszonylag korán ismételten megtaláljuk a szőlő-motívumot. Már a 14. század elején, az észak-németországi Doberan templomának kórusában lévön szőlőinda övezi a Krisztushoz tartozásukat önmaguk és mindenki más számára ilyen módon is hangsúlyozni kívánó ciszterci szerzetesek

ülőhelyeit.⁸ Egy későbbi példa az ulmi Münster stalluma, Jörg Syrlin remekműve 1469–1471-ből⁹ és egy ritkább, tehát még érdekesebb megoldás a velencei Santa Maria Gloriosa dei Frari templom szentélyében, ahol a dorsaléba illesztett domborműves mellképeket, a különböző szentek ábrázolásait szőlőfürtök és levelek veszik körül; felső-rajnai mesterek munkái az 1460-as évekből.¹⁰ Mindegyikben közös, hogy a nagyszerű dekoratív tulajdonságokkal rendelkező szőlő a szélén, a kereten látható, és minden bizonnyal – amint Lócsén is – nem csak díszíti és összefogja a látványt, hanem a tartalmat is gazdagabbá teszi.

Egy stallumhoz kapcsolódó nagyméretű feszület (voltaképpen egy Szt. Kereszt-oltár feltűnő magasságba emelkedő főmotívuma) alkalmas arra, hogy eszünkbe idézze: a számos szimbolikus utalással körülvett feszület-téma mellől természetesen nem hiányozhatott a szőlő-motívum sem. Ismét a doberani kolostortemplomhoz fordulhatunk példáulért, képünk annak hátsó, Szűz Máriának szentelt oldalát mutatja (3. kép). Az 1368-as doberani feszület ritka érdekessége, hogy mindkét oldalát kifaragták, mint-hogy körülbelül a templom közepén volt elhelyezve, és éppen a szerzetesek illetve a nem teljes jogú rendtagoknak számító *conversusok* kórusának elválasztó vonalára helyezték; a Mária-oldal egyébként a szerzetesek oldala felől volt látható. Ez a Krisztus és Mária összetartozását egészen különös intenzitással sugalló kétoldalú feszület a ciszterci rend rendkívül fejlett, a bonyolult, csak teológiailag képzett személyek számára érthető célszavakkal teli Mária-tiszteletének egyik jellemző darabja.¹¹

A lőcsei főoltár nyolc passió-jelenete közül négynek a felső mérmű-díszítése ugyancsak szőlőlevelekből, fürtökből és kacsokból áll, kompozíciójuk egyszerűbb a predella fátyol-falánál, de a megformálás nagyon hasonló (4. kép). Talán a változatosság fokozása kedvéért alakították ezeket a díszeket kétféle, egyiküket indásra, a másikat szőlőszre, mindenesetre az utóbbiak kerültek a rangosabb középső helyre; a Keresztrefeszítés is köztük van. Egyébként a felső, szőlősz mérmű-betét nélküli Krisztus Pilátus előtt-jeleneten is megtaláljuk az ismert karéjos leveleket, ez alkalommal festő munkájának eredményeként: a helytartó trónjának baldachinja csupa szőlőindából áll.¹²

Máriával kapcsolatban számos példáját találjuk a szőlővessző és szőlőfürt szerepeltetésének. A Madonna-képeken nem egyszer bukkan fel a szőlő,¹³ persze az is adódik, hogy az anyja nélkül kifaragott, de gyermek-voltával mégiscsak rá utaló kis Jézus kezében látjuk, mint a Dangolsheimi Madonna Mesterének 1465 körüli Gyermek Jézus a szőlőfürttel című szobrán (6. kép) a müncheni Bayerisches Nationalmuseumban.¹⁴

A stallumoknál jóval később elterjedő templomi bútoron, a szárnyasoltáron csak sokára jelenik meg a szőlő-motívum. Véletlenszerűnek mondható felbukkanások után¹⁵ az 1480-as évektől találkozunk vele sűrűbben. Első előfordulásait az életteli formákat szívesen alkalmazó felső-rajnai szobrászatban ismerjük, mint az évtized elejéről való lautenbachin¹⁶ és az 1483-as lorchin (6. kép).¹⁷ Az előbbin az oltárszekrényt fölül kápolnaszerűen



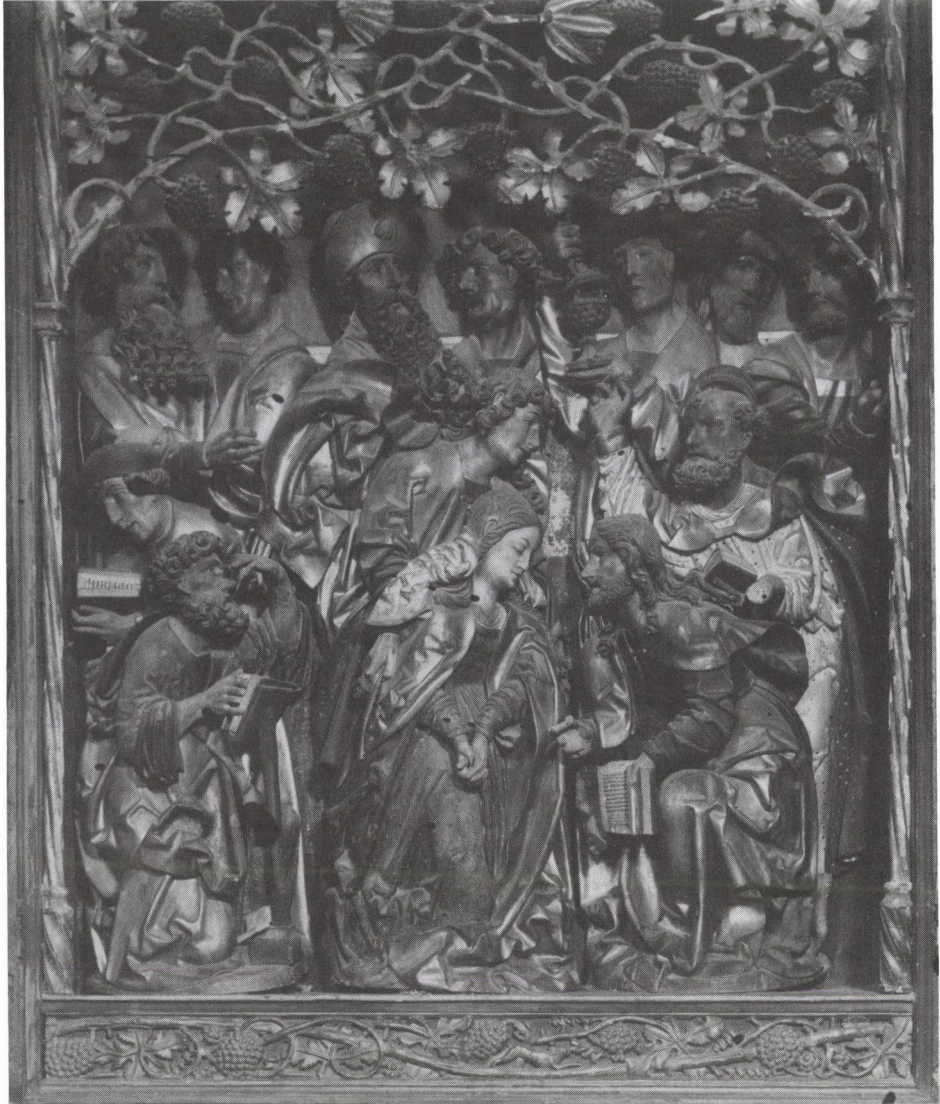
5. Gyermek Jézus a szőlőfürttel, 1465 k. München, Bayerisches Nationalmuseum



6. Lautenbach (Baden-Württemberg), a főoltár szekrénye, az 1480-as évek eleje

lezáró ívről csüngenek le a lőcseieknél sokkal naturalisztikusabb fürtök, az utóbbin az alsó sorban középre helyezett Mária és a mellette álló szentek fülkéinek felső lezárásaiban találjuk őket. Már itt, a minden bizonnyal legkorábbi darabok esetében érdemes figyelni arra, hogy a két esetben a szőlő jelentése nem pont ugyanaz, Lautenbachban Szűz Máriára, Lorchban őrajta kívül a szentekre, „Isten népére” is utal. A szimbólum sokértelmű volta hozzájárult, hogy ekkor kezdődő néhány évtizedes virágzása idején a konkrét jelentéstartalom elhomályosulásának árán általánosan kedvelt díszítés legyen belőle.

Nagyjából egykorú ezekkel a szőlő felbukkanása annak a Frankföldnek a retabulumain, amelynek későgótikus faragása inkább a szenvedélyes vagy lágyan érzelmes előadásról híres. Az 1480-as évekre (1487-re?) datálható a nürnbergi Augustinus-oltár, amelynek két tábláján (fent A Keresztrefeszített átkarolja Szt. Bernátot, lent Szt. Kristóf) a felső merműves díszben szőlőnek vagy legalábbis arra nagyon emlékeztető bogycának a fürtjét látjuk karéjos levelek között.¹⁸ A szőlőt termelő Rajna-vidéken és az annak inkább csak termését fogyasztó Nürnbergben így nagyjában egyidejűen jelenik meg ez a szimbolikus mondanivalóval is terhelt díszítés, bár az előbbi terület művészei tagadhatatlanul felismerhetőbben, valóságyszerűbben ábrázolták.



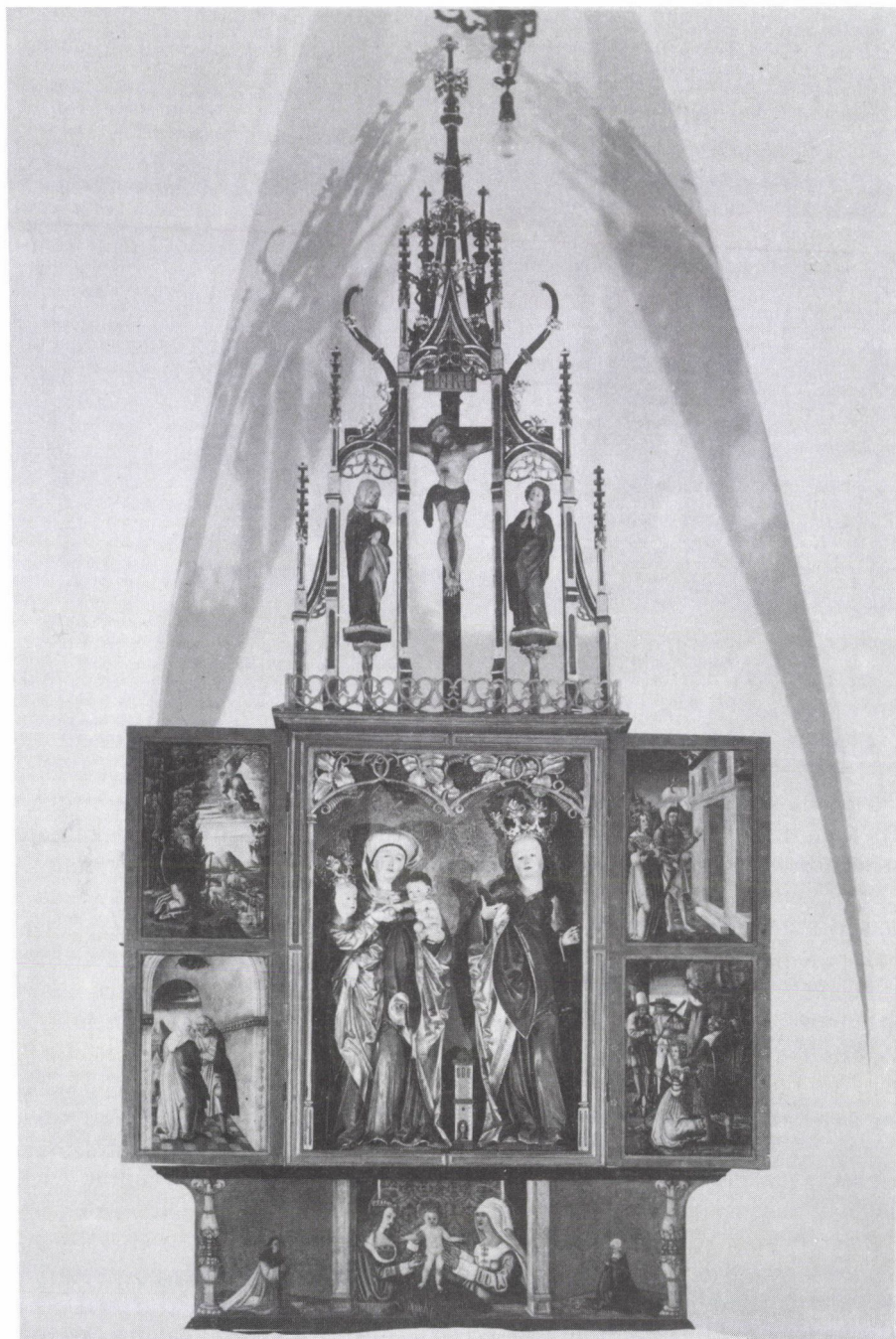
7. Nagyócsa, a Mária halála-oltár szekrénye, 1515

Fontos ezt leszögezni azért, mert a következő évtizedekben Közép-Európának mind szőlőtermelésre alkalmas, mind ennek lehetőségétől megfosztott tájain a retabulumok szekrényeit, predelláit díszítő faragványok között, néha plasztikusan kifaragva, máskor csak a táblaképek aranyalapján vagy a felső részükre helyezett mérműves rátétekbe rejtve meglehetősen gyakran megtaláljuk ezt a motívumot. Teljes sorozatát összegyűjteni szin-

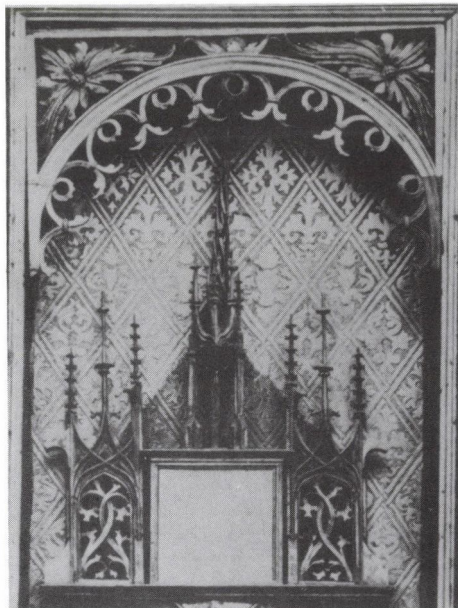
te lehetetlen vállalkozás volna, itt elégedjünk meg egy déli (tiroli) és egy északi (kislengyelországi) példával. Amikor Tirol déli felét 1500 körül elérte a figurák feletti baldachinok, mérművek építészetiből indaszerűvé válásának divatja, ott általában szőlőindák jelennek meg levelekkel és fürtökkel, mint a nafeni és az albionsi oltáron.¹⁹ A lengyel példa a skrzyszówi oltár középső táblája három szent alakjával az 1510-es évekből, ahol a mögöttük ragyogó aranyalapon domborodnak a szőlőfürtök és levelek.²⁰

Következzék ezek után néhány magyarországi példa: a lőcsei Mária hó-oltár főszobra mögötti fülke aranyozásába belepréselt szőlőlevelek és fürtök kecses kacsokkal; még részletformáiban is teljesen azonos motívumok tűnnek fel a belső szárnyképek aranyalapján,²¹ a zólyomszászfalvi (Sásová) Remete Szt. Antal és Pál-főoltár szekrényének fátyol-fala, 1500 körül,²² a hizsnyói (Chyžné) 1508-as Angyali üdvözet-oltár belső szárnyképeinek arany alapja,²³ az 1510-es évszámmal jelzett szmrecsányi (Smrečany) Jézus rokonsága-oltár középső táblájának és belső szárnyképeinek arany alapján,²⁴ a talán 1515-ből való nagyócsai (Očova) Mária halála-oltár fátyol-falán és a szekrény alatti faragott sávon (7. kép), – ott lent, a szőlő között egy léptékét tekintve meglepően kicsiny róka is található²⁵ – az 1517-re datált márkfalvi (Jazernica) főoltár szekrényének fátyol-falán (8. kép),²⁶ az 1520 körüli sövénysegi (Fišer) Kálvária-oltár Szt. Márton-jelenetein, a fátyol-falat imitáló, de préselt brokátból készült felső lezáráson,²⁷ a valamivel későbbi, de mindenképpen az 1520-as évekből való segesdi (Saeş) Jézus rokonsága-oltár női szenteket magába foglaló lunettáján, amelynek keretében szőlőfürtök látszanak határozottan nem hozzájuk tartozó levelek között,²⁸ s végezetül a reneszánsztól leginkább érintett, 1520 körüli (talán inkább előtti) lőcsei retabulum, a Szt. Anna-oltár predellafülkéjének két oldalán levő felületen elegánsan magasba szökkenő szőlővesszők, rajtuk a főoltáron látottakhoz feltűnően hasonló fürtök.²⁹

A röpké válogatásnak végére jutottunk. Az évszámokra figyelve azt látjuk, hogy – a fennmaradt retabulumok tanúsága szerint – a szőlő-motívum mindössze egy évtizeddel németországi felbukkanása után már Magyarországon is jelen van, de csak rövid ideig volt divatban. Bár jól láthatóan főként a Megváltóval és Máriával kapcsolatban alkalmazzák, mégis előfordul, hogy éppen szent személyeket emelnek ki vele. Rangját mutatja, hogy szinte mindig a retabulum nyitott oldalán találjuk, igen gyakran a szekrényben vagy annak közvetlen közelében, a predellán. Az új század elején meglehetősen népszerű lesz, de két évtized után hirtelen eltűnik. Ebben biztosan szerepet játszott, hogy a reneszánsz stílus általában nem kedvezett a szárnyasoltárok művészetének,³⁰ ám az is, hogy az új művészet más ornamentikát igényelt. A későgótika szívesen használt csak kevéssé stilizált, jól felismerhető növényeket, míg a reneszánsz díszítés kevésbé valóságos; az antikvitás feltámasztásának lázában egyébként is mindent a meanderek, akantuszok, kandeláberek és delfinek árasztottak el. Jellemző, hogy az igazán reneszánsz díszítésű retabulumok közül egyedül a lőcsei Szt. Anna-oltár került be az előző bekezdésben olvasható felsorolásba.



8. Márkfalva, főoltár, 1517



9. Liptószentmiklós, a Krisztus teste-oltár szekrényének háttére, 1520 körül



10. Szepeshely, a Mária koronázása-oltár belső táblája, Királyok imádása, 1499 (?)

Érdeemes még egy apróságra felfigyelni az asztal körül ülő társaság mögött. Az aranyalapot nem a nálunk szokásos gránátalma-minta borítja, hanem az inkább a Kárpátoktól északra kedvelt álló rombuszok sora, bennük a stilizálás módját tekintve mégis a gránátalma-mintára emlékeztetően előadott motívumok sorakoznak. Köztük a leggyakoribb egy nagyon egyénien alakított heraldikai liliom, továbbá kétféle kereszt, ez is, azok is mozgalmassal. Azt a fából kifaragott formát, amellyel ezeket az aranyozásra váró gipszes alapba belenyomták, más oltárokon is felismerhetjük ebben a művészeti körben. Egyik példa az angyalok fejformájáról már régóta Pál mester műhelyéhez kapcsolt 1520 körüli liptószentmiklói (Liptovský Mikuláš) Krisztus teste-mellékoltár szekrényének hátfala (9. kép),³¹ a másik, a svábfalvi (Švabovce) Szt. Fülöp-oltár 1510–1520 körülről, a Szt. Antal-legenda Mesterének, tehát Pál közvetlen műhelytársának köréből.³² Ugyanennek a benyomó formának a használata előfordul Sziléziában is: az 1500 táján készült bákóvi Jézus rokonsága-retabulum szekrényében, amely két emeletre van osztva, és a felső részen, Szt. Anna férjei és a további rokonok félalakjai mögött tűnik fel.³³ (A Lőcséhez fűződő hasonlóságot tovább fokozza, hogy a bákóvi figurák fölött egy az ottanira méreteit és arányait tekintve nagyon hasonló fátyol-fal feszül, indái közül azonban hiányzik a szőlő.) Alaposabb helyszíni vizsgálat lehetővé tenné annak megállapítását, hogy a mustra rajza méretében és apróbb részle-

teiben is megegyezik-e az eddig felsoroltakkal, mert akkor a műhelykapcsolatot, de legalább a felhasznált szerszám azonosságát bizonyosra vehetnénk.

Az megfigyelt minta, azaz a rombuszokba állított heraldikai liliomok és kereszték használata minden esete nem tekinthető Pál mester körére jellemző specialitásnak. Már régebben is jelen volt a Szepességén, a 15. század utolsó éveiből való szepeshelyi (Spisská Kapitula) Mária koronázásoltár belső szárnyképeinek arany alapján;³⁴ ez nem úgy értendő, hogy ugyanazokat a benyomó faformákat használták volna, itt csak a rombuszos háló és az említett motívumok azonosak, de rajzuk más, kissé bujább stílust mutat (10. kép). Bizonyosan fontos tanulságokkal jár majd annak vizsgálata, van-e összefüggés a két előfordulás között: úgy tűnik, hogy az ilyen apróságok megfigyelése hamarosan az összehasonlító vizsgálatok nélkülözhetetlen része lesz.

JEGYZETEK

¹ Az Utolsó vacsora későközépkori ábrázolásairól összefoglalóan SCHILLER, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Gütersloh 2. 1968, 43–50. A predellába helyezéseről RIGAUX, D.: *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250–1497*. Paris, 1989. 191–193.

² Az indás-leveles díszek elterjedéséről BRAUN-REICHENBACHER, M.: *Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*. München, 1966. Újabb összefoglalás a strassburgi főoltárról RECHT, R.: *Nicolas de Leyde et la sculpture a Strasbourg (1460–1525)*. Strasbourg, 1987. 262–263. 380. pl. 275, továbbá ZIMMERMAN, E.: *Zur Rekonstruktion des ehemaligen Hochaltars der Kippenheimer Mauritiuskirche*, in: *Festschrift für Peter Bloch*, hrsg. von H. Krohm – Chr. Theuerkauff. Mainz, 1990. 132.

³ Általában szóba sem szokták hozni, erre legfeljebb az alaposabb, az oltár egészét leíró szövegek kerítenek szert, ám azok is meg szoktak elégedni a futólagos említéssel, néha a felületes elismerést kinyilvánításával. DIVALD K.: *Lőcsei Pál mester és köre*. *Magyar Művészet* 4. 1928. 757–758. (Az itt láthatóknál némileg egyszerűbb motívumokat említ Gnieznóban, Olesnicki érsek 1493 után Stoß krakkói műhelyében faragott síremlékén). SCHÜ-

RER, O.–WIESE, E.: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn–Wien–Leipzig, 1938. 196. KOTRBA, V. és F.: *Levočský oltár Majstra Pavla*. Bratislava, 1955. 51. KOTRBA, F. és F.: *Architektonika oltára*, in: HOMOLKA, J.–HORVÁTH, P.–KOTRBA, F.–KOTRBA, V.–PAŠTEKA, J.–TILKOVSKÝ, V.: *Majster Pavol z Levoče*. *Tvorca vrcholého diela slovenskej neskoréj gotiky*. Bratislava, 1961. 45. 53–54. HOMOLKA, J.: *Plastická vyzdoba oltára*, uo. 73. RADOCSAY D.: *A középkori Magyarország szobrai*. Budapest, 1967. 45, 53–54. KOTRBA, H.: *K problematike prieskumu diela majstra Pavla z Levoče*. *Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok* 5. 1969. 146. (Felveti azt az érdekes gondolatot, hogy a fátyol-falat az a Pál-növendék készítette, akinek kezétől a zólyomszászfalvi (Sásová) Szt. Ilona és Egyed-oltár származik. A kérdés nehezen dönthető el, mert az itteni ornamentális és az ottani figurális formák nem hozhatók könnyen közös nevezőre; a zólyomszászfalvi figurák egyébként olyan távol vannak a Pál mesternél megszokottaktól, annyival energikusabbak, hogy a közvetlen tanítványi viszony alig képzelhető el.) POLAK-TRAJDOS, E.: *Więzy artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV do początków XVI wieku*. *Rzeźba i malarstwo*. Wrocław-Warszawa-Kraków,

1970. 55. HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava, 1972. 406.
- CIDLINSKÁ, L.: Gotické kridlové altare na Slovensku. Bratislava, 1989. 14. 51.
- ⁴ KEPINSKI, Z.: Veit Stoss. Warszawa–Dresden, 1981. 45–46. Tf. 52.
- ⁵ Nem minden szerző érzi itt a megilletődöttséget. Van, aki csak kedves közvetlenségnek minősíti tevékenységüket – RADOCSAY 1967 op. cit. (3. jegyz.), 102 –, mások úgy látják, hogy inkább az étkezéssel elfoglalt, szinte zsáner-szerűen fel fogott figurák ezek – HOMOLKA 1961 op. cit. (3. jegyz.), 74. vagy CHALUPECKÝ, I.: Chrám sv. Jakuba v Levoči. Martin, 1991. 33. Az oltáriszentség megalapításához illő hangulatot olvas ki tartásaikból és gesztusaikból EISLER J.: Lócsei Pál. Bp. 1975. 21–22.
- ⁶ Alapvető áttekintésül szolgáljanak a „Weinbau, Weinernte”, „Weinberg”, „Weinrebenmadonna”, „Weinstock” és „Weintraube” címszavak, in: LEXIKON DER CHRISTLICHEN KUNST, hrsg. von Kirschbaum, E. Bd. 4. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1972. 484–496. továbbá a „Weinrebenmadonna” címszó in: MARIENLEXIKON, hrsg. von Bäumer, R.–Scheffczyk, L., Bd. 6. St. Ottilien, 1994. 701–702. A misztikus szőlőprésről egy újabb tanulmánykötet: Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recluses 27 mai 1989, sous la direction de D. Alexandre-Bidon. Paris, 1990.
- ⁷ URBAN, M.: Chorschranken, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 3. Stuttgart, 1954. 514–537. SACHS, H.: Mittelalterliches Chorgestühl. Leipzig, 1969.
- ⁸ GLOEDE, G.: Das Doberaner Münster. Berlin, 1968. 66–67. DEHIO, G.: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler – Die Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerein, bearbeitet von Badstübner E. usw. Berlin, 1968. 68.
- ⁹ VÖGE, W.: Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. Berlin, 1959 Bd. 2. 35 skk, Tf. 3. Előfordul az ugyancsak általa készített blaubeureni stallumokon is, ROMMÉ, B.: Die Chorgestühle von Jörg Sürlyn d. J. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg*, 27. 1990. 31–51. Abb. 17–18.
- ¹⁰ RECHT 1987 op. cit. (2. jegyz.), 187–190. pl. 65–92.
- ¹¹ GLOEDE 1968 op. cit. (8. jegyz.), 66. DEHIO 1968 op. cit. (8. jegyz.) 66.
- ¹² PAŠTEKA, J.: Tabulové malby oltára, in: HOMOLKA–HORVÁTH–STB 1961 op. cit. (3. jegyz.), 88–114. tab. 4. 64. 68. 82. 88. a Pilátus trónja feletti baldachin: 78. I. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei, Budapest, 1955. 173. 380–381.
- ¹³ KÖRNER, H.: Hans Baldungs „Muttergottes mit der Weintraube”. *Pantheon*, 46. 1988. 50–60. Egy stralsundi retabulumban: FRÜNDE, E.: Spätgotische Plastik in Mecklenburg. Dresden, 1963. 18. Tf. 39. Egy hermagori (Karinthia) retabulum szekrényében: DEMUS, O.: Die spätgotischen Altäre Kärntens. Klagenfurt, 1991. 289–293. Abb. 336.
- ¹⁴ Ltsz 91/43. HILGER, H. P.: Das Jesuskind mit der Weintraube. München, 1991. A 15. század végén Dél-Németországban elterjedt álló gyermek Jézusról WENTZEL, H.: Christkind. RDK op. cit. (7. jegyz.), 590. 590–608.
- ¹⁵ Így a kis lengyelországi chomranicei Keresztlevél aranyalapján, 1460 körül, lásd WALICKI, M.: Malarstwo polskie. Goetyk, renesans, wczesny manieryzm. Warszawa, 1961. Nr. 28.
- ¹⁶ RECHT 1987 op. cit. (2. jegyz.), 219–222. 363. Pl. 144. A datálásával kapcsolatos vitákról HEINRICH-SCHREIBER, U.: Spätgotische Retabel am Oberrhein – Forschungstand, offene Fragen und Ziele. *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg*, 31. 1994. 33.
- ¹⁷ OELLERMANN, E.: Der Flügelaltar in St. Martin zu Lorch am Rhein, in: Flügelaltäre des Mittelalters, hrsg. von H. Krohm und E. Oellermann. Berlin, 1992. 9–22. Abb. 1. 15. Információt jelenthet a lócsei retabulum stílus-eredete szempontjából az a megfigyelés, hogy az ottani, szőlőlevelek közötti madaraknak éppen itt, a Felső-Rajna mentén találjuk analógiáit, igaz, itt csipegetnek is a fürtökből. A lorchi oltáron ezt látjuk az említett cikk 15. képén, továbbá erre figyelhetünk fel az isenheimi oltár eredeti, Grünwald beavatkozása előtti állapotából való, a szekrény mellék-figuráinak feje fölé helyezett mérműves betétjén, Niklas Hagnower művén a század legelső éveiből. Erről részletesebben RECHT 1987 op. cit. (2. jegyz.), 269–274. illetve HECK, Chr.: De Nicolas de Hagenau a Grünwald: origine et

- structure du retable d'Issenheim, in: Flügelaltäre, mint fönt, 223–237. fig. 2. 9.
- ¹⁸ STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik 9. München–Berlin, 1958. 66–67. Abb. 136. STRIEDER, P.: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein im Taunus, 1993. 87. sztl. kép a 89. oldalon.
- ¹⁹ EGG, E.: Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck, 1988, 47. Abb 105.
- ²⁰ GADOMSKI, J.: Mistrz Rodziny Marii – krakowski malarz pierwszej ćwierci XVI wieku. *Folia Historiae Artium*, 28. 1992. 89–90. ryc. 18.
- ²¹ RADOCSAY 1955 op. cit. (12. jegyz.), 125–126. 377–378. képe: VACULIK, K.: Gotické umenie Slovenska, Zvolenský zámok, 1975. (kiáll. kat.) obr. 50., CIDLINSKÁ 1989 op. cit (3. jegyz.), 48. obr. 19.
- ²² RADOCSAY 1967 op. cit. (3. jegyz.), 121. 224. HOMOLKA 1972 op. cit. (3. jegyz.) 85. 379. obr. 83.
- ²³ RADOCSAY 1955 op. cit. (12. jegyz.), 171. 318–319. képe: VACULIK 1975 op. cit. (21. jegyz.), obr. 63.
- ²⁴ RADOCSAY 1955 op. cit. (12. jegyz.), 172. 452. CCXIV. tábla, BIATHOVÁ, K.: Maliarské prejavy stredovekého Liptova. Bratislava, 1983. 206–207. obr. 91–92.
- ²⁵ RADOCSAY 1967 op. cit. (3. jegyz.), 122. 201. HOMOLKA 1972 op. cit. (3. jegyz.), 88. 397–398. obr. 92.
- ²⁶ RADOCSAY 1967 op. cit. (3. jegyz.), 124. 197–198. HOMOLKA 1972 op. cit. (3. jegyz.), 72. 398. CIDLINSKÁ 1989 op. cit. (3. jegyz.), 14. 39–40. obr. 108.
- ²⁷ RADOCSAY 1955 op. cit. (12. jegyz.), 182. 183. 426–427. RICHTER, G. u. O.: Siebenbürgische Flügelaltäre. Thaur bei Innsbruck, 1992. 173–176. Abb. 99. XLIV.
- ²⁸ RADOCSAY 1955 op. cit. (12. jegyz.) 183. 420–421. RICHTER op. cit. (27. jegyz.), 248–255. Abb. 140.
- ²⁹ RADOCSAY 1967 op. cit. (3. jegyz.), 114. 196. HOMOLKA 1972 op. cit. (3. jegyz.), 276. 408. obr. 205. CIDLINSKÁ 1989 op. cit. (3. jegyz.), 52. obr. 49.
- ³⁰ RASMUSSEN, J.: Die Nürnberger Altarkunst der Dürerzeit. Hamburg, 1974. KAISER, U.-N.: Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland I-II. Frankfurt am Main, 1978.
- ³¹ RADOCSAY 1967 op. cit. (3. jegyz.), 106. 190. BIÁTHOVÁ 1989 op. cit. (24. jegyz.), 190. obr. 168.
- ³² RADOCSAY 1955 op. cit. (12. jegyz.), 174. 428. CC. t.
- ³³ ZIOMECKA, A.: Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku. *Roczniki Sztuki Śląskiej*, 10. 1976. 71. t. 1.
- ³⁴ RADOCSAY 1955 op. cit. (12. jegyz.), 123–125. 442–443.

Zusammenfassung

WEINREBEN-MOTIV VOR DER PREDELLA DES LEUTSCHAUER HOCHALTARS

In der Predella des Hochaltars von Leutschau (Levoča – Lőcse) sieht man die Darstellung des Letzten Abendmals, und die Schleierwand vor der Gruppe besteht aus Weinreben mit Blätter, Trauben und Ranken. Weinstock und Weinreben gehören seit alters zur christlichen Symbolik, da Jesus sich selbst als Weinstock definiert hat (Joh. 15,1 usw), meistens kann man somit die Reben und Trauben auf ihn beziehen. Die Bedeutung der so schön dekorativen Lauben und Früchten hat sich aber schon früh verzweigt, die Künstler haben auch die Gottesmutter Maria damit ausgezeichnet – sie war ja die Weinrebe, die die wundervolle Traube Jesus ans Licht gebracht hat – und auch das Volk Gottes konnte damit ausgezeichnet werden, da die Reben nur solange im Leben bleiben, bis sie Kontakt mit dem Weinstock halten.

In der Kunst der Retabel erscheint das Motiv relativ spät, anfangs der 1480-er Jahren im Weingebiet Oberrhein (Lautenbach i. R., Lorch a. Rh.), aber auch in den Wein mehr konsumierenden Nürnberg (Augustineraltar). Nach diesem Anfang kommen Reben und

Trauben unter den Hauptfiguren umrahmenden Teilen (Schleierwänden, Baldachinen, Goldhintergründe usw.) ziemlich vieler Retabel zum Vorschein, meistens in den zwei ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, bis zum Sieg der Renaissance. Der Volkstümlichkeit der Akanthusblätter, Delphinen, Eierstäbe und Mäander konnte diese spätgotische Ornamentform nicht widerstehen.

Es erscheint auch auf manchen Retabel in damaligen Ungarn, das schönste Beispiel ist das oben analysierte in Leutschau. Die Interesse der Leutschauer Darstellung wird noch erhöht dadurch, daß dort zwischen den Blättern Vögel sitzen, wie auf Werken des ziemlich fernen Oberrheins (Lorch a. Rh., von Niklas Hagnower ausgeführte erste Teile des Isenheimer Altars). Der Artikel enthält noch eine Auslese mit Weintrauben geschmückten Retabel, manche aus der Zips, aus der Umgebung Leutschaus, aber auch siebenbürgische Stücke sind aufgelistet. Das Motiv erscheint zumeist oberhalb oder hinter einer Christusfigur – besonders als Erlöser –, aber viele sind Marienbezogen und manche umranken Heiligen. Das letzte Beispiel, wiederum aus Leutschau, ist ein Annenaltar um oder vor 1520, wo die Ornamente eindeutig unter dem Einfluß der Renaissance gebildet sind, aber die Weinreben sind noch da.

Zusätzlich es wird erwähnt, daß der Goldgrund der Nische hinter des Letzten Abendmals nicht in der bei uns üblichen Granatapfelmuster, sondern in der mehr nördlich der Karpaten verbreiteten Rautenmuster schimmert. Ganz dieselben Rauten um denselben stilisierten heraldischen Lilien und Kreuzen findet man auf dem Goldgrund des Philippus-Retabels aus Schwabendorf (Svabovce – Svábfalva), 1510–1520, und auf dem des Fronaltars in Liptovský Mikuláš (Liptószentmiklós), um 1520, weiters auf dem Retabel des schlesischen Bankau (Bąków), um 1500. Dieselbe Formenwelt beherrscht die Goldhintergründe des Retabels Krönung Mariä in Zipser Kapitel (Spisská Kapitula – Szepeshely), 1499 (?), ohne dem Gebrauch derselben Modeln: es wäre dringend notwendig, die Forschung in der Zukunft in dieser Richtung auszuweiten.

Mikó Árpád

A SZENTKÉPEK ÁRULÁSA

A magyar szent királyok ábrázolásai a zágrábi egyházmegye liturgikus nyomtatványában (1505–1525)

Különös kép. Olyan, mint egy didaktikus történelemkönyv-illusztráció a közelmúltból (1. kép). Az uralkodó támaszai az egyháznagyok és a főnemesek. Egy király ül baldachinos trónuson, jobbában jogar, balját gömbön nyugtatja; feje fölé jobbról püspök, balról világi személy tart koronát. Kétoldalt három-három figura szemléli a jelenetet: a király megkoronázását. A baldachint szirének tartják: ez is jelzi, hogy a reneszánsz korában járunk. A halványan, utólag színezett fametszet jó minőségű könyvillusztráció egy Velencében, 1505-ben készült nyomtatványban.¹ Semmiféle attribútum nem segíti a nézőt a király azonosításában; a jelenet időtlen, szinte emblematis.

A fametszettel szemközti lapon fut a breviárium szövege. A lap tetején felirat: *Stephani regis*. Alatta kezdődik Szent István király verses zsolozsmája: *Eodem die de festo sancti regis stephani ad vespas. an(tiphona). Adest festum venerandum sancti regis Stephani, multa laude celebrandum omni die seculi*. Az általános értelmű ábrázolás így kap sajátos magyarázatot: a kép Szent István királyt, pontosabban az ő koronázását ábrázolja. Ha a szöveg nem volna mellette, a kép tárgya ismeretlen maradna előttünk. Az attribútumok hiánya azonban lehetővé tette, hogy a metszettel más szövegeket is illusztráljanak Luc'Antonio Giunta velencei nyomdájában. Az 1510-ben kiadott Pontificale Romanum címlapjának hátoldalára is rákerült, s kinyomtatták az 1542-ben megjelent Breviarium Cisterciensében is.² Jelenlegi ismereteink szerint először a Breviarium Zagradiense második kiadásában jelent meg, 1505-ben.³

Igen ritka nyomtatvány e könyv; ma mindössze három példánya ismeretes.⁴ A pesti ferencesek kötetéből ez a fametszet hiányzik, a lapot – más illusztrációkkal együtt – kitépték.⁵ A király koronázását ábrázoló fametszetet a Vatikáni Könyvtár példánya őrizte meg (422^v).⁶ A kicsiny méretű kötetnek a címlapja is megvan, rajta Joannes Paep budai könyvárus jelvényének változatával: a jelvény s a felirat fölött Szent István király képmása látható. A kezében jogart és országalmát tartó alakot a glóriájába írott körirat teszi egyértelműen azonosíthatóvá: *S(anctus) Stephanus Rex*. Szent István itt mint a zágrábi székesegyház tituláris szentje jelenik meg, Joannes Paep más liturgikus nyomtatványához hasonlóan: az 1506-os bencés breviáriumban Szent Benedek,⁷ az 1511-es Missale Strigoniensében Szent Adalbert képe került a kiadói jelvény fölé.⁸

A Breviarium Zagradiense első kiadása 1484-ben jelent meg Velencében, Thuz Osvát püspöksége (1466–1499) alatt, illusztrációk nélkül. Egyetlen

ránk maradt példányát kiadói miniálás díszíti.⁹ Az 1505-ben megjelent *Breviarium Zagrabiensé*t Szegedi Lukács püspök (1500–1510) idejében adták ki. A Luc'Antonio Giunta nyomdájában készült művecske költségeit Joannes Paep finanszírozta. Nem tudjuk, hogy milyen kapcsolat lehetett a budai kiadó és a zágrábi püspök között; Szegedi Lukács kancelláriai hivatala bizonyára hozzájárult ehhez.¹⁰ Korábban kincstartó is volt, s zágrábi kinevezése sem távolította el véglegesen a fővárosból. A *breviárium* ki nyomtatása után hamarosan a misszále sajtó alá rendezéséhez is hozzáfogtak Zágrábban, de az – két évi munka után – már csak a püspök halála után, 1511-ben jelent meg Velencében, Joannes Muer zágrábi polgár költésén, Peter Liechtenstein nyomdájában.¹¹ Címlapját II. Ulászló és Lukács püspök címere díszíti. A főpap könyvszeretetéről nincsenek adataink; műpártolását azonban jól ismerjük: pázsztorbotját, szenteltvíztartó edényét, pacifikálóját ma is a zágrábi székesegyház kincstárában őrzik, s építkezéseit is számon tartja a szakirodalom.¹² Ötvösművei közül a szenteltvíztartó teljes egészében reneszánsz stílusú munka, s a pacifikálén is megjelennek all'antica motívumok. Lukács püspöknek minden bizonnyal volt köze ahhoz, hogy a *breviáriumot* is, a misszálét is gazdagon illusztrálták.

A zágrábi egyházmegye számára nyomtatott liturgikus könyvek talán a leggazdagabban díszítettek a középkori magyarországi szerkönyvek között, s bár illusztrációik túlnyomó része megjelent a velencei nyomdák többi kiadványában is, e kötetek megőriztek olyan fametszeteket, amelyek késő középkori szakrális ikonográfiánk szerves részét alkotják. Sőt, tovább mennék: egész metszetanyaguk forrása, tárgya a középkori magyarországi művészet történetének.¹³ Speciális tárgya, persze, forrása annak az egykori vizuális kultúrának, amely jelentősen eltért a miénktől. Ezeket a könyveket nem a művészek forgatták (legalábbis nem mintakönyvként), hanem a klérus, a „közönség” nyűtte el. Ezért is maradt belőlük többnyire csak egy-egy példány, az is – a legutóbbi évekig – ismeretlenül.

Peter Liechtenstein nyomdája volt az a hely, ahol az 1510-es években talán a legtöbb magyarországi szerkönyv készült. A *Missale Zagrabiense* – a harmadik zágrábi liturgikus nyomtatvány – nyitotta meg a sort.¹⁴ A címlap hátoldalán látható a híres – sokat idézett, sokszor reprodukált – fametszet, a *Patrona Hungariae*, Madonna a magyar szentek társaságában. A magyar szent királyoknak Zágrábban megkülönböztetett szerepük volt; más reprezentatív ábrázolásuk is fennmaradt, körülbelül ugyanebből az időből.¹⁵ A zágrábi érseki palotában őrzött, Gian Francesco da Tolmezzónak tulajdonított nagyméretű oltárképen a kereszt alatt, a megfeszített Krisztus balján állnak a magyar szentek, Szent László bárdal, Szent István jogarral és országalmával, Szent Imre liliummal a kezében – a konvencionális ikonográfiai séma szerint.¹⁶

A misszále *sacra conversazione*-metszetén a magyar szentek, Szent István király, Szent Imre herceg és Szent László király a Madonnát veszi



1. Breviarium Zagrabiense, Velence 1505. fol.422^V

körül. Meglepő, hogy Szent István és Szent László egyaránt bárdot fog a kezében – ám a feliratok pontosan eligazítanak bennünket. *S(anctus) Stephanus r(ex) Hungarie* – *S(anctus) Ladislaus r(ex) Hungarie* mondják a szövegek a két – egyébként arcára, öltözetére nézve is csaknem azonos – figuráról. Szent Imre kardot és liliomot tart; a kardján olvasható a felirat: *S(anctus) Emericus dux Sclavoniae* – megjelenésében hangsúlyt kapott a helyi elem. Egy ennyire gazdagon illusztrált misszáléban joggal kereshetjük ünnepeiknél a magyar szentek képeit. Föl is bukkannak, nemegyszer. A bárdot tartó Szent László király bármely ikonográfust lelkes felismerésre késztet. Az egyik nagy, architektonikus kerettel ellátott lapon (fol. clxxxvii^r) például felirat nélkül is rögtön agnoszkálható. S valóban, ugyanez a királyfigura a *proprium de sanctis* részben Szent László király ünnepének *introitus*ánál is ott áll (fol. clxx^v).¹⁷ Szent István ünnepéhez egy – jobbában jogart tartó, balját glóbuszon nyugtató – trónoló király képecskéje került (fol. clxxxvij^r) (2. és 3. kép). Az illusztrációk használata azonban nem következetes. Szent László *depositio*jánál ugyanis egy trónoló királyt találunk (nagyjából úgy néz ki, mint a Szent István, csak másik

dúcról nyomták: fol. clxxix^V), aki még legalább három helyen feltűnik a kötetben (fol. cxxxv^r, fol. cj^v, fol. x^r), a *sequentia*knál pedig Szent Istvánt is, Szent Lászlót is ugyanaz az álló, jogart tartó, vézna figura testesíti meg (fol. cclxvj^r és fol. cclxij^v): ugyanazt a dúcot használta föl mindkét esetben a nyomdász (4. és 5. kép). Az ember tanácstalan, hova is ossza be ezeket a képecskéket. Az ortodox művészettörténészek biztosan kihajítanák őket mint hasznavehetetleneket – s csakugyan, ha közlik is őket olykor-olykor, a tévedést föltétlenül szóvá teszik.¹⁸ Kérdés persze, hogy igazán tévedésről van-e szó.

A nyomdászok, ha teheték, minél több nyomtatványukhoz használták föl ugyanazokat a dúcokat. Üzleti megfontolásaik mindennél előbbre valók voltak. Különösen gazdaságos lehetett ez a módszer a sztereotíp szövegű szerkönyvek esetében. Luc'Antonio Giunta is, Peter Liechtenstein is sorozatban nyomtatta a liturgikus könyveket megrendelőinek, az Alpokon innen és túl, s csupán breviáriumaik egész oldalas illusztrációinak vándorlásáról is monumentális táblázatokot lehetett összeállítani.¹⁹ Az 1515-ben, Luc'Antonio Giunta műhelyében készült Breviarium Strigoniense²⁰ illusztrációi között sok megtalálható az 1505-ös Breviarium Zagrabiense metszeteiből – a Szent István koronázása persze nem –, így például az attribútum híjával lévő Szent László királyt ugyanaz a szerény képecske képviseli itt is, ott is (fol. 374^v [1505], fol. 259^v [1515]). A kötetben belül is igen sok az ismétlés. A Szent Adalbert ünnepénél alkalmazott kép (fol. 343^r) megjelenik mint Szent Szaniszló (fol. 328^r), Szent Móric (fol. 318^v), Szent Apollinaris (fol. 280^v), továbbá mint Szent Paulinus (fol. 255^v) és így tovább. Szent Imre öreg, szakállas apostolalakként szerepel (fol. 341^v), akárcsak Szent István király (fol. 303^r), vagy Szent Alexius (fol. 277^v), mindannyiszor ugyanarról a dúcról nyomva. A Liechtenstein-nyomdában készült magyarországi breviáriumok képei között is igen sok azonosat találunk. Így például az 1519-es²¹, 1524-es²² esztergomi és az 1519-es bencés²³ breviáriumot lapozgatva kiderül, hogy mindháromban zömmel ugyanazok az apró metszetek ismétlődnek. Az 1524-es breviáriumban a bárdot tartó szent király – az „igazi” Szent László – Szent Istvánként jelenik meg (fol. 323^v.), egy trónoló királyfigura pedig Szent László ünnepéhez került (fol. 373^r). Utóbbi a Missale Zagrabienséből jutott ide (fol. clxxix^v), előbbi azonban nem azonos az ottani Szent László-metszettel. Az 1524-es breviárium bárdot fogó szent királya jelenik meg abban a rendkívül ritka – unikális – nyomtatványban is (fol. 344^v), amely a negyedik a zágrábi liturgikus nyomtatványok közül a Mohács előtti időszakból. Ez a mű az 1525-ben kiadott Diurnale Zagrabiense.²⁴

Az aprócska imakönyv összeállítója Georgius Frigidinus zágrábi kánok volt; disztichonokban írott ajánlása Erdődy Simon püspöknek szólt. Sok apró fametszet díszíti; legtöbbjük ismerős a Liechtenstein-nyomda más kiadványaiból. A legmeglepőbb az egyezések közül az a trónoló király, amely Szent László alakját hivatott fölidézni (fol. 310^r): itt maga a dúc is



2. Missale Zagrabiense, Velence 1511.
fol.clxxxvij^r



3. Missale Zagrabiense, Velence 1511.
fol.clxxx^v



4. Missale Zagrabiense, Velence 1511. fol.ccxvij^r



5. Missale Zagrabiense, Velence 1511. fol.cclxij^v

azonos azzal, amelyről az 1524-es esztergomi breviárium illusztrációja készült. Úgy tetszik, a Diurnale illusztrálásához felhasználták ezt a breviáriumot, ám az ikonográfiai „hibák” korrekciója nélkül. Mi több, az ugyan-csak 1525-ben nyomtatott, s ugyancsak unikális Diurnale Strigoniensében²⁵ is ugyanez a csere fedezhető fel: a trónoló király Szent Lászlóként (fol. 266^V), a bárdot tartó pedig Szent Istvánként szerepel (fol. 293^V). Ezt a trónoló királyt már az 1511-es Missale Zagrabiensében is ugyanerről a dúcról nyomtatták (fol. clxxxix^V), akárcsak Szent Erzsébetet (fol. cc^V). Szent Imrét nem: ennek – sztereotíp – ábrázolása (fol. 370^V) eltér a Missale Zagrabiense-belitől (fol. clxxxix^r), s eltér a Diurnale Strigoniensében közölttől is (fol. 319^V). Elég nehéz logikát találni ezekben az átvételekben, az azonban elgondolkodtató, hogy Szent Istvánt és Szent Lászlót időről időre felcserélték. Nem lehet megszabadulni a gondolattól: úgy keringenek ezekben a liturgikus nyomtatványokban a szentek, körbe-körbe, mint valami *danse macabre* könnyelmű szereplői, a reformáció előestéjén. A Diurnale Strigoniense képecskéit utóbb valaki ikonoklaszta felismerhetlenné is tette: buzgón összemaszatolta tintával a szentképeket. Talán ő volt az egyetlen, aki komolyan vette őket.

A Missale Zagrabiensét elárasztó kisméretű, több figurás kompozíciók is csupán néhány archetípust ismételgetnek. Az a jelenet például, amelyen Jézus és négy tanítványa – köztük Szent Péter – látható, több tucatszor ismétlődik a kötetben, ám sorozatuk nem válik feltűnően unalmassá, hisz ugyanazoknak a képeknek szinte mindig más és más a keretük (7. és 8. kép). Nagyon változatos kiképzésű reneszánsz építmények ezek, mindig olyan valóságos részletekből alkotva, amelyek összessége olykor mégis átlépi a fikció határát. A könyvillusztrációk általában több elemből (dúcból) tevődnek össze: a jelenet vagy a figura szerepelhet ugyan önállóan – egyszerű léckeretben vagy anélkül – de többnyire ornamentális keretben áll, sőt, olykor maga is képezheti nagyobb keret részét. Az iniciálék dekorációja százféle volt: a díszes betűtörzsekből s a bennük rejtőző figurálisokból hatványozott számú szériát lehetett előállítani. A liturgikus szöveg fő részeinek kezdetét olyan egész lapos kompozíciókkal hangsúlyozták, amelyeknek lényeges összetevője volt az architektonikus elem. A Missale Zagrabiensében például fólió méretű all’antica diadalívek jelennek meg (közel húsz), rajtuk apró szentképek tömegével, a mennyei seregek egész légióival. A motívum a könyvfestészetből került ide, s a fametszet annak szívet-elmét gyönyörködtető változatosságát próbálta fölidézni. Az all’antica ornamentikának a jelentősége óriási volt: a könyvnyomtatás e reneszánsz motívumokat igen széles körben terjesztette el. Olyan all’antica építészeti részletek tűnnek fel itt, képkeretként, amelyek ebben a korban már a szárnyasoltárok szerkezeti elemein is megtalálhatók voltak. A zágrábi misszale nagyméretű keretein valóságos képciklusokkal találkozunk. A Mindenszentek ünnepénél (fol. clxxxvii^r) a predellán ismerős

6. Missale Zagrabienne, Velence 1511. fol.clxxxviii^r

képecske látható: a bárdot tartó Szent László (6. kép). Mellette balra (vagyis heraldikailag jobbra) a templom-modellt tartó trónoló figura esetleg Szent Istvánt jeleníti meg. Ez persze csupán spekuláció – felirat egyik alakhoz sincs mellékelve. Egy-egy ilyen nagyméretű, mozaikszerű kompozíción egyszerű volt az elemeket kicserélni, újra összerakni, ám a nagyobb, egységes ábrázolásokat is átszabhatták. Az 1508-ban (és 1514-ben) Bécsben kiadott *Missale Strigoniense*²⁶ Arma Christi-metszetén – megint egy diadalív-kompozíció – a lunettában felbukkanó magyar szent királyok utóbb kerültek csak ide: a *Missale Pataviensé*ben (a kép ott jelent meg először, szintén 1507-ben) még Passau védőszentje, Szent István protomártír és két püspök lakott a lunettában. Valószínűnek tartom egyébként, hogy a *Missale Zagrabiense Patrona Hungariae*-metszete is hasonlóképp lett volna átalakítható,²⁷ a szent királyok ugyanis külön dúcra készültek – ez jól látszik a trónus két oldalán végighúzódnó függőleges elváláson, amely azonban az angyalokat nem metszi át –, s kicserélhetőek voltak, a lábuknál lévő címerekkel együtt. Csak a trónus lépcsőjének feliratát kellett volna eltávolítani, s a Madonna máris másokat vett volna pártfogásába. A mennyei patronálás éppúgy földi árucikk volt, mint a bűnbocsánat.

Az a játszi könnyedség, amellyel ezeket az illusztrációkat csereberélték a nyomdászok, s az a közömbösség, amellyel – úgy tetszik – fogadták ezt a megrendelőt, mintha azt mutatná, hogy e szentképeket csupán toposzoknak tekintették, méghozzá tipográfiai toposzoknak. Ugyanaz a gyakorlat volt ez, amit más nyomtatott könyvekből, például a Schedel-krónikából, vagy a Thuróczi-krónika kiadásaiból is jól ismerünk.²⁸ A Schedel-krónikában ugyanazt a városképet többször is felhasználták, változtatás nélkül, mindig más és más várost mutatva be vele. Egyszer Damaszkusz, másszor Verona; mintha valóban azt a tételt illusztrálták volna, hogy létezik olyan nézőpont, amelyből tekintve minden város egyforma. Ernst Gombrich szellemes interpretációja szerint a metszet, mint valami piktogramm, a városnév mellett a determinatívum szerepét töltötte be.²⁹ Úgy látszik, a szentek, miként a városok is, bizonyos nézőpontból teljesen egyformák voltak. Bárhogyan interpretáljuk is, kiadás – sőt, kiadói – szélhámosság volt az egész, s bár nem tudjuk, hogy a magyar kortársak hogyan vélekedtek a következetlenségekről és az ismétlődésekről, mélyen megértjük Federigo da Montefeltro, vagy Lorenzo dei Medici viszolygását a piacot tömegével elárasztó nyomtatott könyvektől.³⁰ Alighanem Mátyás király (és könyvtárosa) is hasonlóan vélekedett.

A képeknek ez az úgyszólván átláthatatlan csereberéje és követhetetlen vándorlása olyan művészeti jelenséggel szembesít, amelyre a hagyományos ikonográfiai klasszifikáció nehezen alkalmazható. A kép a hozzárendelt szöveg szerint változtatja értelmét, másítja meg az ábrázolt kilétét. A *Missale Zagrabiense* Szent Imre-metszete (9. kép) csak a fol. cclxii^r-n azonos önmagával; a fol. cclxj^v-n Szent György, a fol. clxxxix^v-n Szent Theodor, a fol. clxxxvii^v-n Szent Vencel, a fol. clxxxvii^r-n pedig Szent



7. Missale Zagrabiense, Velence 1511.
fol.clxxiiij^r



8. Missale Zagrabiense, Velence 1511.
fol.clxxij^r



9. Missale Zagrabiense, Velence 1511. fol.cclxiiij^r

Rufus. Lehetne éppen Neptunus is, a háromágú szigonyával. Ezt a szemléletet – Mária és Venus képe között csak a felirat tesz különbséget – képviselte századokkal korábban a Libri Carolini.³¹

Ceci n'est pas une pipe. „Ez nem pipa” – mondja egy nyomasztó Magritte-kép felirata, amely természetesen pipát ábrázol. Vajon nem valami hasonlót állított-e Peter Liechtenstein, akaratlanul is? A késő középkor művészetről vallott felfogása, vizuális kultúrája persze erősen különbözött a miénktől, a mérce nem lehet azonos; ám reflexió nélkül nincs történetírás.³² Ez a sokféle illusztráció-sorozat nemcsak a nyomdászattörténetnek ad kimeríthetetlen, örök témát, nemzedékeket ellátva tudományos alpanyaggal, s nemcsak a művészettörténészeket kötelezi fárasztó csuklógyakorlatra, éteri diszciplinájuk perifériáján. Másról is szól, szerény eszközeivel – magáról a művészetről.

JEGYZETEK

¹ RMK III 133.

² PRINCE D'ESSLING: Les livres a figures Vénitiens de la fin du XV^e Siecle et du Commencement du XVI^e. Seconde partie, tome I. Florence–Paris, 1909. nr. 1031. és nr. 1694., a metszet képe a 209. lapon.

³ Vö. SANDER, Max: Le livre a figures Italien depuis 1467 jusqu'a 1530. I. Milan, 1942. nr. 1397. Sander a metszet első megjelenését 1510-re tette, Essling alapján, aki viszont az RMK III 133. számú kötetet nem ismerte. Nem tartom kizártnak egyébként, hogy a metszetnek nem a Breviarium Zagrabiense volt az első megjelenési helye, korábban azonban nem ismerek.

⁴ RMK III, Pótlások, 5. füzet. BORSA Gedeon irányításával összeállította DÖRNYEI Sándor és SZÁLKA Irma. Budapest, 1996. Függelék, 21. sz.

⁵ A kötetet Diós István főtisztelendő úr szíveségéből tanulmányozhattam. A német-újvári ferencesek példányát – amelynek meglétéről 1996 óta van tudomásunk – nem láttam.

⁶ Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana, jelz.: Barberini C. I. 33.

⁷ RMK III 140. VÉGH Gyula: Budai könyv-árusok jelvényei 1488–1525. Budapest, 1923. 18.

⁸ RMK III 175. VÉGH (előző jegyzetben i. m.) 19.

⁹ SAJÓ, Géza–SOLTÉSZ, Erzsébet: Catalogus incunabulorum quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur. Budapestini 1970. Nr. 828. TARNAI Andor: „A magyar nyelvet írni kezdik”. Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon. Budapest, 1984. 77.

¹⁰ BÓNIS György: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon. Budapest, 1971. 314.

¹¹ RMK III 176.

¹² Riznica Zagrebačke katedrale. Zagreb 1987², 18. M, 19. M, 39. M.; MIKÓ Árpád: All'antica művek és alkotóik Budán és Zágábban Mátyás király és a Jagellók idején (1480–1526) In: Hrvatska / Madarska. Stoljetne knjizevne i likovno-umjetničke veze. Uredila DAMJANOV, Jadranka. Zagreb, 1995. 318–319.

¹³ A kör még tovább tágítható: így például az Országos Széchényi Könyvtár Ant. 3029. jelzetű – fametszetekkel illusztrált – Pontificale Romanumát budai reneszánsz bőrkötés borítja – közel áll hozzá: SZ. KORÓKNAY Éva: Magyar reneszánsz könyvkötések. Kolostori és polgári műhelyek. Budapest, 1973. 49. kép – s az utolsó lapon későbbi (17. századi?) magyar nyelvű Bibliaidézet olvasható. A Pontificalét – amely 1508-ban jelent meg Velencében, Luc'Antonio Giuntánál – a 16. század elején valószínűleg Magyarországon használták.

- ¹⁴ DUC DE RIVOLI: Les Missels imprimés a Venise de 1481 a 1600. Paris, 1896. nr. 234.
- ¹⁵ MIRKOVIĆ, Marija: Magyar szentek a horvát képzőművészetben. In: Hrvatska / Mađarska. (12. jegyzetben) i. m. 283–284.
- ¹⁶ Riznica zagrebačke katedrale. (12. jegyzetben) i. m. 23. S.; VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, Diana: Umjetnost renesanse. In: Sveti trag. Devesto godina zagrebačke nadbiskupije 1094–1994. Zagreb, 1994. 176–177.
- ¹⁷ Szent László király ikonográfiájának teljes – megjelenés előtt álló – feldolgozása: KERNY Terézia: Szent László kultusza és ikonográfiája szenttéavatásától a Nagyszombati Zsinatig. (1192–1631) (Kézirat)
- ¹⁸ Vö.: Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád, TAKÁCS Imre. Budapest, 1993. IX–21. és 22. sz.
- ¹⁹ PRINCE D'ESSLING: Les livres a figures Vénitiens de la fin du XV^e Siecle et du Commencement du XVI^e. Première partie, tome II. Florence–Paris, 1908. táblázatok a 416. lap után: Luc'Antonio Giunta, Peter Liechtenstein.
- ²⁰ RMK III 207.
- ²¹ RMK III 231.
- ²² RMK III 263.
- ²³ RMK III 232.
- ²⁴ RMK III, Pótlások, 1. füzet. BORSA Gedeon irányításával összeállította DÖRNYEI Sándor és SZÁLKA Irma. Budapest, 1990. 5134. sz., lásd még: BORSA Gedeon: Bibliográfiai adalékok az esztergomi breviarium Mohács előtti nyomtatott kiadásairól. In: Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1986–1990. Budapest, 1994. 343–345.
- ²⁵ RMK III, Pótlások 1. (előző jegyzetben) i. m. 5133. sz.
- ²⁶ RMK III 118. és 189.
- ²⁷ HUBAY Ilona: Missalia Hungarica. Régi magyar misekönyvek. Budapest, 1938. 17.
- ²⁸ SOLTÉSZ Zoltánné: A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században. Budapest, 1961. 18–19.
- ²⁹ GOMBRICH, Ernst: Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája. Budapest, 1972. 70–71.
- ³⁰ WIND, Edgar: Művészet és anarchia. Budapest, 1990. 63–64.
- ³¹ A középkori művészet történetének olvasókönyve. XI–XV. század. Összeállította MAROSI Ernő. Budapest, 1997. 30.
- ³² Vö. MAROSI Ernő: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon. Budapest, 1995. 12. skk.

Summary

THE HOLY KINGS OF HUNGARY IN THE LITURGICAL BOOKS OF THE DIOCESE OF ZAGREB (1505–1525)

Before the Battle of Mohács in 1526, it was the Diocese of Zagreb that published the second largest number of liturgical publications after the Diocese of Esztergom. They published four books in total for the parish priests of the diocese, each being printed in Venice. The first edition of *Breviarium Zagradiense* in 1484 was still not illuminated (the only surviving copy is decorated with editorial miniatures), but the second edition, coming out in 1505 in Venice at Luc'Antonio Giunta was lavishly adorned with woodcuts. The surviving copies of the Breviaries are all mutilated; the full-page woodcuts – including the title page with the depiction of King St. Stephen – was preserved in a copy held in the Biblioteca Apostolica Vaticana. *Missale Zagradiense* was also published in Venice, in the workshop of Peter Liechtenstein in 1511, along with the unique copy of *Diurnale Zagradiense* (1525), which emerged only a few years ago. *Missale* was lavishly decorated with woodcuts, while *Diurnale*, being of the size of octave, was only decorated with smaller woodcuts. The canonized kings of Hungary – St. Stephen, St. Ladislav, Prince St. Emericus – appear in the illustrations. Although in some cases these correspond to the rules of classical iconography, depicting the saints with their attributes, they mostly show stereotypical figures at the head of liturgical texts.

The most interesting of all is a full-page illustration in the 1505-edition of the Breviaries, which decorates the Holy Day of King St. Stephen, the titular saint of the Zagreb Cathedral, depicting the King's coronation ceremony. According to our present knowledge this was the first publication of this woodcut, which was nevertheless published later also in other liturgical texts and in different context. This was made possible by the omission of any attributes from the picture. The publishers sometimes interchanged the saints even when the attributes were there. Under St. Stephen's name, for example, St. Ladislav was shown in several breviaries and missals. The explanation for this practice lied in the press-houses' „economizing” by using the same block over and over again in different illustrations, also known in the case of lay publications. Finally, the article considers the connection between pictures and the accompanying texts, or in general, the connection of picture and context, in the literal sense of the word.

Kovács Zoltán

MÁGIÁVAL A FEKETE HALÁL ELLEN?

*Megjegyzések a Cranach-műhely egy pestisképéhez**

A budapesti Szépművészeti Múzeumban található egy táblakép,¹ amely 1872-ben Ipolyi Arnold püspök adományaként került először közgyűjteménybe, a Magyar Nemzeti Múzeumba. A művet Josef Daniel Böhm bécsi szobrász és éremművész gyűjteményének többi darabjával együtt 1865 decemberében bocsátották árverésre (1. kép).

A festmény attribúcióját illetően már a korai szakirodalomban megoszlanak a vélemények. Az első magyar publikációk egyértelműen az id. Lucas Cranach művének tartották,² Theodor Frimmel 1892-es munkájában úgy fogalmaz, hogy ha egyáltalán Cranachtól származik a kép, akkor valószínűleg egy korai műről van szó.³ Eduard Flechsig az első, aki stíluskritikai érvek alapján sorolja *Az Atyaisten három csapása* címet kapott művet a Cranach-oeuvre-be. *Cranachstudien* című könyvében így ír: „Krisztus nemes alakja vonásaiban csupa finomság és lágyág. Cranach művészetében nem sok ilyen Krisztus-alakkal találkozhatunk. Az Atyaisten ugyanazokat vonásokat hordozza, mint a wittenbergi Lutherhalle Tízparancsolat-ábrázolása közül az elsőt, a Mária köpenye alatt látható egyik nő feje pedig a koburgi Évára emlékeztet. A táj ugyanolyan módon van megfestve, mint a berlini Szt. Jeromos-képen. Az angyalfejeket feltűnően hevenyészett módon vázolták fel.”⁴ Ezzel szemben Hedvig Michaelson valamelyik Cranach-tanítvány munkájának véli a festményt, amelyet az 1511–18 közötti periódusba sorol.⁵ Paul Perdrizet a köpenyes Mária-ábrázolásokról írott, sok tekintetben máig alapvető megállapításokat tartalmazó tanulmányában mint Cranach-művet említi,⁶ s elsőként hívja fel a figyelmet a kép ún. „pestislapok”-kal való kapcsolatára. Az ő megállapításai jelentik az első lépéseket a *Három elemi csapás* értelmezéséhez. Lényegében Perdrizet gondolatmenetét követi Stephan Beissel, aki a 16–17. századi Mária-kultusz történetét feldolgozó művében a budapesti képet 1510 körül készült Cranach-műnek tartja.⁷ Hasonlóképpen vélekedik Vera Sussmann 1929-es tanulmányában, azzal a különbséggel, hogy ő a festményt 1530 körülre datálja.⁸ A Friedländer-Rosenberg szerzőpáros 1932-ben írott Cranach-monográfiájában a kép már csupán az 1520–22 táján készült műhelymunkák között szerepel.⁹ August Mayer e könyvhöz fűzött kritikai megjegyzései 1933-ban jelentek meg a Pantheon hasábjain. Ő mindenekelőtt azt kifogásolja, hogy az összegyűjtött emlékműanyag alapján lehetőség nyílott volna egy kritikai katalógus összeállítására, ám a monográfia e tekintetben nem váltotta be a hozzáfűzött reményeket. További hiányossága a mű-

nek, hogy nem közli a Cranach kezétől származó valamennyi képtípust, (amelyek közül néhányat maga Friedländer sorolt a sajátkezű művek közé) majd megemlíti, hogy a *Három elemi csapás*-t ábrázoló budapesti kép reprodukciója ugyancsak fontos lett volna.¹⁰ A Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának 1967-es katalógusában Pigler Andor a festményt műhelymunkának véli, s az 1520-as évekre datálja.¹¹ Dieter Koeplin az 1983-as nagy Luther-kiállítás alkalmából írott tanulmányában ugyancsak műhelymunkaként említi a képet, mint azon ábrázolások egyikét, amelyek ellen Luther határozottan föllépett. Véleménye szerint az ismeretlen megbízó által megrendelt festmény 1520 táján készülhetett.¹²

Szilárdfy Zoltán a budai piarista rendház 16. századi Köpenyes Madonna fadomborművéről írott 1991-es tanulmányában említést tesz a Cranach-műhely festményéről, s világosan rámutat a pestislapokkal való összefüggésére is. A szerző a hazai Mária-ruha-kultusz áttekintésének kapcsán a Köpenyes Madonna-ábrázolások ikonográfiájának számos kérdését vizsgálja meg a források tükrében.¹³

A néhány évvel ezelőtt restaurált mű első ízben 1994-ben szerepelt a tokiói Tobu Museum of Art reneszánsz festészetet bemutató kiállításán. A kiállítás katalógusában Urbach Zsuzsa rámutat a festmény kivételes kvalitásaira, s a restaurálás során előkerült ún. „sárkányos” szignatúra-törredék alapján Cranach sajátkezű művének véli a darabot. Az infravörös fényben végzett vizsgálatok kimutatták, hogy a mester menet közben változtatott a kompozíció bizonyos részletein, ami a szerző értelmezése szerint ugyancsak a sajátkezűség mellett szól. A műhely valószínűleg az Atyaisten (2. kép)¹⁴ és az angyalfejek megfestésében működhetett közre.¹⁵

Hozzá kell azonban tennünk, amennyiben a mű tisztítása után láthatóvá vált vonalak esetleg valóban egy szignatúra törredékei lennének (3. kép), az sem bizonyítaná minden kétséget kizáróan a mester sajátkezűségét. A sárkányos Cranach-szignatúra értelmezése sok esetben nem vezet a műhelyben működő mesterkezek elkülönítéséhez, az 1520-as évektől az már mintegy „védjegy” szerepel a Cranach-műhely számos festményén.¹⁶ A művész-vállalkozó Cranach nagyszámú megrendeléseinek csakis a műhely aktív közreműködésével volt képes eleget tenni. A műhelyben számos kiváló, invenciózus mester is működött, akik közül néhányat a legújabb kutatásnak név szerint is sikerült azonosítania.¹⁷

A budapesti képen Krisztus a Fájdalmak Embereként jelenik meg, keresztjén térdelve, fején töviskoronával, kezeit imára emelve az Atya felé tekint, aki a felhők közül nyilaival fenyegeti a bűnös emberiséget. A fiatal leányként ábrázolt Mária oltalmazó köpenye alatt az emberi társadalom szinte valamennyi képviselője megjelenik: pápa, császár, püspök, herceg, polgár.

A Köpenyes Madonna ikonográfiai gyökerei a középkori jogi gyakorlatban keresendők (Mantelschutzrecht): a köpeny kitérésének szimbolikus gesztusával törvényesíteni ill. adoptálni lehetett gyermekeket (Mantel-



1. Id. Lucas Cranach műhelye: Pestiskép, 1527–1528. Budapest, Szépművészeti Múzeum

kindschaft), valamint magas rangú személyeknek, elsősorban fejedelmeknek és különösen asszonyoknak jogukban állt köpenyük alatt menedéket nyújtani az üldözötteknek, s ezáltal kegyelmet kérni számukra (Mantelflucht).¹⁸ Szüzeknek és várandós asszonyoknak különösen nagy oltalmazó erőt tulajdonítottak. A középkori irodalomban számos példáját találjuk a köpennyel való védelmezés gesztusának.¹⁹ Egy-egy előkelő hölgy köpenye alatt ugyanolyan hatékony védelmet élvezhettek az üldözöttek, míg oltalmazójuk közbenjárása meghallgatásra talált, mint a templomok és kolostorok falai között.

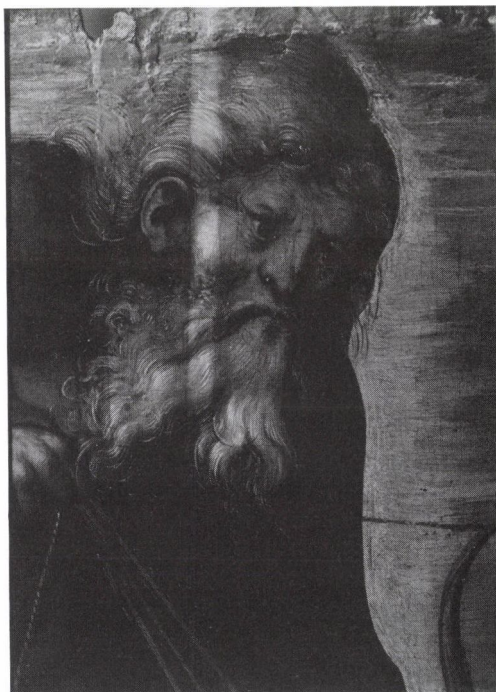
A köpennyel való oltalmazás gondolata egyes szentekkel kapcsolatban is gyakorta fölmerült. A legenda szerint Szent Columban 635-ben megjelent Szász Oswaldnak a bretonokkal vívott ütközet előtt, és köpönyegét védelme és segítsége jeléül a szászok serege fölé kiterjesztette. A téma egyik legkorábbi példája az az 1240-50 körülre datálható freskó (Linz a. Rhein), amely Szent Orsolyát ábrázolja amint köpenyével három szüzet vesz védelmébe.²⁰ Olykor az idősebb Szent Jakab, Szent Brigitta, Szent Odilia is feltűnik hasonló ábrázolásokon. Ugyancsak ismeretesek Krisztus és az Atyaisten köpenyes ábrázolásai is.²¹

A köpenyét oltalmazóan kiterjesztő Madonna gondolata minden bizonynyal a *mater misericordiae* elképzeléséből fakad, melyet a kopt papiruszon fennmaradt, közismert imádság szövege is támogatott (*sub tuum praesidium confugimus*). Az első írott forrás, amely a Köpenyes Mária ábrázolásainak elterjedéséhez jelentősen hozzájárult, Caesarius von Heisterbach *Dialogus Miraculorum* című munkájának VII. fejezetében olvasható. A ciszterci szerzetes ebben beszámol egy rendtársának látomásáról, aki a mennybe jutva látja az egész győzedelmes egyházat, az angyalokat, prófétaikat, apostolokat, mártírokat, minden más rend szerzeteseit, csak a cisztercieket nem. Mikor a Madonnától megkérdezi, vajon miért nem látja a mennyekben az ő leghűségesebb szolgálóit, Mária szélesre tárja előtte köpenyét, és megmutatja a jámbor barátnak oltalmába vett rendtársait.²²

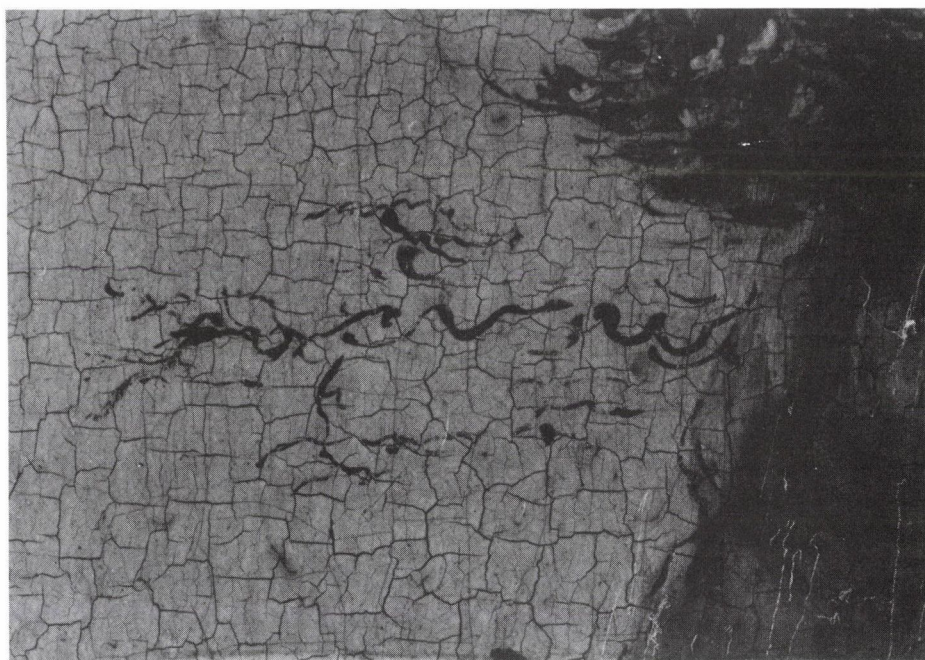
A budapesti képen felhők között megjelenő haragvó Atyaisten nyilatkat készül kilőni a bűnös halandókra. A Szentírás szövege több helyütt említést tesz e fenyegető nyilakról, amelyek a három főbűn (*luxuria, avaritia, superbia*) ellen irányulnak.²³ „Belém fűródtek a Mindenható nyilai, lázt hozó mérgeket felitta a lelkem. Rémségei ellenem csatasorba álltak.” – olvashatjuk Jób könyvében (Jób 6, 4). A nyilakkal büntető Isten alakja a 7. zsoltár szövegében is feltűnik: „Igazságos bíró az Isten. Fékezi haragját, de bosszúja bármely nap fellobbanhat, ha meg nem tér az ember. Bárhogy élezi kardját az ellenség, bárhogy feszíti íját és céloz: maga ellen irányítja a halált hozó fegyvert, és nyilai tüzes büntetéssé válnak.” (Zsoltárok 7, 12–14). A Mindenható három nyila a három legnagyobb csapást, a háborút, az éhínséget ill. a járványt jelképezi.²⁴

Az Atyaisten haragját Mária és Krisztus közbenjárása igyekszik csillapítani, akik imába merülten könyörögnek az emberiségért. Az ikonográfiai

2. Az Atyaisten. Az 1. kép részlete



3. Szignatúra-töredék (?). Az 1. kép részlete



szakirodalom „intercessziós ábrázolás”-nak nevezi a képen látható jelene-
tet. A középkori teológiai gondolkodásban Mária és Krisztus közbenjáró
szerepe a 12. század közepe tájától jelen van. A hagyomány hosszú ideig a
Mária-tiszteletéről közismert Clairvaux-i Szent Bernátnak tulajdonította
azt a szöveget, amely az intercessziós ábrázolások első lehetséges forrása.
A Bernát környezetében működött Chartres-i Arnaud, Bonneval apátja
(†1156 után) *De Laudibus B.Mariae Virginis* című munkájában olvashat-
juk a Krisztus előtt keblét felmutató és anyaságára hivatkozó Mária, és az
Atyaisten előtt sebeire mutató és szenvedéseire hivatkozó Krisztus köz-
benjárásának történetét.²⁵ Hasonló leírással találkozunk Mechtild von
Magdeburg egyik víziójában is.²⁶ A ferences teológiában Mária közvetítő,
közbenjáró szerepe különösen hangsúlyozottan jelentkezett. Richard de St.
Laurent mariológiájában leggyakrabban *mediatrix*-nek nevezi Máriát
egyéb, ugyancsak elterjedt megnevezései mellett (*mater gratiae, mater
nostra, advocata, coadiutrix redemptionis*), több helyütt utalva Krisztus
hasonló közbenjáró szerepére.²⁷ A szerző ugyanebben a műben említést
tesz a Köpenyes Mária szép motívumáról is.²⁸

Az intercesszió gondolatának első jelentős képi megfogalmazásait a
Speculum Humanae Salvationis illusztrált változataiban találjuk, me-
lyek úgy tűnik jelentősen befolyásolták a téma későbbi ábrázolásait. A
valószínűleg 1324-ben Straßburgban keletkezett mű a 15. század folya-
mán széles körben ismert és elterjedt volt, hatása a késő középkori mű-
vészetben lépten-nyomon tetten érhető.²⁹ Az Ó- és Újtestamentum ese-
ményeinek szemléletes párhuzamba állításával a *Speculum* a középkor-
ra jellemző tipológikus gondolkodás egyik mintakönyve. A 35–39. fejeze-
tekben a Szűzanya compassio-ja Krisztus szenvedéseivel párhuzamba
állítva jelenik meg, ezáltal is hangsúlyozva Mária szerepét a Megváltás
művében. A 37. fejezet témája Mária közbenjárása a bűnös emberekért.
Az intercesszió ábrázolásához a Köpenyes Madonna motívuma bizonyult
a legalkalmasabbnak. Az első kéziratokban a köpeny alatt eleinte két
szent, Domonkos és Ferenc látható, hamarosan azonban a *mater
omnium* típusa terjed el. Mária közbenjárásának Ótestamentumi előké-
peiként a *Speculum* három történetet idéz:

1. Abigél megnyhíti Dávid haragját (1. Sámuel 19, 11 k)
2. A thekoa-i asszony megnyhíti Dávid haragját (2. Sámuel 14, 2 k)
3. A Joábot megbékítő nő története (2. Sámuel 20, 16 k)

A következő fejezet témája, hogyan védi meg Mária az embereket az ör-
dög kísértéseitől,³⁰ melynek ószövetségi előképei:

1. Tharbis megvéd egy várost Mózes ellen (Petrus Comestor, Hist.schol.,
PL 198, 1144)
2. Thebezt megvédik Abimelech ellen (Kir. 9, 50)
3. Mikal segíti Dávid menekülését. (1. Sámuel 19, 11 k)

Krisztus és Mária kettős intercessziójának gondolata a 39. fejezetben jelenik meg: ahol megtudhatjuk, miként imádkozott értünk az Atyaisten előtt sebeit feltárva Krisztus, s miként járt közben a Megváltónál Mária keblét felmutatva, mellyel fiát táplálta.³¹ (4. kép).

Az intercessziós ábrázolások különféle változatai a 15. századtól kezdve önálló képtípusként széles körben elterjedtek. Ezekben többnyire egy vagy több, Mária előtt imádkozó figura jelenik meg, aki anyaságára való hivatkozással Krisztushoz továbbítja a kérést, ő pedig szenvedéseire és halálára utalva kegyelmet kér az emberek számára. Egy 15. század végi flamand festő táblaképen Mária és Krisztus közösen jár közben az előtérben térdelő donátorok üdvözülésének érdekében. A férfit Szt. András apostol, a nőt pedig id. Szt. Jakab apostol ajánlja az Atyaisten kegyelmébe (5. kép).

A típus egyik változatán a szövegnek megfelelően Mária formálisan is a közvetítő helyét foglalja el Krisztus és az emberek között (Heilstrepe). Ezt láthatjuk pl. az Amszterdami Mária halála – mesterének 15. század végi votívképen az antwerpeni Koninklijk Museum voor Schone Kunsten gyűjteményében,³² vagy Martin Schaffner két oltártábláján, amelyek az ulmi Wengen-kolostorból származnak, s jelenleg a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum-ban láthatók (6. kép).³³

Időben ezzel párhuzamosan kialakul egy másik típus egy korábbi intercessziós ábrázolás sémájára, a deézisére.³⁴ Ezt a változatot mutatja pl. a hírhedt augsburgi polgármester azonos nevű fiának, Ulrich Schwarznak epitáfiumképe, amelyet id. Hans Holbein festett 1508-ban,³⁵ vagy az erlenzi Lambertuskirche 16. század eleji táblaképe.³⁶ E változatokon nemcsak Krisztus, hanem többnyire Mária is közvetlenül az Atyához fordul imájával.

A budapesti kép az intercessziós ábrázolások ez utóbbi típusát követi, azonban nem felel meg teljesen a fentebb idézett forrásszövegek leírásainak. A festő a hagyományos képi sémához képest változtatott a kompozíción: a közbenjáró Mária nem keblét mutatva könyörög, hanem mint *mater omnium* jelenik meg Köpenyes Madonnaként, Krisztus pedig nem oldalsebére mutat, hanem orans-tartásban térdel keresztjén. Kérdés, vajon mi lehetett a változtatás oka?

A reformáció ideológusai köztudottan nem nézték jó szemmel az intercessziós ábrázolások népszerűségét. Ellenérzésüket mindenek előtt a fedetlen keblét mutató Mária ábrázolása váltotta ki, ami a 14–15. században a misztika egyik *locus*-a volt.³⁷ A késő középkorban különösen kedvelt *lactatio* jelenetét, amely a bernáti misztikában gyökerezett, Luther hevesen támadta: „...*De én sem Mária keblét, sem Mária tejét nem kedvelem, mert az engem se meg nem váltott, se nem üdvözített!*”³⁸ Határozottan ellemezte az intercessziós ábrázolások azon típusát is, amelyeken Krisztus oldalsebére mutatva könyörög az Atyaistennél, valamint ahol Mária Köpenyes Madonnaként jelenik meg.³⁹ Zwingli ugyancsak túrhetetlennek tartott bizonyos ábrázolásokat, mint pl. a szemérmetlenül megfestett Mag-



4. Mária és Krisztus közbenjárása az Atyaistennél, 14.század, Speculum Humanae Salvationis, 39. fejezet (Paris, Bibl. Nat. Ms. fr. 6275, XXXIX, 3.) Fotó Lutz – Perdrizet i.m. alapján.

5. Flamand mester, 15.század vége: Intercessziós jelenet, Svájc, magángyűjtemény (Fotó Adhémar, H., Les Primitifs Flamands 5, Le Musée National de Louvre, Bruxelles 1962. alapján)





6. Martin Schaffner: Pestiskép, 1520 körül, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. (Fotó Hans Holbein d.Ä. und die Kunst der Spätgotik. Ausstellungskatalog, Augsburg, 1965. alapján.)

dolna, a fedetlen keblét felmutató Mária, vagy a nőkben bűnös gondolatokat ébresztő Szent Sebestyén, Szent Móric és Evangélista Szent János túlságosan világias, kihívóan férfias ábrázolásait.”⁴⁰ A budapesti képen megjelenő ikonográfiai változtatás magyarázata talán éppen az említett protestáns szarkazmus, amely Cranach művészetére is olykor rányomta bélyegét. Ugyanilyen módon tért el a hagyományos ábrázolási sémától Hans Leinberger Mornauer kanonok epitáfiumán a németországi Moosburg templomában.⁴¹

Mint arra fentebb már utaltunk, a *Három elemi csapás* az intercessziós ábrázolások egy speciális típusába, az ún. „pestisképek” közé tartozik. A pestis mint Isten büntetése számtalan helyen megjelenik az Szentírásban. Különösen fontos Dávid Ószövetségben leírt történetének azon jelenete, amelyben bűnei vezekléseként a pestist választja.⁴² A középkori ember állandó létélménye volt a rendszeresen megjelenő, s hatalmas áldozatokat követelő járvány, a félelmetes „fekete halál”, a pestis. A pusztító betegség első pontos leírását a bizánci történetírónál, Prokopiosznál (562 k.) olvashatjuk. Részletesebb beszámolókkal azonban a 14. század közepétől egyre gyakrabban jelentkező s egyre nagyobb méreteket öltő járványok kapcsán találkozhatunk. Hamarosan tért hódított az az elképzelés, hogy a pestis ellen nincs orvosság, mivel azt Isten büntetesként mérte az emberiségre bűneiért. Így aztán csak a hit és a Szentírás nyújthat vigaszt a szenvedőknek. Ez a gondolat nem csekély mértékben járult hozzá ahhoz, hogy a 14. század közepétől újra megélenkült a flagellánsok mozgalma, amelynek gyökerei mintegy száz évvel korábbra nyúlnak vissza. Az önostorozók menetei imádkozva jártak faluról falura, városról városra, gyakran éppen ők járulva hozzá a járvány terjedéséhez. Mivel ezek a bűnhődést önként vállaló fanatikus csoportok a fertőzés potenciális hordozói voltak, a világi és egyházi hatóságok hamarosan korlátozni kezdték tevékenységüket. Eszméik és rituális szokásaik azonban a mozgalom hanyatlása után is még hosszú ideig továbbéltek népi vallásgyakorlatban. A pestisképek eredete egyes vélemények szerint a flagelláns mozgalom történetével van összefüggésben. Az önostorozók azt hirdették, hogy a pestis Isten büntetése az emberiség gyalázatos bűneiért, a halandó csakis a valláshoz fordulhat vigaszért és tanácsért. A flagellánsok ruhájukra és fejfedőjükre vörös keresztet varrtak, s valahányszor egy városba értek, vezetőjük otthagytott egy hosszú levelet, melyben többek között az állt, hogy a haragvó Isten el akarta veszejteni a világot, Szűz Mária azonban imájával közbenjárt az emberekért.⁴³

Az ún. „pestislapok” (német nyelvű szakirodalomban Pestblätter) népszerűsége a késő középkorban gyakran dühöngő járványok révén rohamosan nőtt. Sokféle változatuk alakult ki, azonban végső soron mindegyik két alaptípusra vezethető vissza:

- Az ábrázolás központi motívuma a kereszt
- A téma a haragvó istenség ábrázolása.⁴⁴



7. Német mester, 15.század: Pestislap, színes fametszet, Budapest, Szépművészeti Múzeum

Az első változat magyarázatát Ezékiel könyvében (9, 4) és az Apokalipszisben (7, 3) olvashatjuk. Isten az igazakat a közelgő büntetéstől oly módon kímélte meg, hogy megkülönböztetésül egy jelet festetett angyalával homlokukra. A „jel” héber megfelelője „tau”, amit a Szentírás görög fordítói szó szerint átvettek. Mivel a görög ábécében a betű formája egy keresztre emlékeztet, magától adódott a lehetőség, hogy a betű szimbolikus értelmet kapjon. A keresztény szimbolikában e jel különbözteti meg az igaz hívőket az istentelenektől. Aki a „tau”-t ábrázoló kép előtt imádkozik, az megmenekül a járvány pusztításától.⁴⁵ Tours-i Szt. Gergelynek az 546-os pestisről szóló tudósításában olvashatjuk, hogy a házak és templomok falán egyszer csak hirtelen keresztet jelentek meg, amit az emberek Szt. Julianusnak tulajdonítottak, s akit ezért „tau-rajzolónak” is neveztek. A kereszttel megjelölt környéket pedig elkerülte a pestis pusztítása.⁴⁶

A pestislapok gyakoribb témája a haragvó isten ábrázolása, melynek kiindulópontját a 91. zsoltár szövege jelentette: „(Isten) Szárnyaival oltalmaz, tollai alatt menedékre lelsz, hűsége védőpajzsod. Nem kell félned az éji kísértettől, sem a nappal repülő nyilaktól; sem a sötétben terjedő ragálytól, sem a fényes nappal kitörő dögvésztől.”⁴⁷ Már az Iliász első énekében tüzes nyilakhoz hasonlították a pestist, amellyel Apollon Achilleus seregét sújtotta. A keresztény művészetben gyakorta ábrázolják a Halál alakját kezében nyilakkal.⁴⁸ A pestislapokon az Atyaisten nyilakkal, lán-

dzsákkal, olykor karddal fenyegeti a bűnös halandókat, akiket Mária és Krisztus védelmébe vesz. A budapesti kép mestere nyilvánvalóan jól ismerte ezeket a lapokat, valószínűleg a 7. képen látható színes fametszet ábrázolását is,⁴⁹ amely szemmel láthatóan mintaképpül szolgálhatott a tárgyalt pestiskép megfestésénél.

Olykor Mária és Krisztus alakját szentek, ún. „pestisszentek” helyettesítik, ők járnak közben a haragvó Atyaistennél. Az egyik leggyakrabban ábrázolt figura az 1348-as nagy pestisjárványban elhunyt, halála után röviddel szentté avatott montpellier-i orvos, Szent Rókus,⁵⁰ azonban Szt. Anna, Szt. Sebestyén, Szt. Kristóf, Szt. Valentin⁵¹ ugyancsak gyakran jelennek meg pestislapok ábrázolásain.

A többnyire sokszorosított grafikai eljárással készült lapok terjedésével a 15. század második felétől olykor festményeken is megjelenik a téma.⁵² E képek aktualitását többnyire a nagyon is valóságos járvány jelentette. Pestisképek érthető módon többnyire pestis idején készültek. Példaként említhetjük Benozzo Gozzoli freskóját a S. Gimignano-i S. Agostino-templomban, amelyet a városban dühöngő járvány alkalmából festett 1464-ben.⁵³ A kép felső részén az Atyaisten jelenik meg angyalokkal körülvéve, akik a pestis nyilaival fenyegetik S. Gimignano polgárait. Ezek az egyik legfontosabb pestisszent, Szent Sebestyén köpenye alatt keresnek menedéket. Sebestyén közbenjárását megerősítendő, Jézus és Mária is imádkozik az emberekért. A müncheni St. Peter-templom egyik táblaképe az 1517-es pestist követően készült Jan Pollack műhelyében. A pestisszentek és angyalok között térdelő Mária és Jézus közbenjárására az Atyaisten éppen visszadugja fenyegető kardját.⁵⁴ Vasari ugyancsak festett egy táblaképet az arezzoi S. Sebastiano-kápolnába 1536-ban, amikor a várost pestist pusztította.⁵⁵ A budapesti kép vélhetően ugyancsak egy pestisjárvány alkalmából készülhetett, s ha ez a feltevés igaz, talán közelebb kerülhetünk a tábla datálásához.

Amint azt láttuk, a szakirodalomban nincs egyetértés a mű datálását illetően. Elsősorban stíluskritikai érvek alapján azonban leginkább az 1520-as évek valószínűsíthetők. Ebben az időszakban Cranach Wittenberg egyik leggazdagabb polgára, 1519-től tagja a magisztrátusnak, szenátor és második kamarás. A műhely – bár számtalan külső megrendelésnek is eleget tett – elsősorban ugyancsak Wittenbergben működött. A városban Johann Friedrich választófejedelem és Sibylle von Cleve hercegnő 1527-es házassági ünnepei után röviddel pusztító pestis tört ki. A források tanúsága szerint a járvány miatt a wittenbergi egyetem átmenetileg átköltözött Jénába, s a lakosság jelentős része is a menekülést választotta.⁵⁶ Csak Luther és Pomeranus maradt a városban. A Cranach-műhely működéséről ezalatt az ínséges idők alatt vajmi kevés adattal rendelkezünk, s írásos források híján csak feltételezhető, hogy a műhely ez idő alatt esetleg a meissenai udvarban tevékenykedett.⁵⁷ A járvány majdnem másfél évig pusztított a városban. Luther csak 1528 karácsonyát követően írja Justus



8. Urs Graf: Intercessziós jelenet, fametszet, 1514

Jonasnak: „Csodálom, kedves Jonas, hogy még nem jöttetek vissza, mivel a pestisnek vége, eltemettük...”⁵⁸ Véleményem szerint a Szépművészeti Múzeum táblaképe minden valószínűség szerint az 1527–28-as pestist követően készülhetett az ismeretlen megrendelő részére.

A pestisképek számtalan változatát egyetlen közös gondolat hozta létre: a képek mágikus erejébe vetett hit, az az évszázadok óta elevenen élő el-

képzés, hogy a kép valamilyen módon befolyásolni tudja a valóság történéseit. A pestisképek mint „mágikus tárgyak”, védelmező és bajelhárító erővel rendelkeznek, *apotropaion*-ként működnek.⁵⁹ A védőszentek segítségével hívása, a képeken megjelenő intercesszió előrevetíti a valóságos közbenjárás lehetőségét. A képlet egyszerű: ami a képeken történik, az történik majd a valóságban is. Olyan gondolat ez, amelynek gyökereit egyszerre kereshetjük a vallásban és a mágiában. Ugyanez a gondolat hozza létre a votívképek sokaságát is. A képek különböző funkciói sok esetben nem választhatók szét kristálytisztán, az apotropaikus képek és a votívképek közötti határvonal is gyakran elmosódik.⁶⁰ A pestisképek előtt nem csupán az előírt imádságokat kellett elmondani,⁶¹ hanem a hívó tekintetét az – olykor mágikus jelekkel is ellátott (8. kép)⁶² – ábrázolásra kellett szegezni, hogy őt és családját elkerülje a járvány. Olyan mágia ez, amelyet a közép-korban senki sem kérdőjelezett meg. A kép mágikus erejében bízva rajzolta az ősember a barlang falára az elejtendő állat alakját, s ugyanezért festetik rá magukat a donátorok a vallásos tárgyú ábrázolásokra, hogy ilyen módon „egyengessék” az üdvözülésük felé vezető utat. A Szépművészeti Múzeum pestisképe apotropaikus ábrázolásként és egyben mint magánáhitatra készült devóciós kegytárgy működött, megrendelője minden bizonnyal a kép segítségével igyekezett saját magát és családját megóvni a járványtól.

JEGYZETEK

* A tanulmány az OTKA támogatásával készült (F 19012)

¹ Lelt.sz.: 128.; Hársfa, olaj; 74,5×56 cm.

² Pesti Napló, 1871. 161.sz. reggeli kiadása; Die Bildergalerie von Arnold Ipolyi, Sonderdruck aus dem Maiheft 1871 des „Új Magyar Sion”, Esztergom, 12.; PASTEINER Gy.: A művészetek története. Budapest, 1885, 644.

³ FRIMMEL, Th.: Kleine Galerienstudien I. Bamberg, 1892. 250.

⁴ FLECHSIG, E.: Cranachstudien I. Leipzig, 1902. 54.

⁵ MICHAELSON, H.: Lucas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Leipzig, 1902. 54.

⁶ PERDRIZET, P.: La Vierge de Misericorde. Étude d'une thème iconographique. Paris, 1908. 135. Pl. XIX. 2.

⁷ BEISSEL, S.: Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Freiburg i.B. 1910. 414.

⁸ SUSSMANN, V.: Maria mit dem Schutzmantel, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5 (1929) 317. és 340.

⁹ FRIEDLÄNDER, M.J.–ROSENBERG, J.: Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin, 1932. 52. A mű újabb kiadása: Stuttgart, 1989. 97. Nr.134D.

¹⁰ MAYER, A.L.: Lukas Cranach d.Ä., *Pantheon*, 11 (1933) 106.

¹¹ PIGLER, A.: Katalog der Galerie Alter Meister I. Budapest, 1967. 166–67. A képre vonatkozó korábbi irodalmat l. uott.

¹² KOEPLIN, D.: Kommet her mir zu alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers. In: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Vorträge zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1983. *Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte Nr.194*, Nürnberg, 1983. 158–59. 3.kép.

¹³ SZILÁRDFY, Z.: „Sub tuum praesidium”. Budavár Köpenyes Madonnája. In: *Művé-*

szettörténeti Tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, Budapest, 1991. 123–26.

- ¹⁴ A kép tisztítása közben készült részletfotókat (2–3. kép) Borbásné Forgó Margit restaurátor bocsátotta rendelkezésemre, amiért ezúton mondok köszönetet.
- ¹⁵ URBACH, Zs.: Christ and the Virgin Interceding for Mankind, In: Catalogue. Renaissance Paintings from the Budapest Museum of Fine Arts, Tobu Museum of Art, Tokyo 1994, Nr. 49. 214–15.
- ¹⁶ Vö. Katalog der Galerie Aschaffenburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 1975. 49. skk.
- ¹⁷ A Cranach-műhely egyik vezető mestere lehetett egy bizonyos Simon Franck, aki a kutatás jelenlegi állása szerint számos feladatot önállóan, akár Cranach közvetlen irányítása nélkül is el tudott végezni. Az ún. Pseudo-Grünewald kérdéshez, ill. Simon Franck mester tevékenységéhez lásd TACKE, A.: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540), Mainz, 1992. 33. skk.
- ¹⁸ Lexikon für Theologie und Kirche, 9. Bd., hg. von J. HÖFER–K. RAHNER. Freiburg i. B. 1964. 525–26.; Vö. SCHUE, K.: Das Gnadebitten in Recht, Sage, Dichtung und Kunst. *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 40 (1918) 282–85.
- ¹⁹ Vö. SUSSMANN i. h. (8. j.) 288. Már a kései császárkorból ismertek olyan éremábrázolások, amelyen az államot jelképező figurák palliumuk alá fogadnak polgárokat. Vö. SZILÁRDFY i. h. (13. j.) 123.
- ²⁰ CLEMEN, P.: Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf, 1916. 425. kép.
- ²¹ Vö. SUSSMANN, i. h. (8. j.) 289–91.
- ²² De monacho qui Ordinem Cisterciensem sub Mariae pallio vidit in regno caelorum Monachus quidam Ordinis nostri Dominam nostram plurimum diligens ante paucos annos mente excedens, ad contemplationem gloriae celestis deductus est. Ubi dum diversos Ecclesiae triumphantis Ordines videret, Angelorum videlicet, Patriarcharum, Prophetarum, Apostolorum, Martyrum, Confessorum, et eosdem certis characteribus distinctos, item canonicos Regulares, Praemonstratenses, sive Cluniacenses, de suo Ordine sollicitus, cum staret et circumspiceret, nec aliquam de illo personam in illa gloria reperiret, ad beatam Dei Genitricem cum genitu respiciens, ait: Quid est, sanctissima Domina, quod de Ordine Cisterciensi neminem hic video? Quare famuli tui, tibi tam devote servientes, a consortio tantae beatitudinis excluduntur? Videns cum turbatum Regina Caeli, respondit: Ita mihi dilecti ac familiares sunt hi qui de Ordine Cisterciense sunt, ut eos etiam sub ulnis meis foveam. Aperiensque pallium suum quo amicta videbatur, quod mirae erat latitudinis, innumerabilem multitudinem monachorum conversorum et sanctimonialium illi ostendit. Qui nimis exultans et gratias referens, ad corpus rediit et quid viderit quidve audierit Abbati suo naravit. Ille vero in sequenti Capitulo haec referens Abbatibus, omnes laetificavit, ad ampiorem sanctae Dei Genitricis amorem illo accedens. Caesarius Heisterbacensis Dialogus miraculorum, ed. STRANGE, Bonn–Köln 1851, VII, 59. Bd. II. 79.
- ²³ Vö. Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von E. KIRSCHBAUM, II. Bd., Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1970. 348.
- ²⁴ „Ezt üzeni az Úr: Válassz (Dávid), hogy három évig éhínség dühöngjön-e, vagy három hónapig ellenség pusztítson és ellenségeid kardja járja át veséteket, vagy pedig az Úr kardja, három napig tartó pestis, az Úr angyala pusztítson Izrael egész földjén: Mondd, hogy milyen választ vigyék annak, aki küldött.” (1 Krón. 21, 11–12.).
- ²⁵ „Securum accessum jam habet homo ad Deum, ubi mediatorum causae suae Filium habet ante Patrem, et ante Filium matrem. Christus, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera; Maria Christo pectus et ubera; nec potest ullo modo esse repulsa, ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec clementiae monumenta et charitatis insignia.” PL 189, 1726.
- ²⁶ „Do stunden offen beide sine wunden und ir brüste; die wunden gussen, die brüste vlussen, also das lebendig wart die sele und gar gesunt, do er den blanken roten win gos in iren roten munt.” Mechtild von

- Magdeburg, Das fließende Licht der Gottheit, Buch I, Kap.22, 55, hg. von H. Neumann, Bd. I., Zürich 1990, S. 19.
- ²⁷ „Sicut Filius est mediator Dei et hominum, sic et ipsa nostra ad Filium est mediatrix, quia (?) quae scilicet mediante venit ad nos Filius Dei et qua mediatrice ad Filium pervenitur.” De laudibus B.Mariae Virginis, lib. II, cap. 1, nr. 11 (327a).
- ²⁸ „Sicut enim pia mater abscondit filium suum sub pallio, quando pater vult verberare, sic Maria fugientes ad se Christi iustitiam formidantes... Necesse ergo tibi est ad hoc, ut possis abscondi sub pallio, id est, sub latitudine misericordiae eius, ut sis parvus in oculis tuis per humilitatem.” De laudibus..., lib.XII, cap.1, 6 9, nr.6 (624b). Vö. Beumer, J., Die Mariologie Richards von Saint-Laurent, *Franziskanische Studien* 41(1959) 19–40.
- ²⁹ *Speculum Humanae Salvationis*. Kritische Ausgabe, hg. von J. LUTZ–P. PERDRIZET. Bd. I. Leipzig, 1907.
- ³⁰ „Maria etiam defendit nos contra daemonum tentationes / Universasque diabolicas impugnationes. / Haec defenstarix benedicta valde est nobis necessaria, / Quia praelia diaboli multa sunt et varia: ...” (Cap. XXXVIII. 31–34.).
- ³¹ „Consequenter audiamus quomodo Christus ostendit Patri suo pro nobis sua vulnera, Et Maria ostendit Filio suo pectus et ubera.” (Cap. XXXIX, 3-4.) „Et si peccavimus in Filium, hoc est in Jesum Christum, Habemus advocatam fidelem, quae intercedit pro nobis apud ipsum: *Christus ostendit Patri cicatrices vulnerum, quae toleravit, Maria ostendit Filio ubera, quibus eam lactavit...*” (Cap. XXXIX, 67–70.).
- ³² FRIEDLÄNDER, M. J.: Altniederländische Malerei. Bd. X. 115. Taf. XCI.
- ³³ Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik. Katalog der Ausstellung. Augsburg, 1965. Nr. 139.
- ³⁴ Vö. PANOFKY, E.: „Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns” und der „Maria Mediatrix”. *Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig, 1927 288. skk.
- ³⁵ A felhők között megjelenő Atya hatalmas kardjával fenyegeti a halandókat, ám Jézus és Mária közbenjár a családjáért. A felirat szerint Jézus így szól az Atyához:
- Vatter . sieh . an . mein . wunden . rot .
Hilf . den . menschen . aus . aller not .
Durch . meinen . bittern tod .
Mária pedig ekként könyörög:
Her . thun . ein . dein schwert . des . hast .
erzogen .
Und . sieh . an . die brist . die . dein . sun .
hat gesogen .
Az Atya válasza pedig így hangzik:
Barmherzigkeit . will . ich allen . den . er-
zaigen .
Die . da . mit . warer . reu . binnen . schai-
den .
Vö. BUSHART, B.: Hans Holbein der Ältere. Augsburg, 1987. 102-104. valamint KRETZENBACHER, L.: Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. München, 1981. Heft 3. 73–74.*
- ³⁶ ACHTER, I.: Ein schwäbisches Fürbittebild in der Lambertuskirche zu Erkelenz. *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege*, 24 (1959–61) 161–68.
- ³⁷ A téma hamarosan felbukkant a korabeli misztériumjátékokban is. A 14. század közepén a bayeaux-i kanonok, Jean de Justice (†1353) *Advocacie Nostre Dame* című művének prologusában olvashatjuk: *Len pourrait plus tost espuissier
Toute la mer, goute aprez goute,
Que sa bonté deviser toute...
Se son filz se cource, elle accourt
Et lui demoustre sa mamele
Dont l'alaita vierge et pucele.*
Idézi LUTZ–PERDRIZET i. m. (29. j.) 300–301.
- ³⁸ Idézi KOEPLIN, D.: Reformation der Glaubenbilder: Das Erlösungswerk Christi auf Bildern des Spätmittelalters und der Reformationszeit. In: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Frankfurt a.M. 1983. 340.
- ³⁹ KOEPLIN i. h. (12. j.) 158.
- ⁴⁰ Zwingli egyik levelében olvashatjuk: „Und wenn die götzen glych ghein gottes verbot hättind, dennoch so habend sy so ein umgestalten miszbruch, dasz man sy nit dulden sollt. Hie stat ein Magdalena so hürisch gemalet, dasz auch alle pfaffen je

- gesprochen habend: Wie könnt einer hie andächtig syn, mesz ze haben? Ja, die ewig rein, unverseert magd und müter Jesu Christi, die müsz ire brüst herfür zogen haben. Dört stat ein Sebastian, Mauritius und der fromm Johannes evangelist, so jünkerisch, kriegerisch, kupplig, dass die wyber davon habend ze bychten ghebt. Und das ist alls ein schimpf." Antwort an Valentin Compar, Von den Bildnussen. Idézi Lutz – Perdrzet i. m. (29. j.) 298.
- ⁴¹ Vö. BROSSOLET, J.: La Vierge au Manteau Protecteur contre les Fleches de Pestilence. *Medicine de France*, 218 (1971) 20.
- ⁴² 2 Sám. 24, 10–25. További ótestamentumi helyek, ahol a pestis Isten büntetéseként jelenik meg: Kiv. 9, 4 15; Szám. 14, 12; 2 Krón. 6, 28; Zsolt. 78, 50; 91, 4–6; Ez. 14, 19; Hab. 3, 5. Az Újszövetségben a pestis többnyire földrengéssel együtt, mint az Utolsó Ítélet előjele tűnik fel: Máté 24, 7; Lukács 21, 11; Apok. 6, 8; 18, 8.
- ⁴³ SCHREIBER, W. L.: Pestblätter des XV. Jahrhunderts. Strassburg, 1901. 7–8.
- ⁴⁴ Uott 8.
- ⁴⁵ Példákat lásd uott I–II. tábla.
- ⁴⁶ Vö. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. von O. SCHMITT. Bd. 1. Stuttgart, 1937. 853. (A továbbiakban RDK.)
- ⁴⁷ Zsolt. 91, 4–6.
- ⁴⁸ Vö. STERLING, Ch.: La peinture médiévale a Paris 1300–1500, Paris, 1987. 213. kép.
- ⁴⁹ A több példányban ismert 15. századi német fametszet itt bemutatott darabja a Szépművészeti Múzeum Grafikai gyűjteményében található (Ltsz.: 683–912.). Szilárdfy Zoltán idézett tanulmányában közöl egy 1485-ből származó pestisképet (Neustift bei Brixen), amelyen Mária köpenye alá fogadja az embereket, s megóvja őket a fenyegető pestis veszedelmétől (SZILÁRDFY i. h. (13. j.) XXXV. tábla, 4. kép).
- ⁵⁰ A francia orvos, mikor hírért vette, hogy kitört a pestis Itáliában, azonnal oda-sietett, részt vett a betegek ápolásában, egészen addig, amíg végül maga is a járvány áldozatául esett. Halála után röviddel szentté avatták, kultusza elsősorban Itália és Franciaország egyes területein terjedt el. Vö. SCHREIBER i. m. (43. j.) 3. kép.
- ⁵¹ RDK I. 854.
- ⁵² Vö. BÄUMER, R.–SCHEFFCZYK, L.: Marienlexikon, V. Bd. St. Ottilien, 1993. 164–67.
- ⁵³ PERDRIZET i. m. (6. j.) XVI. tábla.
- ⁵⁴ KRISSE-RETTENBECK, L.: Ex Voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum. Zürich – Freiburg i.B. 1972. 293. skk, 57. kép.
- ⁵⁵ Vö. RAMBOUX, J. A.: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters. Köln, 1860. 121. tábla.
- ⁵⁶ Vö. FRIEDENSBURG, W.: Urkundenbuch der Universität Wittenberg, Teil I. (1502–1611) Magdeburg, 1926. Nr. 151. 152. 153. 155.
- ⁵⁷ LINDAU, M. B.: Lucas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation. Leipzig, 1883. 228–29.
- ⁵⁸ Idézi Lindau uott.
- ⁵⁹ RDK I. 852–56.
- ⁶⁰ Vö. KRISSE-RETTENBECK, L.: Das Votivbild. München, 1958. valamint uő, i. m. (54. j.).
- ⁶¹ 1508-ban Augsburgban nyomtatták az alábbi pestiséneket: „Oltalmát tárd ki anyai ölednek! / Födje be szárnyad maradékainkat! / Förtelmes mérge ne árthaszon nekünk / Szörnyű mirigynek.”
- ⁶² Urs Graf egyik 1514-es metszetén Krisztus és Mária egymás mellett térdelve imádkoznak a kép alján megjelenő donátor érdekében. A jobb alsó sarokban a mester monogrammjá mellett különféle mágikus jelek láthatók. Vö. MAJOR, E.–GRADMANN, E.: Urs Graf. Basel, 1949. 131.

Zusammenfassung

MIT MAGIE GEGEN DEN SCHWARZEN TOD?

Bemerkungen zu einem Pestbild der Cranach-Werkstatt

In der Sammlung des Museums der Bildenden Künste zu Budapest wird ein Tafelgemälde aufbewahrt, das von der Literatur seit langem für ein Werk der Cranach-Werkstatt gehalten wird. Das ikonographisch höchst interessante Bild wurde vor einigen Jahren restauriert und 1994 im Tobu Museum zu Tokyo in einer Renaissance-Ausstellung zur Schau gestellt. Im Laufe der Restaurierung ist eine fragmentarische Signatur (eine geflügelte Schlange) zum Vorschein gekommen und damit hat sich die in der älteren Literatur von Zeit zu Zeit vorkommende Frage nach Eigenhändigkeit wieder erhoben. Die vorliegende Studie versucht über die ikonographische Untersuchung auch die mögliche Entstehungszeit des Bildes näher festzustellen.

Auf dem Budapester Bild knien Maria und Christus fürbittend vor dem zornigen Gottvater, der auf die sündige Menschheit drei Pfeile herabsenden will. Die Pfeile deuten in Anlehnung an alttestamentliche Bibelstellen, Gottesstrafen wie Krieg, Teuerung und Pest an. Maria erscheint als Schutzmantelmadonna, unter deren Mantel alle Vertreter der Menschheit (Papst, Bischof, Kaiser, Herzog, Bürger) Schutz finden (*mater omnium*).

Die Geste des Mantelschutzes im christlichen Mittelalter stammt ursprünglich aus dem juristisch-weltlichen Bereich: hochgestellte Personen, besonders Frauen, konnten Verfolgten unter ihrem Mantel Schutz gewähren und für diese um Gnade bitten. Die Anwendung der Idee der Mantelschaft auf Maria ist ursprünglich zisterziensisch und findet sich zuerst bei Cäsarius von Heisterbach in seinem *Dialogus miraculorum* aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts.

Die Vorstellung von der Fürbitte Mariens und Christi vor Gottvater, der dank dieser Fürbitte für die armen Sünden Gnade vor Recht ergehen läßt, geht gedanklich auf die bernhardinische Theologie des 12. Jahrhunderts, bildlich auf das *Speculum Humanae Salvationis* zurück. Der Gedanke der auch auf dem Budapester Bild erscheinenden Doppelinterzession hat seit dem 14. Jahrhundert in den Illustrationen der *Speculum*-Handschriften und mindestens seit dem frühen 15. Jahrhundert als selbstständiger, aus dem zyklischen Zusammenhang herausgelöster Bildtypus weite Verbreitung gefunden.

Unter den Fürbittendarstellungen machen die sogenannten Pestbilder eine heterogene Gruppe aus. Ein Zusammenhang der Pestbilder mit den Pestepidemien des 14–16. Jahrhunderts ist ganz offensichtlich. In Pestzeiten fand eine allgemeine Verbreitung aller Arten von Pestbildern statt. Bei diesen Fürbittendarstellungen sind zwei Bildtypen zu unterscheiden: einmal die Bilder, deren Hauptmotiv das Kreuz oder der griechische Buchstabe „Tau“ ist, zeitlich parallel hierzu bildet sich ein zweiter Bildtyp heraus, der als „Gotteszorn“ bezeichnet wird. Die Budapester Tafel ist dem letzten Typ zuzurechnen.

Die Darstellung des Bildes entspricht aber nicht völlig dem herkömmlichen Schema der Doppelinterzession (Christus zeigt auf seine Wunden und Maria entblößt ihre Brust), deren Vorstellung sich in der Literatur erstmalig bei dem Abt Arnold von Bonneval um die Mitte des 12. Jahrhunderts findet. Das ist wahrscheinlich mit der ausdrücklichen Abneigung der lutheranischen Theologen gegen diese Fürbittendarstellungen zu erklären.

Das Gemälde der Cranach-Werkstatt wurde von einem unbekanntem Besteller wahrscheinlich anlässlich der Pest, die 1527–28 in der Stadt Wittenberg wütete, in Auftrag gegeben.

Die Pestbilder als „magische Gegenstände“ hatten apotropäische Kräfte. Ihre Wirkung war auf Religion und Magie zugleich beruhend gedacht: man hatte vor ihnen nicht nur vorgeschriebene Gebete zu sprechen, sondern seine Augen dabei auf die Darstellung mit magischen Zeichen (z.B. das große kreuzförmige griechische Tau) zu richten, um sich und seine Familie vor der Pestilenz zu schützen. Diese Art der Bildmagie wurde im Mittelalter von niemand in Abrede gestellt.

Sajó Tamás

AZ ERÉNY TEMPLOMÁBÓL A TISZTESSÉG TEMPLOMÁBA

*Marcellus két templomot állít: ezt az Erénynek,
s Tisztességnek amaszt, amelyet csak nagyszerű tettek
nyitnak; egyetlen kapuján nem lép be akárki.
Szentélyét az Erénynek a másik elé, küszöbét
építette: hiszen díjat hogy nyerhet a hős, aki
izzadván s fagyot is tűrvén nem fáradoz érte?
Sziklás bár elején ösvénye a hősi erénynek,
édes tisztességre viszen majd mégis a végén.
Fontolják ezt jól meg, akik örökös hírnévre
szomjaznak: s magukat ragyogó tettekkel övezzék.*

E sorokat Zsámboki János írta Verancsics Antal egri püspöknek dedikált emblémájában, amelynek mottója is az: *Virtutem honor sequitur* „Tisztesség jó az erényre.”¹

Marcus Marcellus konzul kettős temploma egykor valóban állott Rómában, a Porta Capena mellett. Az antik szerzők közül Livius számol be róla elsőként, hogy Marcellus a gall háborúban, a clastidiumi csata előtt (Kr. e. 222) fogadta meg, hogy templomot épít Honos és Virtus tiszteletére, majd tíz év múlva, Siracusa ostrománál megismételte e fogadalmát. Ezúttal hozzá is látott a templom megépítéséhez, de felszentelésében a római papság megakadályozta, mondván, hogy nem lehet két istenségnek egy templomot emelni: ha ugyanis abba villám csap vagy bármilyen egyéb csodajel mutatkozik, nem fogják tudni, melyiket engeszteljék ki áldozattal. Sietve hozzáépített ezért egy szentélyt Virtusnak, de a tarentumi háború kitörése miatt felszentelésére már nem jutott ideje: ezt fia végezte el Kr. e. 208-ban.²

A templomokról, amelyeknek jelentőségére vall, hogy itt helyezték el a kifosztott Siracusa kincseinek nagy részét, több más ókori író is megemlékezik. Marcellusról írott életrajzában Plutarchos is említi építésüket és a közös szentély tilalmát.³ Cicero ugyancsak megemlíti a két templomot, hozzáfűzvé, hogy a Tisztességnek szenteltet még Q. Fabius Maximus építette Kr. e. 233-ban, a liguriai háborút követően.⁴ Marcellus tehát ezt a szentélyt valószínűleg csupán felújította, s csak az Erény templomát építette alapjaitól.⁵ Valerius Maximus az esetet annak példázatára hozza, mennyire nem szabad eltérni a liturgikus előírásoktól még egy konzul érdekében sem.⁶ Beszámol a templomokról Vitruvius⁷ és Plinius⁸ is; utóbbi hozzáteszi, hogy azokat Vespasianus idejében állították helyre.

Ugyanakkor egyetlen antik szerző sem tartotta szükségesnek, hogy allegorikus értelmezést adjon a kettős templomra. Valamennyi idézett hely csupán történeti illetve kultikus jelentőségét tartja számon, s csak ilyen kontextusban számolnak be róla: hol Marcellus életének egy epizódjaként, hol pedig Virtus és Honos istenségek tiszteletének példájaként említik az esetet és a szentélyt.

Hogy az allegorikus értelmezés mindazonáltal nem Zsámboki invenciója volt, azt bizonyítja a téma gyakori előfordulása más 16. századi szerzőknél. Cesare Ripa *Iconologiájában* kétszer is hivatkozik a templomok allegóriájára mint közismert motívumra, a *Guida sicura de veri honori* és a *Honore* címszavaknál:

„A tisztesség templomába nem lehetett másként belépni, csakis az erény templomából. Arra tanít ez, hogy csak az az igazi tisztesség, amely az erényből ered.”⁹

„...magától Istentől nyerhetjük el evilág valamennyi tisztességét és méltóságát, s ebben az erények vezetnek és kísérek minket. Ezt tanítja a Marcus Marcellus által készített két misztikus templom is, mert az egyikbe, amelyet a Tisztességeknek szentelt, nem lehetett belépni, csakis a másikon keresztül, amelyet az Erénynek szenteltek.”¹⁰

Hasonlóképpen emlékezik meg a két templomról a legnépszerűbb reneszánsz mitográfus, Vincenzo Cartari is:

„[Az erényt] a régiek ugyancsak istenségnek hitték és így imádták. A rómaiak az ő és más istenek tiszteletére a Tisztességével közös szentélyeket is építettek. Az egyik ilyen helyett, amelyet Marcellus fogadott volt, mint Valerius Maximus írja, kettőt kellett építeni, mert a papok szerint a vallás nem tűrte el, hogy két istenségnek egyetlen templomot állítsanak. Ha ugyanis ebben valamely csodajel történné, nem lehetne megtudni, melyiküknek kell áldozatot bemutatni. Így aztán külön-külön templomot kapott az Erény és a Tisztesség, s az utóbbiba nem lehetett másként belépni, csakis az előzőn keresztül. Így tették nyilvánvalóvá, hogy nincs más útja a tisztességek megszerzésének, csakis az erény, minthogy amazok emennek méltó díjai. Ezért is ábrázolták az Erényt két szárnyal, mint-hogy a tisztesség és a dicsőség, akár a könnyű szárnyak, felemelik a földről az erényes embert, és röpülve hordozzák, nem kis csodálatára az egész világnak.”¹¹

Cartari idézete már szinte szó szerint egybehangzik Zsámboki epigrammájával, aminthogy nagyon is lehetséges, hogy utóbbinak ez volt közvetlen forrása.¹² Az értelmezés forrására azonban ez sem hivatkozik.

A kulcsot egy másik 16. századi mű, Baccio Baldini *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de Gentili*je (Firenze, Giunti 1565) adja kezünkbe, amely egyébként Ripa *Iconologiájának* is legfontosabb forrása volt.¹³ Ez a könyvecske az I. Francesco de Medici és Johanna d'Austria 1565-ös firenzei esküvőjén rendezett egyik felvonulást *trionfót*, vagy ahogy Baldini nevezi, *mascheratát* írja le, s az itt felvonuló pogány

istenségeket ismerteti és értelmezi különböző antik források alapján, amelyeket kivétel nélkül Boccaccio *Genealogia deorum gentilium*ából ill. Valeriano *Hieroglyphicá*jából vett át. Baldini Ripával egybehangzó formában közli a két templom értelmezését, s hozzáteszi: így található ez Boccaccio 3. fejezetében is.

Boccaccio *Genealogia deorum gentilium*a, amely az antik mitográfia nagy 14. századi szintézise és egyszerűs mind a későbbi szerzők kifogyhatatlan aranybányája volt, valamennyi antik istenséget egyetlen nagy családfa ágain rendezte el.¹⁴ A 3. könyv az Ég leszármazási tábláját ismerteti, s ennek 11. fejezete szól Honosról, Victoria fiáról és Maiestas atyjáról, Reverentia férjéről. Itt olvassuk:

„Ennek a rómaiak egykor templomot emeltek az Erény szentélyével egybeépítve, s ide csupán az Erény templomán keresztül lehetett belépni. Hiszen csakis az erény révén lehet eljutni a tisztességre.”

Boccaccio munkájára jellemző, hogy nem egyszerűen enciklopédikus összefoglalását akarta adni a fellelhető antik isteneknek, hanem annak érdekében, hogy bebizonyítsa: mindezek magasabbrendű ideák megszemélyesítései voltak, s ezzel levegye róluk pogányságuk terhét, valamennyiükre allegorikus magyarázatot is adott. Ahol ilyet az antik szerzők, elsősorban Cicero *De natura deorum*a és Plutarchos *Moraliái* is kínáltak, ott mindannyiszor a megfelelő forrásból kölcsönözte azt. Ahol azonban ilyenre nem akadt, ott kötelességének tartotta maga megalkotni a szükséges allegorikus interpretációt. Ezt találjuk az Erény és a Tisztesség kettős temploma esetében is, amelynek e „misztikus értelme” (Ripa) közvetlenül és közvetítők révén is eljutott Zsámbokiig és tovább.

Zsámboki epigrammáját fametszetű ábrázolás is kíséri, (1. kép) amelyen jobboldalt a Tisztesség antik temploma, baloldalt az Erény porticus formájú szentélye látható, előttük a két istenség szobrával vagy allegorikus alakjával. A sisakos Erény gerelyt és oszlopot tart, s templomát Hercules buzogánya díszíti; a Tisztesség gerelyt és bőségszarut hord, s szentélyét babér koszorúzza. Mindkét figura félprofilban áll, mintha antik érmékről másolták volna őket. Ezt a feltételezést támasztja alá az éremgyűjtő Zsámbokinak másutt is követett gyakorlata,¹⁵ valamint az, hogy Cesare Ripa, aki hasonlóképpen írja le az Erény és a Tisztesség megszemélyesített figuráját, ugyancsak antik érmék példájára hivatkozik.¹⁶ Ripa egyébként részletes allegorikus magyarázattal szolgál a figurák attribútumaira is. Az



1. Zsámboki János: Emblemata Antverpiae 1564. 233.



2. Sebastian de Covarrubias Orozco:
Emblemas morales. Madrid 1610. I. 65.

Mi dolga Herculesnek ezzel az allegóriával? Kézenfekvő a magyarázat, hogy ő példázza a hőst, aki „izzadván s fagyot is tűrvén” a dicsőség és megtiszteltetés elnyerésén fáradozik.

A reneszánsz azonban ennél közvetlenebb kapcsolatot is számon tartott Hercules és az erény között. Először Cicero, majd az ő forrása, a Sókratést idéző Xenophón nyomán is ismertté vált az a történet, amely szerint Herculest ifjú korában a Gyönyörűség és az Erény állították válaszút elé: az egyik az élvezetek könnyű, ám pusztulásba vivő útját, a másik a fáradozás sziklás és meredek, de végül dicsőségre vezető ösvényét kínálta neki, s Hercules az utóbbit választotta.¹⁷ A történet a középkor folyamán teljesen feledésbe merült; Panofsky alapvető elemzése¹⁸ szerint azért, mert az itt felajánlott jó és rossz egyaránt túlságosan földi volt a kereszténység számára, s mert olyan, teljesen szabad választást kínált fel Hercules számára jó és rossz között, ami csak Krisztust illette meg: mert csak Ő *”tudja megvetni a rosszat és választani a jót”*.¹⁹ Elsőként Petrarca elevenítette fel az antik képet, s mindjárt kapcsolatba is hozta az antikvitás óta továbbélő *”pythagorasi Y”* allegóriájával, az ifjúkori sorsválasztás jelképével.²⁰ Az ő nyomán a két allegória összefonódva élt tovább a reneszánsz képi világában. Így Hercules alakjában festi le a hősi erényt Cartari, és az őt idéző Ripa is:²¹ s ráadásul mindketten Gordianus egy érmére hivatkoznak, amelyet Sebastiano Erizzo is közölt *Discorso sopra le medaglie* (1559) című nagy korpuszának 634. oldalán, ahonnet valószínűleg Zsámboki is merítette a maga figuráját. Ripa, aki a történetet Cartari nyomán kétszer is közli,²² az iménti allegorikus figurákhoz hasonlóan Hercules attribútumaira is maga alkotta részletes magyarázattal szolgál: buzogánya a vágyakat megzabolázó értelmét és erejét jelképezi, az oroszlánbőr pedig lelkének nagylelkűségét és szilárdságát; sőt még a csomóknak is jelentése van a buzogányon: ezek ugyanis az erény útját kísérő nehézségekre utalnak.

Erény oszlopa erejére utal, míg sisakja és gerelye arra, hogy örökösen harcol a bűnnel és pusztítja azt. A Tisztesség képmásán pedig

„a gerely, a bőségszaru és a babérgoszorú azt a három legfőbb okot jelentik, amelyek miatt az emberek tisztességet nyerhetnek: tudniillik a tudományt, a gazdagságot és a hadviselést.”

Végül a templomok és a figurák előtt, a kép előterében Hercules fekszik, buzogányát átkarolva. Meztelen testét csupán az általa megölt nemaeai oroszlán bőre borítja.

Az erény a reneszánsz világgép alapvető, és egyúttal meglepő módon igen kevésbé keresztényi eleme volt. Petrarca óta a humanisták egyre szilárdabban vallották azt a cicerói emberképet, amely szerint minden ember még életében elérheti a kiválóság legmagasabb fokát, s erre törekednie is kell.²³ Ezt a kiválóságot, s egyszersmind a reá való törekvést együttesen jelölték a *virtù* fogalmával, amely így Silius Italicus gyakran idézett verssorának megfelelően önmagának vált legszebb jutalmává.²⁴

A középkor nem ismerte az erénynek ezt a fogalmát. Csupán egyes erényekről tudott, amelyek egyikét vagy másikat egyes emberek, elsősorban a szentek, valamilyen fokon gyakorolhatják, de ez egész életük során szükségszerűen távol áll a tökéletestől. Az erények teljességét, a tökéletes kiválóságot, a „*virtus generalist*” csupán Krisztus birtokolja. Ezt ugyan imitálnunk kell, ám elérésében itt a földön nem reménykedhetünk: az erre való törekvés (*ambitio*) már önmagában is bűnös dolog. Ezt a pesszimista emberképet Ágoston alapozta meg a *De civitate Deiben*, s III. Ince fejtette ki a *De miseria humanában*.

Petrarcával kezdődően azonban egyre inkább gyökeret ver az az elképzelés, hogy az ember igenis elérheti ezt a tökéletességet. Petrarca (*De ignorantia sua*) és Alberti (*De familia*) még azzal a közbülső megoldással próbálkoztak, hogy a *virtus generalis* az egyes erények tökéletes fokon való gyakorlása révén érhető el, s ezek ilyen fokú gyakorlását Isten irgalmából remélhetjük. Lassanként azonban az egyes erények és Isten irgalma, mint lényegtelen járulékok, kikoptak a humanista szőlamból, s csak annyi maradt utánuk: mindenki elérheti a *virtùt*, a legmagasabb kiválóságot, sőt erre kötelessége is törekednie mindenkinek. Új, önálló műfajjá vált az emberi méltóságról tartott szónoklat, amelynek leghíresebb példája Pico della Mirandola 1484-es *De dignitate humana* című védőbeszédje; ám Giannozzo Manetti már előtte 30 évvel megírta hasonló című munkáját, amelyben pontról pontra cáfolta III. Ince *De miseria humanáját*.

S amiképpen a reneszánsz az erényt Isten attribútumából az emberévétette, úgy díját is a tisztességben, dicsőségben és dicséretben jelölte meg, amelyeket a Biblia szintén csakis Istennek tart fenn. A korai humanisták, Petrarca, Alberti és kortársaik még a siliusi maximához tartották magukat: az erényt önmagáért kell gyakorolnunk. Egyre inkább meg-



3. Gabriel Rollenhagen: Nucleus Embleatum Selectissimorum. Arnheim 1611. I. 6.

győződésé vált azonban, hogy az erénynek természetes módon célja lehet a legnagyobb kiválóság mellett az ezzel járó tisztesség és dicsőség is. Már Alberti megállapította: a természet nagy dicsőségszomjat oltott belénk; s Petrarca költővé koronázásakor tartott szónoklatában kijelentette: a humanista célja saját dicsősége és nevének halhatatlanná tétele. Ezzel egyúttal a Szent Tamás által még bűnnek tartott *ambitio* fogalma²⁵ is egyre inkább kezd pozitív jelentést ölteni, ami majd a 17. században teljeseedik ki.

Egyetlen dolog állhatott csak útjában a humanista *virtù* kibontakozásának: a sors, avagy szerencse. Már Ágoston is együtt ítélte el a *De civitate Dei*ben a Virtus és a Fortuna páros istenségét, s míg az előbbit Istennek tulajdonította, az utóbbi helyébe a gondviselést állította. A reneszánsz beköszöntével ismét Petrarca volt az, aki elsőként állította: ahol az emberi cselekvés akadályba ütközik, ott nem a gondviseléssel, hanem a kiszámíthatatlan Szerencsével találja magát szemben.²⁶ S amennyire pesszimista volt egyfelől ez a gondolat, annyira optimista kicsengésűvé vált a következő humanista generációk számára: hiszen ha az akadályt nem Isten, hanem a sors gördíti elénk, azzal szembe lehet, és szembe is kell szállni. Ez a törekvés, mint Garin írja, a quattrocéntótól kezdődően a reneszánsz alapvető nézetévé vált.²⁷ Sok más műfaj mellett emblémák sora is népszerűsítette: így Covarrubias emblémája (2. kép), amelyen az Erény Fortuna kerekébe szöveget verve megállítja azt, s „Nagyobb, mint aminek Fortuna árthatna” felirata az epigramma szerint egyaránt utal az Erényre és a Barátságra,²⁸ vagy Gabriel Rollenhagené (3. kép), amelynek képe és epigrammája szerint az „arany Virtus” a csillagokon túlra repül, míg a Szerencse a földre zuhan.²⁹ Földi eredetű ellensége egy volt csupán az erénynek: az irigység; s ezt a gondolatot Apellés Rágalom-képének parafrázisaitól kezdve különféle emblematis megfogalmazásokig ugyancsak sok formában tették nyilvánvalóvá. Témánkkal szépen összecseng például Guillaume de La Perrière emblémája (4. kép), amelyen a sziklán álló Tisztesség templomához utat építő Erényt a mérget okádó Irgység akadályozza munkájában.³⁰

A tisztességekre törekvő, folyton dicsőségre áhítozó és becsületére kényesen ügyelő reneszánsz figura, mint Skinner írja, a 16. század végétől kezdett ódivatúvá, mi több, komikussá válni. Skinner Rochefoucauld íróniájára és Hobbes önérdék-elméletére mutat rá mint mérőföldkövekre ezen az úton.³¹ Nem figyelmeztet azonban egy hasonlóan fontos momentumra: arra, hogy a 16. század végétől, a konfesszionalizáció³² erősödésével valamennyi felekezetnél több ponton is visszatérés tapasztalható az ágostoni emberképhez.

Hogy mit jelentett ez Marcellus két templomára nézve, arra jó példával szolgál Ripa *Iconologia*ja, amely mint azt másutt megkísértem bizonyítani³³ nagy mértékben a Róma-központú katolikus konfesszionalizáció

szellemi gyermeke és közvetítője volt. Ripa, ugyanabban a címszavában (*Guida sicura de veri honori*), amelyben Marcellus két templomát is megemlítette, az Erény helyett már érényekről beszélt, s a tisztességeket és méltóságokat is Isten adományának tekintette újra:

„magától Istentől nyerhetjük el evi-
lág valamennyi tisztességét és méltó-
ságát, s ebben az érények vezetnek és
kísérnek minket. Ezt tanítja a Mar-
cus Marcellus által készített két misz-
tikus templom is, mert az egyikbe,
amelyet a Tisztességeknek szentelt,
nem lehetett belépni, csakis a mási-
kon keresztül, amelyet az Erénynek
szenteltek.”³⁴

Ez a passzus egyúttal a motívum utolsó ismert felbukkanása is. A ket-
tős templom allegóriája, amely ilyen-
formán elveszítette szellemi hátte-
rét, három évszázadnyi virágzás után végképp kikopott a reneszánsz és
barokk szimbólum-tárából, másféle érények és másféle tisztességek jelké-
peinek adva át helyét.



4. Guillaume de La Perriere: La Morosophie.
Lyon 1553. 9.

JEGYZETEK

¹ ZSÁMBOKI János: *Emblemata cum ali-
quot nummis antiqui operis* Antver-
piae, ex officina Christophori Plantini.
M.D.LXIV. (Reprint kiadása: Budapest,
Akadémiai 1982). A vers eredeti latin
szövege:

*Marcellus duo templa struit, virtutis,
honorum
Hoc sed non patefit nisi praestes inclutus
ausis,
Unica nam porta immittit, nec pervia cuius.
Praeposuit templum virtutis, limina
tanquam
Alterius, quisnam leviter tot praemia
laudis
Consequitur, multum ni sudet, et algeat
heros?
Ardua virtutis primum ergo semita, victa*

*Molliter in suaves demum deducit
honores.*

*Horum sunt memores, famam qui forte
perennem*

*Exoptant, solidis seseque laboribus
ornent.*

² LIVIUS, *Ab urbe condita* 27.25 és 29.11.

³ PLUTARCHOS, *Marcellus* 28.

⁴ CICERO, *De natura deorum* 2.61.

⁵ *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike.* Hg.
Konrat ZIEGLER–Walther SONTHEIMER.
II.1213–14. (Honos).

⁶ VALERIUS MAXIMUS, *Facta et dicta memo-
rabilia* 1.1.8.

⁷ VITRUVIUS, *De architectura* 7.0.17.

⁸ PLINIUS, *Naturalis historia* 35.120.

⁹ Cesare RIPA: *Iconologia.* Róma, 1603. 203.
(Honore).

- ¹⁰ Uott, 195. (Guida sicura de veri honori).
- ¹¹ Vincenzo CARTARI: *Le imagini de i dei de gli antichi*. Velence, 1556. Első modern, jegyzetelt kiadása: Vicenza, Neri Pozza Editore, 1996. (a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi, P. Rigo). Az idézett hely az utóbbi kiadás 328–329. oldalán található.
- ¹² Cartari könyve két példányban is megvolt Zsámboki könyvtárában: az olasz eredeti 1571-es kiadása, ill. ennek 1581-es lyoni latin fordítása. Ld.: *A Zsámboky-könyvtár katalógusa 1587*, Gulyás Pál olvasatában. (Adattár XVI–XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez, 12/2). Szeged: Scriptum 1992. Mindkét évszám késői persze az 1564-es *Emblematá*hoz, de az *Imagini* amelynek csak Itáliában száz év alatt tizenyolc kiadását ismerjük minden bizonnyal 1564 előtt is ismert volt Zsámboki számára, aki több emblémáját is az itáliai mitográfus-antikvárius kör tagjainak ajánlotta: Fulvio Orsininak (62.), Achille Bocchinak (76.), Pirro Ligoriának (137.), Antonio Muretónak (197.) és Natale Continak (212.).
- ¹³ Erna MANDOWSKY: *Untersuchungen zur Iconologia des Cesare Ripa*. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Hamburgischen Universität. Hamburg, 1934. Mandowsky kimutatja, hogy a *trionfo* szerzői és maga Baldini I. Cosimo orvosa is szoros kapcsolatban álltak a firenzei akadémia szellemi vezéregyéniségeivel, Vincenzo Borghinivel és Giorgio Vasarival.
- ¹⁴ A *Genealogia* jó ismertetését adja SEZNEC: *La survivance des dieux antiques*. (Studies of the Warburg Institute, 11). London: Warburg, 1940. 240 skk. Sez nec mint a *Genealogiáról* szóló legjobb átfogó tanulmányt idézi Cornelia C. COULTER: *The Genealogy of the Gods, Vassar Mediaeval Studies* (1923) 317–341. munkáját; jobb azóta sem jelent meg. Noha a műnek még autográf kézirat is fennmarad, valódi kritikai kiadása sem készült máig. A legkomolyabb ilyenfajta kiadás, Vincenzo Romano munkája (*Giovanni Boccaccio: Genealogie deorum gentilium libri*. Bari: Laterza, 1951.) csupán az autográf kéziratot dolgozta fel amely számos ponton jelentősen különbözik az 1472-től nyomtatásban megjelent, és a reneszánszban általánosan használt változatoktól.
- ¹⁵ Ld. BÍRÓ-SEY Katalin: Zsámboky János, az éremgyűjtő, Numizmatikai Közlöny, 1981–82. 57–64. és HUSZÁR Lajos: Zsámboky János numizmatikai tevékenysége, Orvostörténeti Közlemények, 1985. 211–216.
- ¹⁶ RIPA i. m. 202–203. (Honore) és 510. (Virtu).
- ¹⁷ XENOPHÓN, *Memorabilia* 2.1.21; CICERO, *De officiis* 1.32.118 és 3.5.25; hasonlóképpen HÉSIODOS, *Opera et dies* 287–292.
- ¹⁸ Erwin PANOFKY: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. (Studien der Bibliothek Warburg 18.). Leipzig–Berlin, 1930. 156. Ld. ehhez Erika TIETZE-CONRAD: *Notes on Hercules at the Crossroads*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14 (1951) 305–309.
- ¹⁹ Iz 7,15.
- ²⁰ Theodor Ernst MOMMSEN: *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 (1953) 178–192. A pythagorasi Y-ról ld. Wolfgang HARMS: *Homo viator in vivo*. München, 1970. 160. skk.
- ²¹ CARTARI i. m. 369–370; RIPA i. m. 506–507. (Virtu heroica).
- ²² I. m. 313–315. (Merito) és 507. (Virtu heroica).
- ²³ Quentin SKINNER: *The Foundations of Modern Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. I. 4. fejezet, különösen 84–100.
- ²⁴ *Ipsa quidem virtus sibimet pulcherrima merces*. SILIUS ITALICUS, *De bello Punico* 13.663.
- ²⁵ AQUINÓI SZENT TAMÁS: *Summa Theologiae* 2a2ae.131.1–2.
- ²⁶ Theodor Ernst MOMMSEN: *St. Augustine and the Christian Idea of Progress: The Background of The City of God*. *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951) 346–374.
- ²⁷ Eugenio GARIN: *Italian Humanism; Philosophy and Civic Life in the Renaissance*. Oxford, 1965. 108–111.
- ²⁸ Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO: *Emblemas morales*. Madrid, 1610, I. 65.

²⁹ Gabriel ROLLENHAGEN: *Nucleus Emblematum Selectissimorum*. Arnheim, 1611. I. 6.

³⁰ Guillaume de La PERRIÈRE: *La Morosophie*. Lyon, 1553. 9.

³¹ SKINNER i. m. 101.

³² A „konnfeszionalizáció” egyháztörténeti terminust Wolfgang Reinhard vetette fel és dolgozta ki az 1980-as évek közepétől kezdve A folyamat, amelyet e fogalom jelöl, nem csak a katolikus egyházra, de minden felekezetre érvényes a 16. század közepétől, s tulajdonképpen azt a „konnfeszzióvá válást”, azaz egyházi struktúrákba szerveződést jelenti, amelyre éppen a többféleség, a többi egyház fenyegető léte kényszerített minden felekezetet. Kezdetei a pluralizmusnak mint tartós

állapotnak elfogadásával esnek egybe, s a 16. század 80-as és 90-es éveiben erősödnek meg. Ld. Wolfgang REINHARD: *Reformation, Counter-Reformation, and the early modern state. A reassessment*. *The Catholic Historical Review*, 75 (1989) 3, 383–404.; *Die katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationsgeschichte 1993*. (Hg. von Wolfgang REINHARD und Johannes SCHILLING). Gütersloh: Mohn, 1995.

³³ SAJÓ Tamás: *Cesare Ripa Iconológiájának (1603) szöveges forrásai*. Doktori értekezés. Budapest, 1997.

³⁴ RIPA i. m. 195. (Guida sicura de veri honori). Ld. ezt a 10. jegyzetben is.

Summary

FROM THE TEMPLE OF VIRTUE INTO THE TEMPLE OF HONOUR

This study examines the iconographic sources and the spiritual background of an emblem from Johannes Sambucus's *Emblemata* (Antwerp 1564, p. 223). The *epigramma* of this emblem relates the two temples of Marcellus, dedicated to the Virtue and the Honour, and offers an allegorical interpretation for them: as the temple of the Honour could be accessed only from that of the Virtue, so honour and glory can be obtained only as the merit of virtuous deeds.

This study traces back to the classical sources on the double temple eseted by Consul Claudius Marcus Marcellus (c.277 BC–208 BC) in Rome, at the Porta Capena. Although several *loci* report the existence of this sanctuary, the allegorical interpretation given by Sambucus can be found in none of them. On the other hand, several Renaissance authors (Ripa, Cartari, Baldini) relate the same story accompanied by an identical interpretation. This fact helps us to identify as the source of this latter Giovanni Boccaccio's *Genealogica deorum gentilium*, the basic work on classical mythography for the entire Renaissance. An essential ambition of Boccaccio was to offer allegorical interpretations for *all* the figures and stories of mythology, thus levelling away the blur of paganism on the admired classical past. Where such interpretation was available from ancient authors, he took it over, but where was none at hand, he made up his own. This happened also in the case the double temple of Marcellus.

Virtue as a capacity of attaining to supreme perfection in earthly life, and honour as its merit were basic elements of an essentially pagan moral system. They were thus expelled by Christian Middle Ages, which knew only virtues in plural, and attributed all the honour to God alone. With the revival of Ciceronianism, however, beginning with Petrarch, the old values gradually gained ground, and by the *Quattrocento* they became a focus of Humanist moral system. The story of Marcellus's double temple, a perfect symbol for this virtue and this honour, became very popular, as is attested by its frequent occurrence in various Renaissance genres. By the end of the 16th century,

however, the emergence of new trends – among that confessionalism, which in some respects turned every confession back to medieval religious values – brought an unfavourable climate to these ideas. A fundamental iconographic encyclopaedia of the Late Renaissance, Cesare Ripa's *Iconologia* (Rome 1593) already interprets the same image in a different way: virtues (and not Virtue, that is *our own* perfection) accompany us to God, and from Him alone we obtain all honour in this earthly life. After this turning-point, having lost its original meaning and force, the symbol itself vanished from Baroque art.

Kelényi György

RUBENS LONGUEVAL-PORTRÉJA

Charles Bonaventure de Longuevalnak, Bucquoy grófjának (1571–1621) Rubens által készített rézmetszetű portréja¹ a művész alaposan feldolgozott, sokat tárgyalt művei közé tartozik. A rézmetszetet interpretáló kutatók közül különösen sokat köszönhetünk Julius Heldnek, aki több tanulmányában is foglalkozott az ábrázolás részleteinek meghatározásával, a festő és a rézmetszetkészítő kapcsolatának problémáival, valamint az allegorikus mellékalakok értelmezésével.² Rajta kívül elsősorban Varsavszkaja, a metszet Ermitázsban őrzött olajvázlatának leírója, illetve a Corpus Rubenianum portrékat tárgyaló köteteinek két szerzője, Vlieghe és Huemer járult hozzá a vitás kérdések tisztázásához.³

Longueval, II. Ferdinánd német-római császár fővezére, vezértársával, a bajor Tillyvel együtt 1620 novemberében a fehérhegyi csatában nagy győzelmet aratott a cseh protestánsok felett. A következő év július 3.-án azonban Érsekújvár ostrománál elesett. A hős hadvezérnek állít emléket a portré, amely a metszetet előkészítő olajvázlaton, a fejtől jobbra látható inskripció szerint 1621-ben készült.

L. Vorstermannak az olajvázlat alapján készített rézmetszetén Longueval ovális, babérkoszorúval övezett mezőben, félalakban helyezkedik el, a hadvezér-ábrázolásoknak Tiziano óta megszokott pózában. Balkeze a parancsnoki (marsall) botra támaszkodik, jobbja csípőjére téve. Nyakában a császártól kapott Aranygyapjas-rend függ, mellén pedig a parancsnoki rangjelzés pántja van átvetve. A medaillonban mutatkozó portré körül, kétoldalt illetve alul-felül jelképes motívumok láthatók, amelyek jellemére, erényeire, és dicső tetteire utalnak. Kétoldalt a katonai győzelmeket jelképező allegorikus és mitologikus szereplők láthatók, akik nemcsak Longueval hadvezéri kiválóságát, hanem halála felett érzett gyászukat is kifejezik. Jobbra Herkules áll, attribútumára, a dorongra támaszkodva. Mellette a földön hevernek a gonoszt megtestesítő, legyőzött alakok (Medúza, hydra). Háta mögött Concordia, egyik kezében babérral koszorúzott hadijelvényt tart, a másikkal földgömböt emel a hős feje fölé. A földgömb így a portré fölött szárnyát kitaró sas lábaihoz kerülve jelzi, hogy Longueval győzelmei egyrészt az egész világra kiterjednek, másrészt, hogy a császárt jelképező sas az egész világ felett uralkodik.

A másik oldalon gyászoló nőalakot látunk; Victoriát, a hős győzelmeit jelképező haditropheával. Mögötte szárnyas, sisakos nőalak a győzelem palmaágát nyújtja a sas felé s egyúttal kiterjeszti azt a hős feje felett. Held



1. Vorsterman: Longueval portré, 1621, Rubens olajvázlata nyomán



2. Egidius Sadeler: Rudolf császár portréja, rézmetszet, 1601 (Fotó: Bertalan Vilmos)

szerint Valor militarist jelképezi, de – szárnyai ellenére – inkább Bellonára, a harc, a háborús győzelem Pallas Athénével rokon istennőjére gondolunk.

Fent, a portré felett látható sas felé két puttó nyújt koszorút; egyikük egy kelyhet, másikuk a pápai kettős keresztet is tartja. Együtt tehát a katolikus hitet szimbolizálják és a Habsburg-uralkodónak a hit védelmében szerzett dicsőségét hirdetik.

A mellékalakok a Longueval-portré körül egy architektúra előtt, annak talapzatán állnak. Lent, a talapzatnál két-két megkötözött férfi illetve nőalak látható, a legyőzött városokat, országrészeket szimbolizálva. Közöttük, középen oltár áll, két, a gyászt jelentő, lefelé fordított fáklyával. Az oltáron, egy táblán hosszú inskripció olvasható, rajta, a portréalak előtt, családi címerrel.

A mű készüléseinek idejét egyértelműen eldönti az olajvázlaton újabban, a restauráláskor felfedezett évszám, valamint egy 1621 augusztus 19-i keltezésű levél. Ebben Cambrai kanonok azt írja, hogy Rubens egy emblémán dolgozik, amely az elhunyt Longueval gróf portréjával együtt metszetként kiadás előtt áll⁴ A források nem szólnak arról, hogy ki lehetett a megbízó. Müller-Hofstede Albert főhercegre, Németalföld helytartójára, Varsavszkaja pedig Longueval fiára, Charles Albertre gondol. Az első feltetelezés ellen szól, hogy Albert néhány nappal Longueval halála után maga is meghalt s így nem foglalkozhatott a megrendelés, a metszetkiadás hosszadalmas ügyével. A második elképzelés hihetőbb, ugyanis a metszet későbbi állapotát Charles Alberthez szóló ajánlással látta el a kiadó. A megrendelés tehát a hadvezér halálával függött össze; így akartak az elhunynak hírnevéhez méltó emléket állítani.

A kutatás Huemer könyvének megjelenéséig nem tárta fel a mű igazi előzményét. A szerzők többnyire úgy vélték, hogy a festő mintája Egidius Sadelernek Longuevalról szintén 1621-ben készült rézmetszete lehetett. Az ugyancsak ovális kartusban, büsztkivágásban ábrázolta a modellt, géniuszokkal, a Hírnév harsonáival és egy legyőzött ellenfelet jelképező figurával kísérve. Az allegorikus elemek jelenléte mindkét metszeten azonban nem jelenti azt, hogy a két portré között közvetlen kapcsolat lenne. Nemcsak azért, mert Sadeler művén gyászra, Longueval halálára utaló elem nem mutatkozik (sőt, az inskripció „ad vivum” megjegyzése talán arra utal, hogy a művész látta a modelljét – bár ez a korabeli szokás szerint akár a „minta felhasználásával” értelemben is állhatott), hanem azért is, mert a portré háttérében csatajelenetet látunk, apró alakokkal, magas nézőpontból. Ez a portrétípus tehát nem azonos a Rubens által választott portréformával és arckép-felfogással.⁵

E kutatóktól eltérően Huemer észreveszi, hogy Rubens műve Rudolf császár 1603-as, rézmetszetű portréján alapszik, amelyet Hans von Aachen festménye nyomán Egidius Sadeler készített.⁶ Az uralkodó büsztkivágásban ábrázolt, páncélos portréja ovális keretben látható. A lapot



3. Egidius Sadeler: Báthory Zsigmond portréja, rézmetszet, 1607

teljesen kitöltik a császár erényeit, uralmának dicső voltát és hadvezéri sikereit jelképező, világuralmát jósoló allegorikus figurák. Kétoldalt egy-egy álló alak foglal helyet: Pallas Athéné illetve Fortuna-Abundantia, alatta a legyőzött törökök allegorikus figurái, felette a palmaággal a Béke, az augustusi párhuzamot hirdető halfarkú bak és Jupiter sas-szimbóluma mutatkozik. A mű elrendezésének sémáját tehát egy ovális portrénak írhatjuk le, amelyet körben jelképek, lent a legyőzött ellenséget megtestesítő figurák szegélyeznek. Ugyanez az elrendezés jellemzi Rubens Longueval-portróját is – s a formálásban mutatkozó eltérés dacára a két mű kompozíciója, allegorikus nyelvezete között igen szoros kapcsolatot állapíthatunk meg.

Huemer a két mű közötti kapcsolatot azzal magyarázza, hogy Rubens nagyra tartotta Hans von Aachen festészetét s a művész korábban is hatott rá. A fiatal festő már pályája elején – esetleg Otto van Veen révén – megismerkedett Hans von Aachennel és a Longueval-metszet készítésekor felelevenítette idősebb pályatársa császár-portrójának emlékét. Ezek szerint a két metszet között mindenekelőtt a felfogásban, a kompozícióban áll fenn kapcsolat s az pusztán a művész sokféle mintát felhasználó, „tudós” alkatával magyarázható.

Úgy gondolom, hogy a kapcsolat természete néhány más, részben magyar modelltől készült korabeli rézmetszet segítségével jobban megvilágítható.

Igen közel áll a Rudolf-portréhoz Báthory Zsigmond egykori erdélyi fejedelem allegorikus képmása (1607)⁷ Ezen is feliratos, ovális keretben látható a modell páncélos büszt-alakja. Nyakában az Aranygyapjas-rend, a Habsburgok „házi” érdemrendje függ – miként a császárképen is. Kétoldalt Victoria és Abundantia, lent a megfékezett gonosz erőket jelképező két figura, fent pedig a portré felett szárnyát védően kiterjesztő sas egészíti ki az ábrázolást. A hatalmáról 1601-ben végleg lemondott fejedelem hat évvel későbbi allegorikus, egy szuverénhez méltó portréja valószínűsíti, hogy Rudolf az erdélyi politikai küzdelmekben újra szerepet szánt védecének és ezt készítette elő egy propagandisztikus célú rézmetszettel. Azért választotta Sadelert, az udvari metszetkészítőt és azért használta fel az elterjedt, ismert császár-portré képi és gondolati rendszerét, hogy ezzel is hangsúlyozza: az ábrázolt személy a császár kegyét élvezzi, az ő valódi és jelképes világába tartozik – ahogy a kiterjesztett szárnyú sas is egyértelműen jelzi.

Bizonyára nemcsak a metszet-portré művészi értékeivel magyarázható, hogy a bátyját a hatalomból kiszorító I. Mátyás császár (mint magyar király II.) is ezt a sokszorosított arckép-sémát választja 1614-ben, de mindkét említett alkotásnál összehasonlíthatatlanul gazdagabb formában, több barokk kellék felhasználásával⁸ Ez lehetett a rézmetszetű, hivatalos császár-portré „etalonja”, amelyhez a kontinuitást, a legitimitást hangsúlyozni akaró uralkodó igazodott.

A magyar főúri portrékon továbbél e típus, igaz, a megrendelőknek a császárhoz képest alacsonyabb társadalmi helyzetének megfelelő, egyszerűbb, mellékalakokban kevésbé gazdag formában (pl. Thurzó György, Forgách Zsigmond arcképei).

A felsorolt példák s az ábrázoltaknak a császárhoz való szoros kapcsolata, valamint a művek politikai mondanivalója ismeretében a Longueval-portrét is más fényben látjuk. A Rubens-mű és a Sadeler rézmetszet rokonságát elsősorban nem a művészi hatással magyarázzuk, hanem a megbízó kívánságával, az általa kijelölt, vagy elfogadott portrétípussal. A mintát nyilvánvalóan nem a művész választotta, hanem azt előírták számára. Így akarta a megrendelő hangsúlyozni, hogy Longueval a császár szolgálatában állott, hűségesen szolgálta az uralkodót s eközben magas keyben, az uralkodóhoz „tartozás” kiváltságában részesült.

Mivel Rubens vázlatáról a császári rézmetsző műve nyomán készült metszet, elképzelhető, hogy a portrékészítés nem pusztán magánmegbízás, hanem udvari feladat is volt. A portrészéma engedélyezése a császári key jelének is tekinthető: az uralkodó kitüntette hősi halált halt hadvezérét a magáéhoz hasonló portréforma elfogadásával. Így illeszkedik Rubens műve – az alkotó szuverén művészegyénisége dacára – abba a sorba, amely a Rudolf-portréből indul ki, s amelybe Báthory Zsigmond és mások politikai-propagandisztikus célból készített arcképei is beletartoznak.

JEGYZETEK

¹ Rézmetszet, 635×585 mm, balra lent jelzés: "P.P. Rubens invent.", jobbra lent: "Lucas Vorsterman sculp. et excud."

² HELD, Julius: Rubens und Vorsterman, in: Rubens-Studien. Leipzig, 1987. 52–64. The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. Princeton, 1980.

³ Vlieghe, Hans: Rubens Portraits of identified sitters painted in Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XIX/2), Brussels–London–New York, 1987. HUEMER, Frances: Rubens Portraits painted in foreign countries (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XIX/1), Brussels–London–New York, 1977. M. VARSAVSKAJA–JEGOROVA: Peter Paul Rubens. Paintings from Soviet Museums.

Leningrad, 1989. 103–104. a régiek közül ROOSES.

⁴ M. ROOSES–Ch. RUELENS: Correspondance de Rubens et documents epistolaires. Antwerpen, 1898. II. köt. 280.

⁵ Vlieghe op. cit. 69. hivatkozik MÜLLER–HOFSTEDÉ: Neue Ölskizzen von Rubens. in: Städel Jahrbuch, II. 1969. 237–238.

⁶ DA COSTA KAUFMAN, Thomas: The school of Prague. Chicago–London, 1988. 147–148.

⁷ GALAVICS Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Budapest, 1986. 47.

⁸ Egidius Sadeler rézmetszete a Szépművészeti Múzeumban, 65×42 cm, idézi GALAVICS i. m. 49.

Summary

THE PORTRAIT OF LONGUEVAL BY RUBENS

Rubens' engraved portrait of Longueval, commander-in chief of emperor Ferdinand II belongs to the portrait-type initiated by Hans von Aachen and Egidius Sadeler. With the help of some engravings the author tries to point out that resemblance was not just a matter of influence, but the type was chosen for political propaganda and for the manifestation of imperial grace.

Grynaeus Tamás

REMETE SZENT ANTAL A HAZAI KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

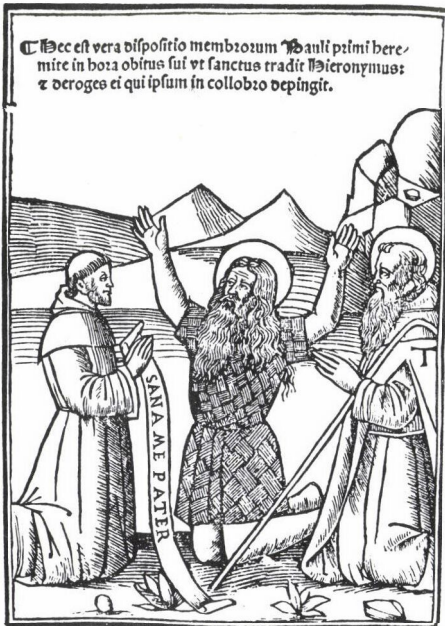
Az európai művészet minden ágában (freskó, táblakép, grafika; fa-, kőszobor, kerámia, stb.) találkozunk Remete Szent Antal alakjával a késői középkorban, később gyéribben¹ (Schongauer, Sittow², Bosch, Grünewald, Dürer – csak a jelentősebbeket említve), hogy azután a szürrealizmus fantáziavilágában ismét megjelenjék (Max Ernst: Szent Antal megkísértése, 1945; L. Carrington, valamint B. Parentino hasonló című alkotásai³).

Módszertani szempontból is fontosnak tartom megemlíteni – egybehangzóan avval, hogy Páduai Szent Antal kultusza csak a barokk ferences kegyesség révén sugárzott szét Európába⁴ – a 14–16. századból, kevés kivétellel, Magyarországon és Itália hozzánk közelebb eső északi felében (Lombardia, Trentino, Veneto, Romagna, Toscana, Umbria és Giulia; s főleg egykori működése területén, Padovában és környékén) Páduai Szent Antal ábrázolás *alig* található, mindenféle Remete Szent Antal ábrázolás viszont bőségesen.

Az oklevelek három magyarországi antonita kolostort a hely megnevezésével említenek: Szepesdaróc, Pozsony, Segesvár; negyedik valahol a DNy-i országhatár közelében lehetett. (A középkori Magyarországon másutt nem volt kolostoruk, ez a különös területi eloszlás nem a későbbi török pusztítás következménye!)

A hazai képzőművészeti alkotások a magyarországi antonitákkal szoros kapcsolatban (szepesdaróci freskók, szárnyasoltár és címerpajzs), az antonita kolostorok vonzaskörében⁵, falusi és városi templomoktól kolostorokon át főpapi (Lippay pozsonyi kertje!) és királyi udvarokig (Anjou legendárium, lovagos kályha) a társadalom minden rétegét átfogva megtalálhatók. Az antoniták mellett a pálos rend szerepe is jelentős: ők névadó szentjük mellett a másik nagy remete-óst is megkülönböztetett tisztelettel öveztek. (Jól bizonyítja ezt a budaszentlőrinci kehely Remete Szent Antal ábrázolása, Hadnagy Bálint pálos szerzetes könyvének Remete Szent Antal képe⁶ és a márianosztrai, máriavölgyi, pálosveresmarti, valamint sopronbánfalvi műemlékek).

A *képi ábrázolások* legkedveltebb témái Remete Szent Pál halála (Anjou legendárium, Szepesszombat, Zólyomszászfalu, Hadnagy Bálint; 1. kép), Szent Antal látomása (Anjou legendárium, Szepesszombat, Szepesbéla); Szt. Antalt az ördög bántalmazza (Anjou legendárium, Szepesszombat, Szepesdaróc); találkozása Remete Szt. Pállal (uo.); Szt. Antalt az ördög nő képében kíséri (Szepesdaróc, Szepesszombat, Zólyomszászfalu); Szt. An-



1. Remete Szt. Pál halála, fametszet (Hadnagy Bálint: Prodigia sancti Pauli primi eremite c. munkájának második kiadásából, Velence, 1511)



2. Remete Szt. Antal, falkép a csetneki templom kórusának déli oldalán, 15.sz.



3. Remete Szt. Antal, falképtöredék, Murau, St. Mattheus templom (foto: Grynæus András)



4–5. Remete Szt. Antal, az ún. „lovagos” díszkályháról (BTM, Tihanyi Bence felvételei)

talt az angyalok égbe emelve védik (Anjou legendárium, Szepesszombat). A többi téma már csak egy-egy helyen fordul elő, így: Szt. Antal Remete Szt. Pált keresi, Szt. Antal Remete Szt. Pál koporsójánál; Remete Szt. Antal szerzeteseket oktat, gyékényt fon, forrást fakaszt; egyiptomi pogány fejedelmet figyelmeztet, akit lova levét és halálra tipor s végül az aranyrög legendája. (Érdekes módon, az ártatlanul felakasztott ifjú megmentésének hazai ábrázolását eddig nem ismerjük).

A szepesdaróci templom *szárnyasoltárának* csak egyetlen szárnya maradt meg (Nemzeti Galéria): fent háromszögletű mezőben ószövetségi előképe: Illés, az alsó nagy képmezőben Remete Szent Antal megkísértése (ördög, nő képében) látható. A művészettörténeti kézikönyv a mateóci mester hatása alatt készült 15.sz. harmadik negyedéből származó alkotásnak tartja.⁷ (A szárnyasoltár többi része megsemmisült⁸). A gyarapodó-erősödő polgárság felfogásáról, tiszteletéről tanúskodik a kassai dóm 1516-ban Czottmann Bertalan patikáros fogadalmából festett oltárképe.⁹ Ennek egyik alakja Remete Szt. Antal.¹⁰

A szepesdaróci templom épségben maradt Remete Szt. Antal *freskóciklusáról* a vélemények némileg eltérnek: Kőszeghy francia, antonita mester kezemunkájának véli és 1317 előttre keltezi¹¹, ezt a véleményt veszi át Schürer és Wiese¹² is. A művészettörténeti kézikönyv a szepeshelyi freskókkal rokonítja és római, subiacói előzményekre utal, szintén a 14. sz. első negyedében készülteknek tartja¹³. Jendrassik Borbála¹⁴ elveti Kőszeghy „szép, de romantikus felfogását, hogy a daróci falképek mestere a Franciaországból ideszármazott antonita rend tagja volna” s a freskókat a 14. sz. hatvanas-hetvenes éveire keltezi: „A Szt. Antal legendán a bolognai iskola reminiscenciáit érezzük, ha mindjárt pozitív összefüggéseket nem is tudunk kimutatni”.

A Murány melletti Csetnek Szepesdaróc kisugárzásába tartozik, az itteni gótikus (ref.) templom 15.sz. közepéről származó Remete Szt. Antal freskója (2. kép) viszonylag ép állapotban megmaradt, attribútumai (bot, csengő, disznó) jól felismerhetők¹⁵. A Segesvár vonzáskörébe tartozó Székelyderzs freskója töredékes.

Tisztázatlan a pécsi székesegyház egykori főapszisából származó, 1200 körüli (vad ?)disznó ábrázolás környezete, összefüggése¹⁶. (Feltűnően hasonlít a Murau-i freskóhoz) (3. kép). Ezért e legkorábbi, ilyenmű emlékünket csak föltételesen említjük.

A pálos főperjelség 1412-ből való *pecsétjén* is látható Remete Szt. Antal alakja¹⁷. Dedek a Dunajec áttörés melletti Vörös kolostor 1382-ből származó *pecsétjén* is Remete Szt. Antalt véli felismerni. Magyarozatképpen hozzászól, hogy a pecséten nem mindig a konvent védőszentje – a Vörös kolostor esetében a Boldogságos Szűz – hanem gyakran a rend, a vidék, az ország, stb. védőszentjének képe volt látható.¹⁸ (Érdemes ezt a megjegyzést összevetni a völgy nevével, melynek torkolatában a kolostor épült; a „vallás S.Antonii” kifejezés már a zágrábi püspök 1308-ból származó levélből¹⁹ ismert.)



6. Szárnyasoltár töredéke, 1525–1525.
Dénesfalva (Danišovce), Bratislava, Slov.
Nár. Galeria



7. Remete Szt. Antal aranyozott szobra a
fraknói (Forchtenau) Rozália-kápolna oltá-
rán, 1670 körül (fotó: Grynaeus András)



8. Remete Szt. Antal faszobra a Mátravere-
bély-Szentkút-i kegytemplom főoltárának
jobb oldalán



9. Remete Szt. Antal szobra a sopronbán-
falvi pálos kolostorhoz vezető lépcső első
pihenőjén (1717–1720)



10. Remete Szt. Antal barokk faszobra a csi-csói kegykápolnában (Hőgyész, Tolna m.)

Az Anjou- és Zsigmond-kori *kályhacsempéken* figurális szent-ábrázolások nem voltak (csak Sámson dom-borművű képe ismeretes), az 1454–1457 körül készült csempéken viszont már az Ó-, és Újszövetség alakjai, valamint népszerű szentek (Judit, Dávid, Izaiás ill. Szt. Péter, Szt. György, Szt. Kristóf és Szt. Rókus) társaságában találjuk meg Remete Szt. Antalt²⁰ (4. és 5. kép), kultusza tehát a legmagosabb társadalmi rétegekben is otthonos volt.

A Remete Szent Antalt ábrázoló középkori *faszobrok* közül igen

kevés maradt meg, ezek valószínűleg szárnyasoltárok részei voltak. (6. kép)²¹.

Ötvösműveken is található Szent Antal ábrázolások. A budaszentlőrinci pálosok kincseiről 1532-ben készült leltárban²² 16. szám alatt szerepel egy tenyérnyi és két ujjnyi magasságú kehely „in pede imagines sanctorum Pauli atque Antoni abbatis”. A kehely tehát mindenképpen 1532, sőt valószínűleg 1526 (a kolostor első földülása) *előtt* készült, sajnos csak leírásból ismerjük. Az 1460 körül, valószínűleg Kolozsvárott, magyar gótikus ötvös alkotásaként keletkezett Nyári kehely Szt. Antal ábrázolása alapján azonban el tudjuk képzelni. A Nyári kehely talpán Szt. István, Szt. Imre, Szt. László és Remete Szt. Pál ábrázolása mellett találkozunk Remete Szt. Antaléval.²³ (Érdemes ezt az együttest összevetni az Anjou legendárium fejezeteinek sorrendjével²⁴). Mindezeknél jóval korábbi a vízaknai kehely Remete Szt. Antal ábrázolása (14. sz. második fele), de ezt a művészettörténeti kézikönyv toszkánai munkának mondja.²⁵

A barokk kori ábrázolások ikonográfiája némileg eltér az előbbiektől. Lippay György *pozsonyi* kertjében (17.sz.) barlangban, koponyával ábrázolják.²⁶ Az 1670-ben épült *fraknoi* Rozália-kápolna főoltárán kétoldalt Remete Szt. Pál és Remete Szt. Antal aranyozott szobra látható (7. kép), a *sopronbánfalvai* pálos (!) kolostorhoz vezető lépcső 1717–1720-ban készült első szoborpárja (9. kép) szintén a két remete szentet ábrázolja. A sajládi pálos kolostorból is ismerünk e korból egy töredékesen megmaradt Remete Szt. Antal-szobrot. Időben ezekhez közeli a Pozsony melletti *máriavölgyi*



11. Remete Szt. Antal, ismeretlen művész alkotása, 17. sz. vége – 18. sz. eleje, Szilárdfy Zoltán gyűjteményéből.

pálosok templomának főoltárán állott Remete Szt. Pál és adoráló Remete Szt. Antal kőszobra (G. R. Donner, 1738. Jelenleg másolata a kegytemplom udvarán, szabadtéren fölállítva látható). A *fertőszéplaki*, 1795-ből való

Immaculata szobor mellékalakjai: Szt. Sebestyén, (a későbbi) Szt. Flórián és a Nyugat-Magyarországon tisztelt, Szt. Lénártnak „kinevezett”, valójában Remete Szt. Antal. (Tevével ábrázolása utalás egyiptomi származására; v.ö. a szepesszombati oltárkép tevés jeleneteivel). Ez az ikonográfiai megoldás Magyarországon egyedülálló, de az is ritkaság, hogy a remete szentet a középkor két nagy pestis-patrónusa társaságában ábrázolják.²⁷ (Így látjuk pl. az 1628-ban épült ljubljanai ferences templom jobb oldali első mellékoltárán Remete Szt. Antal és vele átellenben Szt. Rókus szobrát). Az előzőkhöz hasonlóan az ország nyugati szélén van a *kópházai* búcsújáró templom barokk Remete Szt. Antal szobra is. A *pesti* volt pálos, most egyetemi templom főoltárán szintén Remete Szt. Pál és Szt. Antal kőszobra látható (Hebenstreit József műve, az 1740-es évekből), a stallumokon pedig pálos szerzetes-fafaragó művének tartott jelenetek a két szent életéből, ugyanebből a korból. Ugyanilyen témájú a jobb oldali első mellékoltár valószínűleg másodlagosan elhelyezett aranyozott faragványa is. Szintén pálos mester alkotása a remete szent 18. sz. közepéről való faszobra a *pálosveresmarti* (Heves m.) és a *kisoroszi* (Pest m.) templomban is. 18. századi a *Mátraverebély-Szentkút-i* (ferences templom!) főoltára jobb oldalán álló, kezében koponyát tartó szobra is (8. kép).

Barokk kori az a Remete Szt. Antal faszobor is, melyet a *Hőgyész* (Tolna m.) melletti *csicsói* kegykapolnában láthatunk (10. kép). Ezt azonban – a remete szent kultusza elhalványodván – már régóta Szent Vendelként (!) tisztelik.²⁸ Remete és Pádúai Szent Antal alakjának összeolvadására szép példa a nemrég helyreállított, a 18.sz. elején pestis és tűz ellen készített *nagyszombati* Szentháromság szobor is. Ezen négy, a tűzzel kapcsolatba hozott szent alakja látható: Szt. Flóriáné, Szt. Ágotáé, Xavéri Szt. Ferencé és végül *Pádúai* Szt. Antalé, kinek lábai mellett nagy, felcsapó lángnyelvek lobognak.²⁹

Az eredeti ikonográfiai koncepciónak megfelelően láthatjuk Remete Szt. Antalt egy 1740-es évekből származó rézmetszeten (a *pozsonyi* Erzsébet apácák kolostorából, pergamen, egykorú festéssel). A kietlen tájon, angyalok társaságában ábrázolt idős szent jobb kezében] alakú, csengős bot, kinyitott bal tenyerében tűzláng, bal vállán T (tau-)kereszt, lábánál disznó. Ritka attributum a közeli sziklán félig összetekerve látható gyékényszőnyeg (fentebb szárnyasoltáron láttunk gyékényszövési jelenetet!) – talán a remete fekvőhelye? Ismeretlen helyről származó, ismeretlen művész alkotását találta meg Szilárdfy Zoltán egy 1765-ben, kézzel írott, német nyelvű imakönyvbe ragasztva (17. sz. vége – 18. sz. eleje) (11. kép). Végül itt említjük meg a *márianosztrai pálos* templom oldalhajójának végében látható – kissé szokatlan ikonográfiájú – remete Szent Antal olajképet, fehér köpenye bal vállán *piros* tau-kereszttel.

Valószínűleg még sok Remete Szt. Antal emlék van szerte az országban, számbavevésüket az is nehezíti, hogy a műemléki topográfiák az esetek jó részében csak „Szent Antal”-ról írnak, s az attribútumok részletezése

nélkül legtöbb esetben nem derül ki, melyik szentről van szó. Az összefüggések tisztázását tovább nehezítik a „tudós” tévedések ill. a két szent összekeverése is.³⁰

A modern hazai alkotások közül Szinyei Merse Pál (Remete Szent Antal, 1871³¹), Gulácsy Lajos (Kísértés, 1908–9) és Kondor Béla (1966) műveit említhetjük.

JEGYZETEK

- ¹ BAUER, Veit Harold.: *Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin*. Berlin, 1973.
- ² Michel Sittow (1469–1525), szárnyasoltár a tallini Niguliste-templom Antonius-kápolnijában. Jelenleg az Észtl áll. művészeti múzeumban, Tallin. Jaan KROSS: *Négy monológ Szent György ürügyén*. Bp. 1977. 8–9. kép.
- ³ NAGY András: *Kis szörnyesztétika*. Bp. 1989. 82–85.
- ⁴ BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium I*. Bp. 1977. 436.
- ⁵ BÁLINT i. m. I. 151–2.
- ⁶ KNAPP Éva: *Remete Szent Pál csodái*. (A budaszentlőrinci ereklyékhez kapcsolódó mirakulumfölgjegyzések elemzése). In: *„Mert ezt Isten hagyta”... (Tanulmányok a népi vallásosság köréből)*. Bp. 1986. 125. 4. kép.
- ⁷ *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. (Szerk. MAROSI Ernő) Budapest, 1987.
- ⁸ DIVALD Kornél: *Szepesvármegye művészeti emlékei*. I. Bp. 1906. 61.: „...egy, a XVI. sz. elejéről való roskadozó szárnyasoltár látható itt, melyen már restaurálás sem segíthet”.
- ⁹ VIDA Mária: *Az orvosi gyakorlat és a gyógyítószentek ikonográfiája a XIII–XIV. századi magyarországi falfestészetben*. *Comm. Hist. Med.* (87–88) 1979. 20–22. és 2. kép.
- ¹⁰ MÉ 1980. 1. sz. 65.
- ¹¹ KŐSZEGHY, Elemér: *Die Denkmäler der Antoniter in Drautz (Zips)*. Keszmark, 1930. 20. Mitteil. d. Denkmalschutzkommission d. Zipser Historischen Gesellschaft.
- ¹² SCHÜRER, O.–WIESE, E.: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn–Wien–Lepizig, 1938. 153–154.
- ¹³ MAROSI i. m. I. 209. 347. és II. 217–219. kép.
- ¹⁴ JENDRASSIK Borbála: *Szepes vármegye középkori falképei*. Bp. 1938.
- ¹⁵ VIDA i. m. 41.
- ¹⁶ *Pannonia regia*. (Kiállítási katalógus) Szerk. MIKÓ Árpád. Bp. 1994. 221–222. III. fejezet: *Románkori festészet*. III. 5. kép.
- ¹⁷ MAROSI i. m. II. 1472/4. kép.
- ¹⁸ DEDEK Crescens Lajos: *A karthauziak Magyarországbán*. Bp. 1889. 114–115.
- ¹⁹ FEJÉR György: *Codex Diplomaticus Hungariae*. Buda, 1834. VIII. I. 251. (CXXVII).
- ²⁰ HOLL Imre: *Középkori kályhacsempék Magyarországon*. I., II. Budapest Régiségei, (XVIII) 1958. 211–300, és (XXII) 1961. 161–207, III. AE (110) 1983. 201–230.
- ²¹ GLATZ, C. Anton: *Gotické umenie Slovensky Národnej Galerie*. Bratislava, 1983.
- ²² ZÁKONYI Mihály: *A buda melletti Szt. Lőrincz pálos kolostor története*. *Műv. tört. értekezések*, 50. sz. Bp. 1911. 58. SZILÁGYI, A.: *Beitrag zur Ikonographie zweier Einsiedlermönche, des hl. Antonius und des hl. Paulus*. (Bemerkungen zur Tätigkeit Goldschmiedewerkstätten ungarischer Klöster im späten Mittelalter). *AHA* (24) 1978. 215–218. cikkében erről írottak a latin szöveg félreértelmezésén-magyarításán alapszanak.
- ²³ KOLBA, J. H.: *Der Nyári-Kelch*. *Acta Arch.* (32) 1980. 373–402. és 6. kép.
- ²⁴ Ott a három árpádházi szent után Szt. Benedek, majd rögtön Remete Szt. Antal legendája következik.
- ²⁵ MAROSI i. m. I. 497 és II. 821–823. kép.
- ²⁶ RAPAICS Raymund: *Magyar kertek*. *A kertművészet Magyarországon*. Bp. 1944. 88. leírásából ismerjük, képet nem közöl róla.

- ²⁷ Ez utóbbi három adatot SZILÁRDFY Zoltán baráti szívességének köszönhetem.
- ²⁸ BÁLINT i. m. I. 154. a fénykép Bálint Sándor gyűjteményéből való.
- ²⁹ Ezt az adatot is SZILÁRDFY Zoltán baráti segítségének köszönhetem.
- ³⁰ Így pl. Tar Lőrinc pokoljárása. Középkori magyar víziók. Vál. és szerk. V. Kovács Sándor. Bp. 1985. 23., ahol Padovát és St. Antoine-t, vagyis páduai és remete Szt. Antal ereklyéi helyét összekeveri. Az 1989. évi Bálint Sándor emléknaptárban BOROS Marietta nem jan. 17.-én (Remete Szt. Antal napján), hanem jún. 13.-án (Páduai Szt. Antal napján) tárgyalja a Szent Antal tüzet és helytelenül ez utóbbi napra teszi a lisztbenyúlás tilalmát.
- ³¹ SZINYEI MERSE Anna: Szinyei Merse Pál élete és művészete. Bp. 1990. 190. és 102–103. kép.

Summary

SAINT ANTHONY THE HERMIT IN HUNGARIAN ART

Underlining the necessity of distinguishing the representations of Saint Anthony the Hermit and Saint Anthony of Padova, the author lists the various Saint Anthony representations in the Carpathian Basin, calling attention to their connections with the Anthonite and Pauline monasteries in Hungary.

Bodorné Szent-Gály Erzsébet

GYÖNGYÖSPATA XVII. SZÁZADI FŐOLTÁRÁNAK (JESSZE FÁJA OLTÁR) FELIRATAI

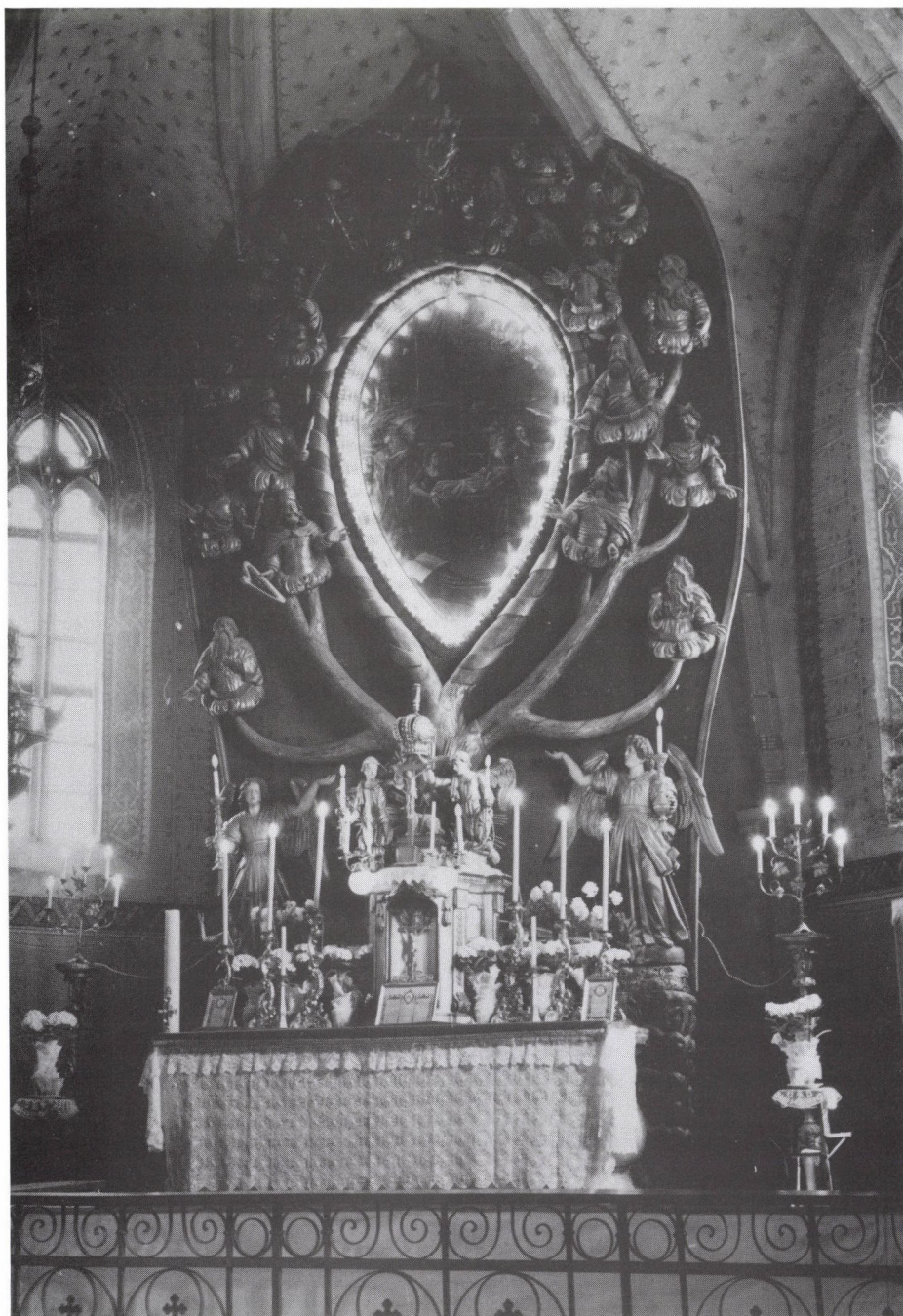
A restaurátor a feltárás, konzerválás során gyakran jut a műtárgyak keletkezési koráról ill. esetleges későbbi átalakításukról új felismerések birtokába. Munkája részben éppen arra irányul, hogy ezeket az újonnan felismert tényeket minél teljesebben be is mutassa. Egy, a maga korában szellemileg és esztétikailag is magas szinten megalkotott oltárépítmény helyreállítása tehát akkor lesz teljes, ha a restaurátor a tökéletes esztétikai megjelenítésre törekedve azokat az ikonográfiai értékeket is kifejezésre juttatja, amelyek a tárgy létrejöttékor funkciójának fontos elemei voltak. A barokk oltárépítmény egyfajta „Biblia pauperum”, ikonográfiai programja az érzékekre hatva adja át a szemlélőnek az Egyház tanítását.

Gyöngyöspata főoltárának restaurálására az 1970-es években került sor a templom teljes helyreállításának részeként. A főoltár legalaposabb művészettörténeti feldolgozása dr. Baranyai Béláné nevéhez fűződik.¹ Az ő tanulmánya alapján szeretném ismertetni az oltár leírását.

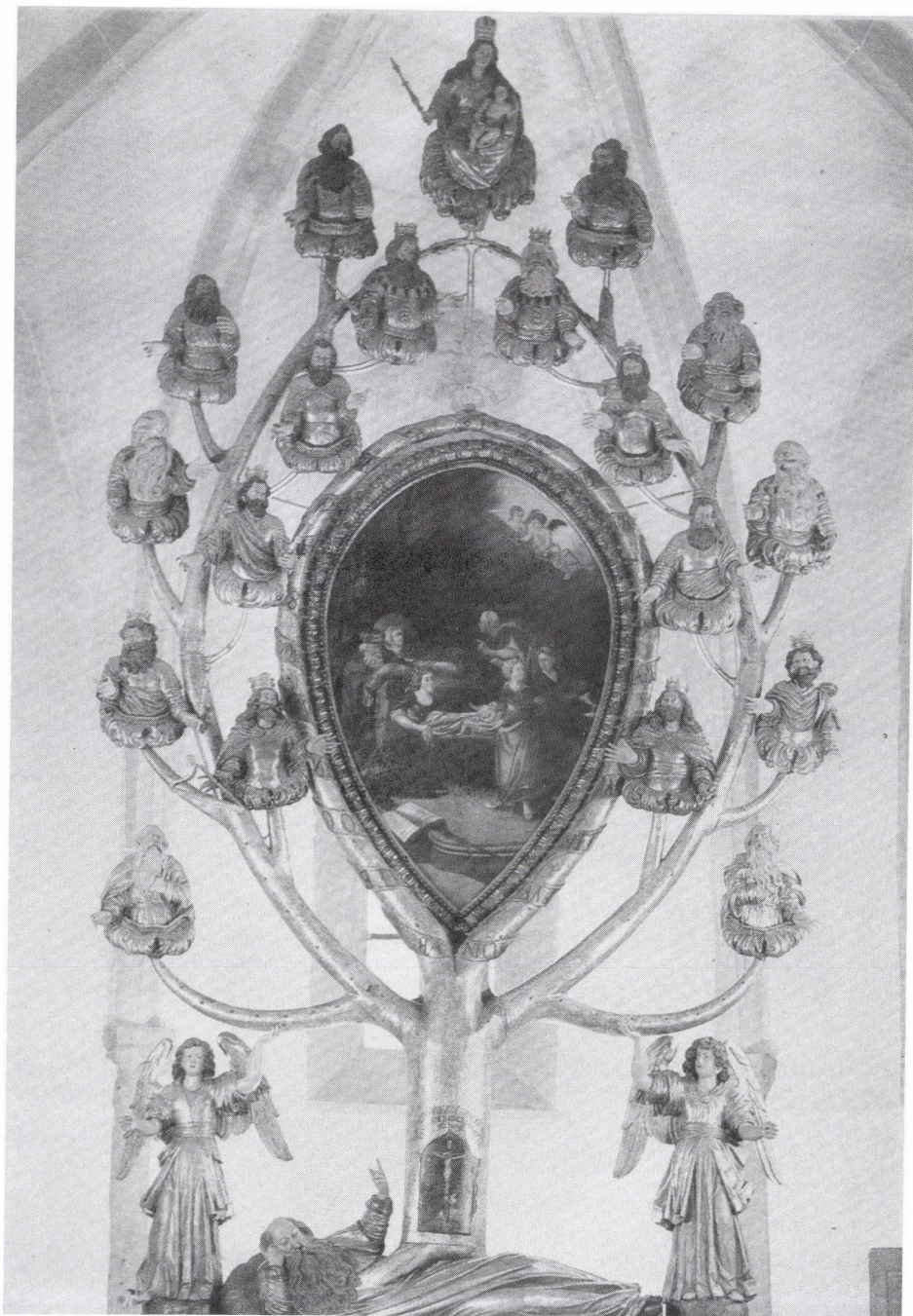
Az oltár Jézus Krisztus nemzetségfáját, az ún. „Jesse fáját” ábrázolja. Formája rendkívül szokatlan: óriási méretűre növelt monstrancia. A zöld, virágos mezőn fekvő ősnék, Jesszének oldalából nő ki a naturálisan kiképzett fa, melynek törzse a tabernákulumot foglalja magába, ágain pedig próféták és királyok: Krisztus őseinek, Dávid király nemzetsége tagjainak virágkelyhekből kinövő félalakjai láthatók. Csúcsán Szűz Mária foglal helyet, ölében a gyermek Jézussal. A faágak szív alakú mezőt fognak körül, melyet Szűz Mária születését ábrázoló, olajjal vászonra festett oltárkép tölt ki.

Két nagy átalakítási periódust élt át az oltár: az 1800-as évek elején nagyméretű új tabernákulumot és hasas stípeket kapott, a múlt század hetvenes éveiben pedig tűzkárt szenvedett, amelyet alapos megújítás követett. Ekkor kerülhetett mögé a hátfal is.

Az elhúzódó, nem problémamentes restaurálási munka hozta létre az oltár mai állapotát: a tűzvész utáni helyreállítást részben megtartó és az egyértelműen feltárható eredetét bemutató állapot esztétikai egységét. A másodlagos fa hátfal helyett igényesen tervezett és kivitelezett acél tartószerkezet készült, így lehetővé vált a fa eredeti, naturális megjelenítése.² Feltártuk és kiegészítve bemutattuk az oltár eredeti feliratait. Ezek a következő helyeken láthatók:



1. Gyöngyöspata, a római katolikus templom főoltára, (restaurálás előtti állapot)



2. Gyöngyöspata, a római katolikus templom főoltára, (restaurálás utáni állapot)

- 1) a tabernákulum-ajtó fölött,
- 2) az oltárképet körülvevő faág csavart szalagdíszén,
- 3) a külső körön helyet foglaló félalakok derekán.³

A tabernákulum-ajtó feletti felirat:

EGREDIETVR VIRGA DE RADICE IESSE,
ET FLOS DE RADICE EIVS ASCENDET. ISAY 11.

A csavart szalagdísz feliratán eredeti javítás látszik. A betűket hol fejjel lefelé fordították, hol tükörírásként alkalmazták. Idővel a lefestett betűk is láthatóvá váltak, kissé halványabbak a javított változatnál. Ezeket feltárt állapotukban hagytuk, nem fedtük le az áttetsző első változatú szöveget. A felirat olvasata a következő:

AB AETERNO ORDINATA SV(M) PROV: 8.
BENEDICENTVR IN TE ET IN (SEMINE) TVO CVNCTAE
TRIBVS TERRAE. GEN.28.
NECDVM ERANT AB(YSS)I ET EGO IAM CONCEPTA
ERAM. PROV.8.

A tíz, derekán mondatszalogot viselő félalak feliratait feltártuk és ki is egészítettük. A feliratok a következők:

3-as szobor:

VENI DE LIBANO SPONSA (MEA CORO-)
NABERIS: CANT (4)

5-ös szobor:

VIDERVNT EAM FILIAE ET BEATIS-
SIMAM PRAEDICAVERVNT. CAN.6.

8-as szobor:

(SVRGE) PROPERA, (AMICA MEA, COLVMBIA M)EA
FORMOSA MEA, ET VENI. C(AN) 2.

9-es szobor:

(QV)AE EST ISTA, QVAE ASCENDIT DE (DESER-)
TO DELICYS AFFLVENS? CANT.8.

11-es szobor:

PVLCHRA VT LVNA ELECTA VT SOL CAN.(6)

14-es szobor:

(SVRGE AMIC)A MEA, SPECIOSA (M)EA ET
VENI. CANT.2.

15-ös szobor:

IN (MEDIO POP)VLI SVI EXAL(TABI-)
TVR. ECCL.24.

16-os szobor:

PR(IMOGENITA ANTE OMN)EM
CREATVR(AM. ECCL.24.)

18-as szobor:



3. Gyöngyöspata, részlet a főltárról



4. Gyöngyöspata, részlet a főltárról

QVAE EST ISTA, QVAE ASCENDIT PER DESERTVM
SICVT VIRGVLA FVMI EX AROMATIBO CA.3.

21-es szobor:

(QVAE) EST ISTA QVAE PROGREDITVR QVASI
AVRORA CONSVRGENS. CANT.6.

Elmélyült teológiai tudással rendelkező ikonográfusra vár a feladat, hogy az oltárépítmény egészét a fenti, Vulgátából vett idézetekkel egységben értékelje.

JEGYZETEK

¹ H. BARANYAI: Das Hochaltarretabel von Gyöngyöspata. AHA XVI. 1970. 1–2. sz. 69–94.

² A faágakon csaplyukak láthatók, ezekben kisebb ágak helyezkedtek el, amelyek leveleket hordoztak. A másodlagos réteg alapozásából előkerült egy levélke: borostyánlevélhez hasonlított, zöld viaszos vászon anyagból készült. A fa eredeti megjelené-

séhez tehát a zöld lombok is hozzátartoztak. Sajnos a kis ágakról semmi információ nem maradt fenn, így a lombzat rekonstrukcióját nem lehetett elvégezni.

³ Az oltár felállításakor a lebontás előtti állapotot tartották mérvadónak, így nem került a külső körre a bizonyíthatóan oda készített 10 db mondatszalagos félalak mindegyike.

Zusammenfassung

DIE AUFSCHRIFTEN DES HAUPTALTARS (JESSEBAUM-ALTAR) AUS DEM 17. JAHRHUNDERT IN GYÖNGYÖSPATA

Der Hauptaltar von Gyöngyöspata wurde im Rahmen der vollständigen Wiederherstellung der Kirche in den 1970er Jahren restauriert.

Der Altar stellt den Stammbaum von Jesu Christi, den sog. Jessebaum dar. Seine Form ist höchst außergewöhnlich: eine Monstranz von riesigem Ausmaß. Aus der Seite des auf der grünen, blühenden Wiese liegenden Ahnen Jesse wächst der naturalistisch gestaltete Baum heraus, dessen Stamm das Tabernakel beinhaltet. In den Ästen sitzen Propheten und Könige: die Vorfahren Christi, die Mitglieder des Stammes von König David erscheinen als Halbfiguren in Blumenkelchen. Ganz oben sitzt Maria mit dem Kind Jesu auf dem Schoß. Die Zweige des Baumes umgeben ein herzförmiges Feld, in dem ein die Geburt Mariae darstellendes, mit Öl auf Leinwand gemaltes Altarbild zu sehen ist.

Der sich dahinziehenden, nicht ohne Probleme verlaufenden Restaurationsarbeit verdanken wir den heutigen Zustand des Altars. Es wurden die ursprünglichen Aufschriften des Altars erschlossen und nach Ergänzung vorgestellt. Diese sind an den folgenden Stellen zu lesen:

über der Tür des Tabernakels, auf dem geschwungenen Bandschmuck des Zweiges um das Altarbild sowie auf der Taille der auf dem äußeren Kreis sitzenden Halbfiguren.

Die Aufgabe, das Ensemble des Altarwerkes zusammen mit den Zitaten aus der Vulgata in ihrer Einheit zu interpretieren, wartet auf einen über solides theologisches Wissen verfügenden Ikonographen.

Barna Gábor

MÁRIACELL ÉS MAGYARORSZÁG

Adalékok a Celli Mária – Magna Domina Hungarorum hazai tiszteletéhez

A legnagyobb stájer búcsújáró hely kapcsolata Magyarországgal, a Kárpát-medence magyarságával és más népeivel, illetve bárhol a világban élő magyarokkal a XIV. századig nyúlik vissza. A kegyhely XI. századi keletkezésétől fogva fokozatosan a térség népeinek fontos szakrális központjává vált. A Kárpát-medencét a X. századra benépesítő és keresztény hitre térő magyarság a korabeli európai szent helyeket (pl. Róma, Santiago de Compostela, Aachen, Loreto) kereste fel a középkor folyamán. Párhuzamosan Magyarországon is kialakultak a legrégebb búcsújáró helyek szentek ereklyéi, később pedig főleg Mária-ábrázolások körül. A külföldi kegyhelyek közül az évszázadok során azonban csak Máriacell jelentősége maradt szinte töretlen napjainkig. Cell – vagy a XVIII. századtól, hazai filiaciói megalakulásától kezdve Öreg-Máriacell – magyar kegyhelynek is számít, hiszen Mária-kegyszobra a „Magna Domina Hungarorum” nevet is megkapta. (A továbbiakban éppen ezért a kegyhely nevének magyaros írásmódját használom.) E tisztelet, s e szoros kapcsolat történetének vázlatos áttekintését adja ez a rövid tanulmány.¹

A kapcsolat története

Máriacell megalapítását a legendás hagyomány 1157-re teszi. Az első évszázad a kegyhely dinamizmusának és településsé növekedésének időszaka volt. Lehetséges, hogy már ebben az időszakban is megfordultak itt magyarországi zarándokok, hiszen a kegyhelyek vonzereje különösen kialakulásuk időszakában erős és nagy, s Máriacell közel esik a dunántúli magyar településekhez. Mindenesetre a Közép-Európa legnagyobb kegyhelyévé váló, s a térség – elsősorban a későbbi Habsburg birodalom – minden népét összefogó búcsújáró hely jelentősége a magyarság számára a XIV. század utolsó harmadától nőtt meg. Előidéző oka pedig Nagy Lajos magyar király építkezése és adománya volt Máriacellnek. Az esemény körül ugyan vannak még tisztázásra szoruló kérdések – főleg az, hogy mire terjedt ki Nagy Lajos alapítása: az egész templomra, a már meglévő kápolna bővítésére, a szentély bővítésére, Mária-kápolna kialakítására² –, ám az kétségtelen, hogy ettől az időtől kezdve szinte napjainkig töretlenül nyomon követhetjük a magyarok és Máriacell korszakonként ugyan változó intenzitású kapcsolatát, a magyarok rendszeres zarándoklatát a celli Szűzanyához.

Nagy Lajos donációjáról először az 1487-ben, tehát egy évszázaddal későbbi latin nyelven írott kegyhelytörténet emlékezik meg.³ A későbbi századok osztrák és magyar nyelvű irodalmában azonban már állandóan jelen van a király adományozásának híre. Thúróczy János XV. századi magyar történetíró „A magyarok krónikájában” az aacheni alapítással együtt említi a celli kápolna építését.⁴ Ennek története a király török elleni harcaival függ össze: a Mária segítségének tulajdonított török fölött aratott győzelem után Nagy Lajos egy Mária-képet is adományozott Cellnek. Ezt a képet hívják Kincstári Madonna képnek, azaz Schatzkammerbild-nek.⁵

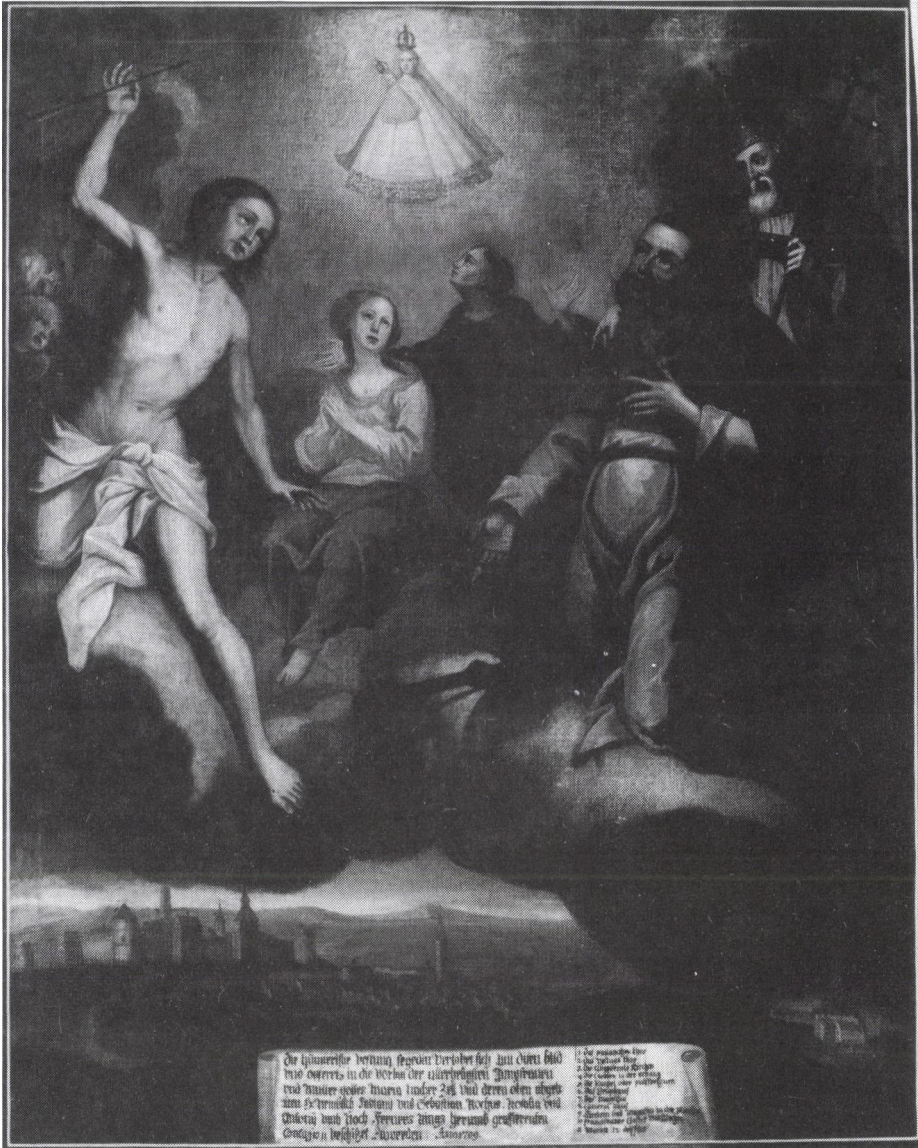
A térségben mindinkább ismertté és kedveltté váló kegyhely VI. Kelemen pápától 1346-ban,⁶ majd 1399-ben IX. Bonifác pápától nyert teljes búcsú kiváltságot. Valószínűleg ekkor fejeződött be a Nagy Lajos király által támogatott templom építése.⁷ Egy 1500 körül keletkezett feljegyzés felsorolja azokat az országokat és tartományokat, ahonnan búcsúsók érkeznek Máriacellbe. A listában Itália, Svájc, Brabant, Franciaország, Karintia, Krajna és Horvátország mellett Magyarország nevét is olvashatjuk.⁸ Már ezt megelőzően is tudomásunk van azonban magyarországi búcsúsokról. Sajnos, a források csak a jelesebb zarándokok neveit jegyezték föl. Így pl. 1430 körül, majd később több ízben Zsigmond magyar király is elzarándokolt Máriacellbe.⁹

1440 februárjában az özvegy Erzsébet királyné a hamarosan megszülető fia, a későbbi V. (Posthumus) László számára biztosítani akarta a magyar Szent Koronát, ezért azt őrizőhelyéről, a visegrádi várból udvarhölgyével ellopatta. Kottanner Jánosné a nagy és nem is veszélytelen vállalkozás közben megfogadta, hogy siker esetén mezítláb fog elzarándokolni Máriacellbe, s amíg fogadalmát nem teljesíti, addig tollon azaz párnán nem alszik.¹⁰ 1457-ben maga V. László magyar király járt itt.¹¹ Corvin Mátyás magyar király máriacelli zarándoklatáról nincs tudomásunk.¹² A máriacelli kincstár, a Schatzkammer mégis több, Corvin Mátyás adományának tartott tárgyat őriz: egy házioltárt, egy miseruhát és egy nimfát ábrázoló aranyékszert, amelyek 1491-ben kerülhettek Máriacellbe.¹³ A hagyomány szerint a tragikus sorsú II. Lajos magyar király és fiatal hitvese, Mária királyné kétszer is járt Máriacellben, s a kegytemplom kincstárának adományozták esküvői öltözetüket.¹⁴ Ezzel jelképesen mintegy önmagukat és házasságukat bízták a Celli Szűzanya oltalmára.

Ebben az időszakban nem voltak ritkák az ún. kényszerzarándoklatok. Egy 1493-as brassói adat is tanúsítja, hogy a gyóntatók híveiket elégtétel és vezeklés miatt római, máriacelli, loretoi és Santiago de Compostelai zarándoklatra szokták kötelezni.¹⁵

A máriacelli zarándoklatokban bizonyos visszaesést a reformáció és vele párhuzamosan a Magyar Királyság egy részének török hódoltság alá kerülése, az állandósult török veszedelem és a létbizonytalanság okozott.

Újabb fellendülés csak a XVII. század végétől, a katolikus restauráció idején, a barokk korban újrászerveződő katolikus egyházban következett



1. Szeged város fogadalmi képe a máriacelli kincstárban, 1709 (Dömötör Mihály felvétele, 1994.)

be, szoros összefüggésben Máriacell újjáépítésével, amelyet a Habsburg-ház tagjai és a birodalom főiri családjai támogattak.

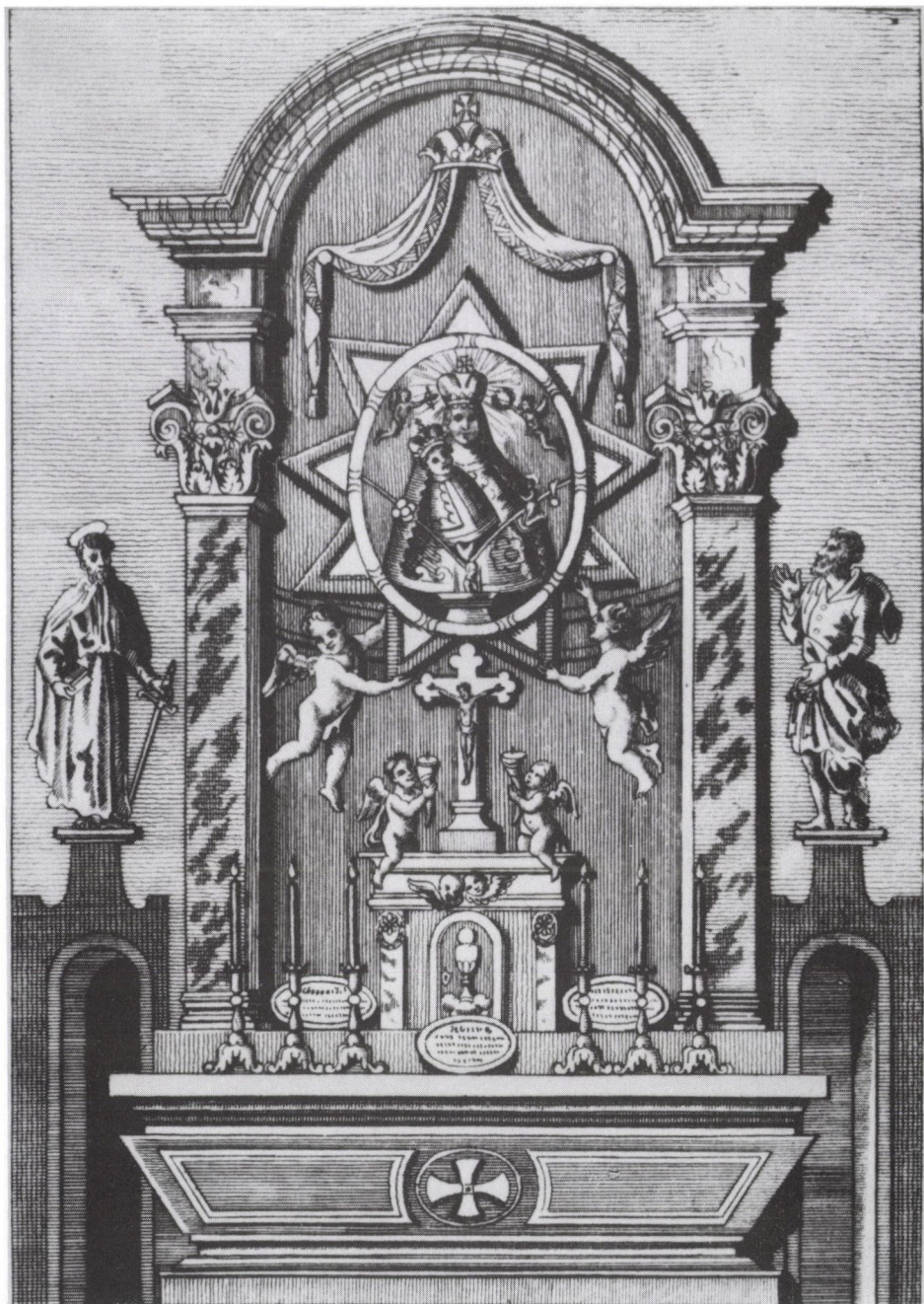
Nagy Lajos királynak a török elleni csatáját, a király csodás álmát és fogadalmát részletesen leírja a XVII–XX. századi búcsús irodalom. Említi 1696-ban a világ Mária-kegyképeinek ismertetése során Esterházy Pál

nádor,¹⁶ majd utána Nedeczky Ladislaus¹⁷ is. A XIX. században tovább népszerűsítette a történetet Balogh Ágoston¹⁸ is. Egy bizonyos: a Nagy Lajos király adományaként Máriacellbe került, s ott Schatzkammerbild, magyarul Kincstári Madonna néven ismert votívkép a XV. századtól kezdve második kegyképe lett Máriacellnek. A képet a magyarokon kívül az ide zarándokló más népek is tisztelik.¹⁹

Máriacell alapításának (1157) évfordulói mellett a kegyhely történetében Nagy Lajos adományozásának centenáriumait szintén megünnepelelték. Különösen emlékezetesnek írják a beszámolók az 1764-es ünnepségeket.²⁰ Ezeknek az ünnepségeknek közvetett hatását a kegyhely vonzerejére, dinamizmusára és a magyarországi búcsújárásra kifejtett inspirációira nem hagyhatjuk figyelmen kívül. Ugyanezt mondhatjuk a kegytemplom magyar tárgyi emlékeiről, az itt lévő, s a magyar szentek tiszteletére szentelt kápolnákról, a magyar szentek szobrairól. Ezek pusztá jelenlétükkel is a kegyhely és a magyarság kapcsolatának jelzői, azaz a zarándoklatok ösztönzői és legitimálói, egyúttal a keresztény magyar öntudat, a keresztény magyar történelmi tudat kifejezői és erősítői is voltak.

Ennek egyik jele a máriacelli templom újjáépítése a XVII. század második felében. Ez az átépítés a kegyhely magyar vonatkozásait tovább erősítette, hiszen a Habsburg-udvar példáján felbuzdult a magyar főnemesség, s a tizenkét oldalkápolnából négyet magyar főurak alapítottak, s a négyből hármat magyar szentek tiszteletére. A Szent István-kápolnát Nádasdy Ferenc és felesége Esterházy Julianna építtette 1662-ben, a Szent László-kápolnát sírhelyének és a szent király tiszteletére Szelepcsényi György esztergomi hercegprímás alapította 1685-ben. A Szent Imre-kápolna 1777-ben létesült Draskovich Miklós gróf adományából. A negyedik magyar alapítású kápolnát Szent Katalin tiszteletére Esterházy Pál nádor és első felesége Esterházy Orsolya 1680-ban emeltette.²¹

Esterházy Pálnak, aki nemcsak építkezéseivel, búcsújáró helyek alapításával, hanem könyveivel²² is szolgálta katolikus egyházát, kivételes helye van a máriacelli zarándoklatok történetében. Ő maga ötvennyolc alkalommal járt Máriacellben. A máriacelli források 1655-ben említik először, amikor feleségével és öt gyermekével együtt beiratkozott a Rózsafüzér Társulatba. 1688-ban második felesége, Thököly Éva egy csecsemőt ábrázoló adományt ajánlott fel a kegyhelynek. A következő évben pedig birtokuk Fraknó és Kismarton Bécs 1683. évi török ostromakor való szerencsés megmenekülése emlékére nagyméretű votívképet adományoztak.²³ Ezt követően Esterházy Pál birtokain megszervezte a máriacelli zarándoklatokat, amelynek tetőpontja a török seregek fölött Zalánkeménél 1691. augusztus 19-én aratott nagy győzelem után hálaadásból Máriacellbe vezetett nagy búcsújárat volt. Ekkor körmenetben körülhordozták a Kincstári Madonna képét.²⁴ A feljegyzések szerint ez volt az egyik legnagyobb celli zarándoklat. Ezen az ún. „nádori processzió” tizenegyezer ember vett részt, köztük Esterházy családja és birtokainak népe. A barokk pom-



2. A szekszárdi Remete-kápolna oltára a Celli Mária kegyszobor másolatával. Dorneck metszete, 1836 (Barna Gábor felvétele, 1988.)

pával megszervezett máriacelli bevonuláson muzsikuskok, díszruhás heroldok és énekesek is szerepeltek. Több százan zászlókat vittek a menetben, 665 fehér ruhás lány képeket és szobrokat vitt, a szentolvasó titkait pedig tizenöt vörös, fehér és arany színű ruhába öltözött jelmezes alak szimbolizálta.²⁵

Esterházy Pál nádor példáját más főurak és főpapok is követték. A főnemesség XVII. századból ismert családjaihoz (Esterházy, Nádasdy, Erdődy, Zichy) a XVIII. század elején újabb magyarországi és erdélyi főnemesi családok csatlakoznak (Korniss, Koháry, Maholányi, Pálffy, Szentiványi, Bornemissza, Szirmay).²⁶ Celli zarándoklatuk emléke az a sok értékes fogadalmi ajándék, amely máig a templom kincstárában látható. Közöttük van az az ún. selmeci kép is, egy Mária-ábrázolás, amelyet a XVII. század közepén egy selmecbányai katolikus bányász tisztelt. Ez jelzi Cell kultuszának az alsóbb társadalmi rétegekben való terjedését. Lutheránus társai a képet szét akarták törni, de nem sikerült nekik. A bántalmazás nyomait viselő képet 1656-ban a bányász Máriacellbe vitte, ahol azt 1748-tól kezdve a Szent László-kápolna oltárán tisztelték, a második világháború után azonban a Kincstárba helyezték.

Az újkorban főpapjaink, püspökeink közül is sokan elzarándokoltak Máriacellbe. A sort 1649-ben Püsky János frissen kinevezett kalocsai érsek nyitotta meg, aki a töröktől való megmenekülése emlékére egy aranszívvel ékes aranytáblát vitt a kegyhelyre.²⁷ A döntő ösztönzést az 1680-ban a kápolnát építtető, s később ide temetkező Szelepcsényi György esztergomi érsek példája adta.²⁸ Ellátogatott ide 1699-ben Szász Ágoston győri püspök, majd 1718-ban Csáki Imre kalocsai érsek.²⁹ A Mária Teréziát koronázó Esterházy Imre esztergomi érsek 1745-ben egy aranyozott kelyhet ajándékozott a templomnak.³⁰ A XVIII–XIX. század folyamán több magyar főpap látogatott el Máriacellbe, mint pl. Migazzi Kristóf váci püspök és Bécs érseke, Konde Miklós nagyváradi püspök, Somogyi Lipót szombathelyi püspök, Rudnay Sándor Magyarország primása két ízben is, Pirker László egri érsek, Kopácsi József veszprémi püspök, Kunszt József kalocsai érsek. Az 1857. évi jubileum alkalmából vezetett nemzeti zarándoklat alkalmával és annak élén Scitovszky János primás több püspöktársával járt Máriacellben.³¹ De megfordult itt Roskoványi Ágoston váci püspök, Bartakovics Béla egri érsek is. Számos főúri család ajándékozta meg gazdagon a kegytemplomot.

A számos értékes magyar főúri ajándék közül csupán néhányat említék. Az egyik Nádasdy gróf 1697-ben egy tükröt adományozott a Celli Szűzanya képével „Igazságnak tükre – Örömnünknek oka” latin nyelvű felirattal. A főnemesség első ismert felajánlása Zichy Pál fogadalmi képe, amelyet a Bethlen Gábor fogságából való szerencsés megmeneküléseért adományozott.³² A Kincstári Madonna képen látható gyöngysort 1861-ben esküvője emlékére Batthyány Lujza grófnő ajándékozta a Celli Máriának. A napóleoni háborúk során 1809-ben a francia csapatok rekvirálása elől a



3. Máriacelli zarándokok színezett XVIII. századi pergamen miniatűrön, Szilárdfy Zoltán gyűjteményéből

kegyhely kincseit a távoli magyarországi Temesvárra szállították,³³ ahol az szerencsésen meg is menekült.³⁴

A XVII–XVIII. századtól kezdve a magyarországi főurak és a papi renden lévők példáján mind nagyobb számban látogattak Máriacellbe egyszerűbb emberek is: földművesek, iparosok, polgárok. Sőt, a kéziratos és nyomtatott mirákulumos könyvek elemzése azzal a tanulsággal szolgál, hogy a 18. század közepétől kezdve a főrenden lévő zarándokok szerepe csökkent.³⁵ A mirákulumos könyvek sok népi zarándoklatról számolnak be. A kegyhely vonzáskörzete ekkor Magyarország egész területére kiterjedt.³⁶ Nemcsak a közeli Dunántúlra, hanem – Kelet felé természetesen csökkenő mértékben – a távoli Alföldre és Erdélyre is. Az egyszerű emberek látogatásának emlékét számos XIX–XX. századi fogadalmi kép őrzi a templom karzatján lévő kincstárban. Ezeket a magyar kutatás még nem vette számba. Az osztrák vonatkozású képekről nemrég átfogó ismertetés jelent meg.³⁷ A régebbi képek közül jól ismerjük Szeged városának az 1709. évi pestisjárvány idején készült fogadalmi képét,³⁸ s több nyugat-magyarországi, ma részben burgenlandi település³⁹ fogadalmi képét is.

A fogadalmi képek a kegyhelyen őrzik a búcsúsok emlékét. Más tárgyfeleségek pedig búcsúfiaként a kegyhely emlékét idézik fel a búcsúsoknak. Ezek között a tárgyak között nagy számuknál fogva is az ún. zarándokjelvények, búcsús érmék a legfontosabbak. Magyarországi múzeumi gyűjtemények nagyon nagy számban őrzik XVII. és XVIII. századi darabjaikat.⁴⁰ Ezek különböző méretűek, anyaguk azonban általában megegyező: öntött vagy préselt ón lemez. Ruhára, kalapra felvarrva hordták. Az érmecskéket otthoni Mária-szobrokra is felakaszthatták.

A német nyelven kiadott máriacelli útikönyvek a magyarországi búcsúsokat is szolgálták. Egy 1821-ben, majd másodjára 1825-ben Bécsben kiadott könyv 30 és egynegyed órásnak írja a Bécsből Máriacellig tartó utat.⁴¹ Különleges ünnepi alkalmakra, mint pl. az 1857. évi magyar nemzeti zarándoklat a kegyhely hétszáz éves jubileuma alkalmából, külön illusztrált kiadványt jelentettek meg.⁴² Sőt, a korabeli magyar újságok, így pl. a közkedvelt Vasárnapi Újság már 1857 nyarán cikkekben ismertette Máriacell történetét, így készítve fel az olvasókat a szeptemberi országos zarándoklatra, majd később tudósított magáról a Scitovszky János hercegprímás által vezetett zarándoklatról is.

Főként Nyugat-Magyarország területén terjedt el az egyik legrégebb magyar nyelvű máriacelli búcsús könyv, amely az Ószövetségi Énekek énekéből származó Mária-invokáció után (4,15) az „Élő vizeknek kúttya” címet viselte, s amelyet Steyr városában adtak ki 1753-ban. Ennek előképe lehetett az a fél évszázaddal korábban, 1700-ban német nyelven megjelent mirákulumos könyv, amely az 1690–1700 közötti csodás gyógyulásokat, imameghallgatásokat tartalmazza, közöttük magyarországi lakosok, vagy hazánkban állomásozó német katonák eseteit is.⁴³



4. Máriacelli zarándokjelvény a Celli Szűzanya és a kegytemplom ábrázolásával, XVIII. század második fele, Esztergom, Keresztény Múzeum (Mudrák Attila felvétele, 1985.)



5. Celli zarándokjelvény, XVIII. század, Esztergom, Keresztény Múzeum (Mudrák Attila felvétele, 1985.)



6. Szív alakú máriacelli zarándokjelvény, XVIII. század, Esztergom, Keresztény Múzeum (Mudrák Attila felvétele, 1985.)



7. Celli kegyérme, XVIII. század, Esztergom, Keresztény Múzeum (Mudrák Attila felvétele, 1985.)

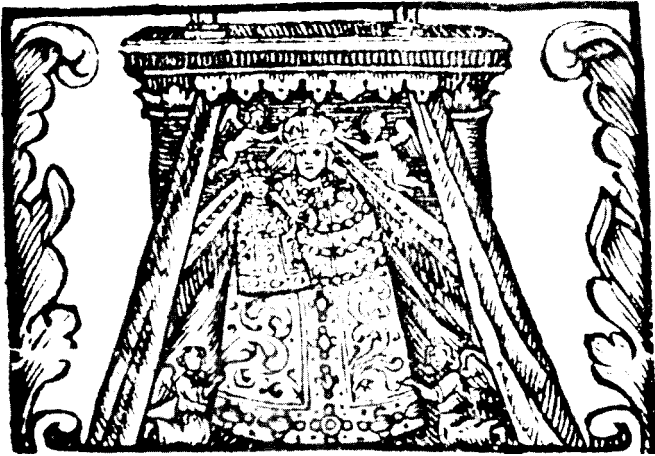
A XVII–XVIII. században számos magyarországi település tett fogadalmat évi zarándoklatra. Rendszeres zarándoklatok azonban elsősorban azokból a nyugat-magyarországi és észak-magyarországi városokból keresték fel Öreg-Máriacellt, amelyek jelentős német lakossággal rendelkeztek (Pozsony, Szombathely, Kőszeg, Sopron).⁴⁴ Ezek sorát jelentősen bővítették a jubileumi zarándoklatokhoz csatlakozó települések. A stájer kegyhelyre 1857-ben például a távoli Bánság, a Maros mente, az Alföld, az Ipoly mente vidékéről éppúgy csatlakoztak processziók, mint a közeli Dunántúlról és a Nyugati-Felvidékről.⁴⁵ Több községben búcsús társulat működött a celli zarándokút szervezésére. Valószínű, hogy amikor a bátaszékiek máriacelli búcsújáró egyesülete (Mariazeller Bruderschaft) 1832-ben megalakult, az egy korábbi gyakorlatot szervezett társulati formába. Fennmaradt egy 1872-ből származó nyomtatvány, amelyben a tagok a társulat céljaként a Szentháromság és Szűz Mária tiszteletét, a katolikusok üdvösségét és a lelkek épülését kívánják előmozdítani. Zarándokzászlójuk megmaradt a templom berendezési tárgyai között. Egyik oldalán a Szentháromság, másik oldalán pedig a Celli Szűzanya képe látható.⁴⁶ A századfordulón az egyház vasúton is szervezett zarándokutakat Máriacellbe.

Máriacell hatása a magyar katolicizmusra és a népi vallásosságra

Máriacell erős kisugárzását mutatja, hogy Magyarország számos helyén, még a távolabbi Erdélyben is találkozhatunk a Celli Mária szobrának másolatával. Ez ugyan ott a katolikus főúri devotiónak példája, s nem széles néprétegek gyakorlatát mutatja. Az erdélyi Mikháza főoltárának képét ugyanis gróf Korniss Zsigmond kancellár hozatta Bécsből 1711-ben. A kolozsvári barokk szobrász-iskola utolsó jellegzetes képviselője, Simon Hoffmayer (†1800) pedig Haller János özvegye megbízásából Szőkefalva egyik oltárára a „Mária Czelli Statuát” készítette el, amely azonban napjainkra sajnos elpusztult.⁴⁷ A kegyszobor másolata megtalálható a nagyszebeni Szent Kereszt-kápolnában. Celli másolatokat ismertünk az ország belsejében Miskolcon a minorita templom celli oltarán (1740), Szentendre római katolikus templomának egyik mellékoltarán, Győrben a Szentháromság-templom főoltarán, a tihanyi bencés apátsági templom XVIII. század közepéről való máriacelli oltarán, a pozsonyi ferences templom máriacelli kápolnájának oltarán (XVIII. század), az Erzsébet apácák budai templomában, a budapesti belvárosi plébániatemplomban és bizonyára még másutt is. Ott látjuk másolatát Egerben a papnevelde épületének homlokzati szobraként is.⁴⁸ Nem ismerjük viszont az eredetét az 1719-ben újjátelepült Kunszentmárton plébániatemplomának Szent Antal oltarán lévő, XVIII. századi apácamunkának tartható máriacelli képnek.

Az Öreg-Máriacelli kegyszobor hazai másolatai közül négy, egyik a Vas megyei Celldömölkön, a másik Óbuda-Kiscellben, a harmadik Szekszár-

S. MARIA CELLENSIS MIRACULOSA,



A Lmam Ecclesiam D. Virginis Cellensis in Styria
miraculosæ *Andras Jungwirth*

Pietatis ergo invisisse & se Sacrosanctis Pœnitentiæ
& Eucharistiæ Sacramentis Die 12 Mensis *Aprilis*

Anno 16911 munivisse testor ego Pater *Georgius*
Pötscher ibidem Pœnitentiarius Ordinis

S. BENEDICTI ad S. LAMBERTUM in Styria Profess.

8. Jungwirth András máriacelli gyónócédulája, 1690 (Barna Gábor felvétele, 1988.)

don, a negyedik pedig Pozsony-Mélyút templomában önálló búcsús tisztelet tárgyává vált. A Celldömölkben látható másolatot 1729-ben hozta magával Koptik Odó bencés szerzetes, a máriacelli templom egykori kincstárnoka és szónoka, akit 1731-ben dömölki apáttá neveztek ki. Vezetésével a celli templom mintájára építették újjá az elpusztult dömölki apátságot a XVIII. század közepén. A bencés plébániatemplomban máriacelli mintára a szobor és a oltár fölé kőszátrat emeltek. Az építési munkák során kútásás közben az egyik munkásra nehéz kő zuhant, ám a halálból Szűz Mária közbenjárására megmenekedett. Ez az esemény Celldömölk alapító csodája, amelyet a korabeli mennyezetfestményen is megörökítettek. Később

számos csodás gyógyulás és imameghallgatás történt itt, amelynek emlékét a mirákulumos könyveken (Pausz Ámánd) kívül a templomban és kincstárában őrzött számos, jórészt XIX. századi fogadalmi kép is őriz. A kegyszobrot a kultusz első éveiben Koptik Odó „Beata Virgo Maria de Bona Fortuna” néven propagálta.⁴⁹

Addig, amíg Celldömölk búcsújárásnak története az évszázadok folyamán töretlennek mondható, más sors jutott az Óbuda-Kiscell plébánia-templomában őrzött celli szobormásolatnak. Ezt a XVIII. század elején Zichy-család készítette és helyezte el óbudai kastélyuk kápolnájában. Amikor azonban 1738-ban felépült a trinitáriusok rendháza, a már csodátévő hírben álló, s tiszteletben részesített szobrot átvitték ennek templomába. A trinitáriusok vezetésével még jobban fellendültek a zarándoklások. A kolostort azonban 1784-ben József császár rendeletére feloszlatták, s azóta a szobor az óbudai Péter-Pál plébániatemplom mellékoltárán áll. Búcsús tisztelete pedig megszűnt.⁵⁰

A harmadik celli vonatkozású kegyhelyen a kultusz azonban máig él. Szekszárd szőlőhegyén egy XVIII. századi pestisjárvány után fogadalmi kápolnát építettek, amelynek oltárán a máriacelli kegyszobor eredetihez hozzáértett másolatát helyezték el.⁵¹ Balogh Ágoston szerint a szobrot korábban a bécsi spanyol kórház (Hospitale Hispanicum) kápolnájában tisztelték, s az a kórháznak József császár idején történt feloszlása után került mai helyére. A XVIII. századtól kezdve remetelak áll itt a kápolna mögött. A kegyhely neve ezért *Remetekápolna*.⁵²

Az 1713-as pestisjárvány után a pozsonyi Kálvária alatt, a Mélyúton egy pozsonyi polgár hálából és fogadalomból kápolnát építtetett, amelyben elhelyezte a celli kegyszobor kő másolatát. Búcsúja augusztus 5-én, Havi Boldogasszony ünnepén nagyon kedvelt volt a pozsonyi polgárok körében.⁵³ Búcsús kultusza máig él. A városi lakosokon kívül a közeli tájak szlovák és magyar búcsúsai is felkeresik.

A török hódoltság alóli felszabadulás után a XVIII. században főleg a betelepülő osztrákok/németek révén Magyarországon több Segítő Boldogasszony (Mariahilf) búcsújáró hely alakult ki. A kegyképtípus gyors megkedvelésében Szilárdfy Zoltán felismerése szerint nagy szerepet játszott, hogy a korabeli szemlélet a Mariahilf képtípust a celli Kincstári Madonna (Schatzkammerbild) típusával azonosította, azaz eleve magyar vonatkozásúnak tartotta.⁵⁴ Ezzel kapcsolatban sajátos hagyományt jegyzett fel a képről önéletrajzában a jázsági búcsúvezető és énekszerző, Orosz István. Celli zarándokútjáról beszámolva leírja a kegytemplom kincstárának meglátogatását is. A sok drágaság „között ott tündöklék egy tiszta vert aranyból készült oltáron a Boldogságos Szűz Mária képe, a kiseded Jézus a karján. Az a szent kép, akit Szent István és Szent László királyunk a melleken hordoztak minden csatában és győzedelmet nyertek. ... Az a kép az, akit Nagy Lajos királyunk vitt oda, mikor az ellenséget meggyőzte.”⁵⁵ Szent István és Szent László említése a Kincstári Madonna kegyképének



9. Szentsarok a tisztaszobában a Celli Mária szobrával, Kapuvár (Néprajzi Múzeum fotótára 184.597.)

legendás történetével kapcsolatban tovább erősíti a kép magyar történeti vonatkozásait, magyar nemzeti jellegét, fontos tényezőként jelentkezve még a XIX. század végi zarándokok tudatában is.

Rendszeres csoportos zarándoklatok általában évente-kétévente keresték fel Öreg-Máriacellt. Egy 1678-as feljegyzés szerint a pozsonyiak két évente, a szombathelyiek pedig éveként jártak a stájer kegyhelyre.⁵⁶ A bátaszéki búcsúsok általában két-három évente vállalkoztak a három hétig tartó nagy útra. Mindig egy, az útvonalat jól ismerő búcsúvezető férfi vezette őket, utoljára 1912-ben. A „vezér” kötelességét a helyi szóbeli és írásos hagyományok szabták meg.⁵⁷ A bátaszékiek augusztus 5-én indultak útnak, hogy gyalogosan augusztus 15-re Máriacellbe érjenek. Zarándok utuk részletes leírása fennmaradt.⁵⁸ Napjában átlag 30-40 kilométert gyalogoltak. Minden nap korán reggel keltek útra, s csak délben tartottak hosszabb pihenőt. A szállás előkészítésére két embert fogadott kocsin mindig előre küldtek.

Útközben minden templomba betértek egy rövid ájtatosságra. Útvonaluk Ausztria területén megegyezett a Bécsből Máriacellbe vezető zarándokúttal, a via sacraival. Tüرنitz után meglátogatták a Siebenbründl-Kapelle-t. A leírás és a visszaemlékezés szerint ennél a kútnál „keresztelték meg” az első ízben Máriacellbe zarándokló búcsúsokat.⁵⁹ Ájtatoskodtak

Annaberg, Joachimsberg és Josefsberg templomaiban is. Máriacell előtt a visszaemlékezések egy Elátkozott rétet (verdammte Wiese) emlegetnek. A búcsúsok itt készültek fel a máriacelli bevonulásra: megmosakodtak, ünneplő ruhát öltöttek, a lányok pedig viaszból készült mirtuszkoszorút tettek a fejükre.

Ezen az úton zárandokolt Máriacellbe a jászladányi szentember, Orosz István is 1871-ben. Életrajzában ennek az útnak következő állomásait örökítette meg: első nap „Szent Vinshám (?)”, második nap „Vinshenburh”, harmadik nap Liliomvölgy, majd „Turnic”. Innen továbbmenve Annaberg, Joachimsberg és Josefsberg templomait látogatták meg. Majd elérték „Mitpolcz (?)” falut, azután az „Elátkozott völgyet”. Tovább haladva Szent Sebestyén hegyét és még több más kápolnát meglátogatva értek „Nagy-Mária-Cell” alá.⁶⁰

Máriacellben a nem Türnitz felől, hanem egy másik irányból, Kelet felől, Magyarországból érkező magyar zárandokokat a templom kerítésében és kapujában Szent István és Szent Imre szobrai fogadták. A templom főbejáratánál pedig Nagy Lajos király szobra várta. Mindez, a már említett Kincstári Madonna képével, s a hozzá fűződő történeti hagyományokkal együtt a máriacelli tér egyfajta tényleges és mentális „magyarítását”, azaz birtokba vételét jelentette a magyar katolikuság számára, s az otthonosság érzését keltette a zárandokokban. Ezeknek az ábrázolásoknak, jeleknek ez is volt a célja.

Addig, amíg az első világháborúig – főleg az Osztrák–Magyar Monarchia idején – a magyar-osztrák határon való átjárás gyors és bürokrácia mentes volt, annál inkább megnehezült ez a trianoni békediktátum után. A határátlépés meggyorsítása érdekében egy 1928. évi magyar belügyminiszteri rendelet alapján zárandokigazolványokat állítottak ki.⁶¹

A barokk kori búcsújárás leggyakoribb indítéka a források alapján valamilyen szükséghelyzet, s ezek kapcsán tett fogadalom. A nagyszabású közösségi processziókra tett fogadalmat általában természeti csapások (földrengés) és járványok motiválták.⁶² Ezek jele Máriacellben Pozsony (1654), Szeged (1709) és Győr (1763) fogadalmi képe. Egyének többnyire betegségben tettek fogadalmat celli zárandoklatra. Ezek jelei a magyar zárandoktól származó identifikációs tárgyak, hajfonatok, menyasszonyi koszorúk, pénz.⁶³ A XIX. század végén indulás előtt még sokan végrendeletet tettek.⁶⁴ A kegyhelyen töltött idő tárgyi emléke a XVII–XVIII. században a celli gyónócédula. Későbbi időből ezeket nem ismerjük. Lehetséges, hogy a gyónócédulákat már nem használták. Máriacell hatását véljük Magyarországon is megtalálható kisméretű, többszörösen összehajtott nyelhető szentképekben, a Schluckbildekben, amelyeket betegségek ellen vettek be.⁶⁵

Fokozatosan terjedtek viszont a XIX. században a kegyhelyhez kötődő vagy a máriacelli zárandoklatokkal kapcsolatos énekes aprónyomtatványok. Ezek tartalma azonban átalakult a XIX–XX. század fordulójától, s a XX. század folyamán. A tömegközlekedési eszközök ugyanis időben nagyon



10. Az 1857. évi országos celli zarándoklat. Litográfia, 1859 (Barna Gábor felvétele, 1988.)

lerövidítették a zarándokutat, s így szükségtelenné tették a hosszú útra, s annak egyes állomásaira kialakított énekrendet. A gyors utazás kiiktatta az útközbeni megállókat, szálláshelyeket, ugyanakkor lehetővé tette, hogy a zarándoklat összekapcsolódjék kirándulással, a világjárás, a turizmus számos elemével. A vonatközlekedés tette lehetővé a híres jászladányi szentembernek, Orosz Istvánnak, hogy ellátogasson Máriacellbe is.⁶⁶ Vonatjuk a Nyugati pályaudvarról indult. Bécsi átszállással St. Pöltenig utaztak, ahonnan két napos gyaloglással értek Máriacellbe.⁶⁷

Az aprónyomatványok között különösen népszerű volt „A rablók által szívéből megfosztott leány búcsújárása Nagy Mária-Czelben” című ének. E borzongtató, ám az érzelmekre is erősen ható, didaktikus századvégi történet az ország számos pontján máig lejegyezhető.⁶⁸ Ezt a nyilván ponyván terjedő történetet „A celli búcsú” címmel megverselte Endrődi Sándor pap-költő is.

A kegyhelyen töltött időről szólva a visszaemlékezések az ajtatosságok, a misehallgatás mellett a kincstár megtekintését és az ajándékok megvásárlását említik. Hagyományos emléktárgy volt a Nyugat-Dunántúlról ismert, fekete színű, esztergályozott, keresztben végződő celli bot, amelyre gyakran máriacelli kis szentképet is ráragasztottak. Egykori búcsús emlékek fogalmazódtak meg Kocsis Lászlónak a „Falum képeskönyvé”-ben megjelent „A bot, mit hoztak Öreg Cellből” című versében.⁶⁹

Máriacell hatására jelentek meg a fényképes emléklapok, amelyek különösen nyugat-dunántúli településeken voltak népszerűek, s találhatóak meg mindmáig családi szentképgyűjteményekben.⁷⁰

A XIX–XX. századi dunántúli népművészetben kedvelt motívum volt a Máriacelli Szűzanya ábrázolása faragott, karcolt és spanyolozott díszítésű tükrösökön egyaránt.⁷¹ Sok üveggép díszíti a dunántúli és felvidéki (mai Nyugat-Szlovákia) otthonok falát a Celli Mária ábrázolásával. Azon a területen tehát, amely a kegyhely szűkebb, esetenként tágabb vonzáskörzetét jelentette egykor. A dunántúli származású képek mellett alföldieket is találhatunk.⁷² A celli Szűzanya különböző méretű festett fa szobra, mint kedvelt búcsúi ajándék, ott látható sok kisalföldi parasztház homlokzati fülkéjében, vagy a szoba ún. szent sarkában.⁷³ E szobrok számára századunk közepén gyakran az esküvői ruhából varrtak köntöskét, s mellé tették a menyasszonyi koszorút és a vőlegényi bokkrétát. A menyasszony pedig nyakában gyakran celli érmet hordott. Így új életük küszöbén jelképesen a Celli Mária oltalmába ajánlották házasságukat.⁷⁴

Lehetséges, hogy a búcsúkereszttség sajtóságos szokása is kapcsolatba hozható Máriacellel. Búcsúkereszttségben részesítik a kegyhelyre először látogató zarándokot, akit a kegyhely szentkútjának vizével szabályosan megkeresztelnek. A búcsúkereszttség révén létrejövő műrokonság életre szóló kapcsolatot jelent a megkeresztelt és búcsús keresztanya, búcsús keresztapja között. A szokásra kizárólag a pannon régióból van recens vagy korábbi szakirodalmi adatunk.⁷⁵

Máriacell jelentősége a magyar népi vallásosságban

Öreg-Máriacell a magyar búcsújárások történetében nagyon fontos szerepet játszott. Fontossága nemcsak a filiációin keresztül mutatkozott és mutatkozik meg, hanem abban is, hogy Magyarország csaknem egész területét hatókörébe vonta – jóllehet Kelet, azaz Erdély felé egyre csökkenő mértékben. Így egyik legfontosabb formálója lehetett a búcsújárás gyakorlatának, s szétsugárzója sok-sok búcsújáró hagyománynak.

Nagy Lajos király XIV. századi alapítása a kapcsolatok kezdeti időszakában nagyon fontos lehetett, hiszen a királyi példa egyfajta mintát nyújtott a főurak, főpapok, majd más rétegek (köznemesek, városi polgárok, jobbágyparasztok) számára is. Ez azonban hosszú évszázadok intenzív kapcsolatára nem ad kellő magyarázatot. Fontos lehet a földrajzi közelség is, hiszen a Közép-Európai térségnek Máriacell a legnagyobb nemzetközi jelentőségű búcsújáró helye. Mindezekon túl azonban Máriacell és a magyarság kapcsolatát tovább magyarázza a pannon térség XVII–XIX. századi sorsközössége. Ennek jele nemcsak a kialakuló szoros kapcsolat a Habsburg házzal, hanem a töröktől való fenyegetettség, a reformáció gyengébb illetve rövidebb ideig tartó hatása. Ez nagyjából hasonló társadalmi és ideológiai körülményeket teremtett mind Nyugat- és Észak-Magyarországon, az ún. Királyi Magyarországon és a keleti osztrák tartományokban: Stájerországban és Alsó-Ausztriában. Ezt színezte, de nyilvánvalóan tovább erősítette, hogy nyugat-magyarországi városainkban nagyon sok német nemzetiségű lakos élt. Az ország belsejében lévő török hódoltsági területek felé a XVI. században lezáruló vagy meglazuló gazdasági kapcsolatok is e területek összefonódását erősítették. A XVII–XVIII. századtól Magyarországra betelepülő német lakosság is gyakran fordult a legközelebbi nagy osztrák/német kegyhely felé. Hatását, vonzerejét fokozták a rendi kapcsolatok, a bencés szerzetesrend jelenléte is. A XVIII. században ezt erősítették a magyar földön kialakult celli filiációk, amelyek nagyon gyakran Öreg-Máriacell vagy más néven Nagy-Máriacell felé irányították tovább a zarándokokat. A nemzetközi jelentőségű kegyhelyek közül Máriacell volt legközelebb Magyarországhoz. Olyan közelségben, hogy pl. a Duna mentéről, Tolna megyéből tíz napos, két hetes gyalogos zarándokúttal elérhető volt. A XIX. század végéig, a múlt századfordulóig ezért jelenthette a gyalogos távolsági zarándoklatok klasszikus célját, végpontját is. Ezt a szerepét azonban a tömegközlekedési eszközök megjelenése megváltoztatta. Részben persze megnövelte vonzerejét, hiszen ide is könnyebb volt eljutni úgy, hogy akár az odaút, akár a visszaút egészét vagy egy részét vonaton, hajón tették meg, másrészt azonban a kiépülő vasúthálózat más kegyhelyek, Lourdes, Róma stb. felé is elterelte a magyarországi zarándokok tömegeit. Ezek között éppen az 1854-től elinduló, s a XIX. század utolsó harmadában fellendülő szakaszában lévő Lourdes, az újkor egyik legnagyobb hatású Mária-jelenése jelentette a legnagyobb konkurenciát.

A Máriacell fénykorának tekinthető időszak – a XVIII–XIX. század fordulójának átmeneti visszaesésével – az első világháborúig tartott. Az ezt követően létrejövő nemzetállamok egymástól való merev elzárkózása, a szigorúbbá, azaz elválasztóvá váló országhatárok a külföldi zarándoklatokat nagyon megnehezítették. A két háború között, különösen az Anschlusst követően ezért – bár Máriacell megmaradt búcsús úti célnak – dinamizmusa nagymértékben lecsökkent.

Fontossága a magyarság számára csak 1948-at, a magyarországi kommunista hatalomátvételt követően nőtt meg ismét. A szocialista/ kommunista rendszer elnyomása, egyház- és vallásüldözése elől is menekülő emigránsok számára a magyar emlékekben gazdag Máriacell jelenthette az egyedüli lelki kapcsolatot az elhagyott haza, a magyarság, az utódállamokba került magyar kisebbségek, a magyar katolicizmus felé. Ez is inkább csak tudatilag, hiszen a tényleges zarándoklatok lehetetlenné váltak. Az 1950-es évektől kezdve azonban felerősödött a celli magyar zarándoklatok nemzeti jellege és politikai meghatározottsága, antikommunista jellege. Az 1956-os forradalom leverését követő évtizedekben ez a kettős jellemzője tovább erősödött. Fokozta ezt a szocializmus/kommunizmus mártírjának tekintett Mindszenty József bíboros-hercegrímás máriacelli eltemetése, múzeuma (1975) és a sírja körüli erős kultusza.

Mindszenty máriacelli eltemetése jelképes erejű és értelmű cselekedet volt. Ez volt a Magyarok Nagyasszonyának országunkhoz legközelebbi, látogatott kegyhelye. Így válhatott a stájer kegyhely nemcsak magyar nemzeti búcsújáró helyé, hanem egyúttal a kommunizmus elleni tiltakozás szimbólumává is.⁷⁶ Ez a jellemzője egészen a rendszerváltás éveig (1989–1990) fennmaradt, azt követően azonban gyorsan átrendeződött. Máriacell mára ugyanis megszűnt a nemzeti ellenállás, az elnyomott magyar katolicizmus, a magyarság egyedüli jelképe lenni. Mindszenty József teteme hazakerült Esztergomba, boldoggá avatásán hivatalosan munkálkodhat a – nemrég még nagyon is óvatos – magyar katolikus egyház, a nemzeti jelleg pedig hangsúlyosan áttevődött a nagy székelyföldi kegyhelyre, a százezrek által látogatott Csíksomlyó kegyhelyére. Nagy-Máriacell, vagy Öreg-Máriacell, ma már csak egy a sok elérhető külföldi Mária kegyhely közül, amely azonban a magyar múlthoz szorosan kötődő vonatkozásaival, rendszeresen megrendezett ún. nemzeti zarándoklataival várhatóan továbbra is megmarad az egyik legfontosabb, magyarok által is látogatott külszériai búcsújáró helynek. A Magyarok Nagyasszonya – a Magna Domina Hungarorum közép-európai népeket összefogó nagy panon kegyhelyének.

JEGYZETEK

- * A tanulmány rövidebb német nyelvű változata megjelent: Helmut EBERHART (szerk.) Mariazell. Schatz und Schicksal. Steierische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 281–294.
- ¹ Vázlatát, mert a magyarországiak máriacelli zárandoklatának írott és nyomtatott forrásait, valamint az orális hagyományt módszeresen még nem gyűjtötte össze és nem elemezte még a kutatás. Különösen a történeti kutatások csaknem teljes hiányát fájjaljuk, főleg a középkor és a kora újkor századaira vonatkozóan. Jóllehet, van néhány összefoglalás igényével megírt tanulmány, a kegyhely és Magyarország kapcsolatának történeti, ikonográfiai, vallási néprajzi és folklórisztikai vonatkozásai még sok elvégzendő feladatot tartogatnak. (BALOGH 680–688., WONISCH, BONOMI, SZAMOSI, TÜSKÉS 211–220.) A számos történeti és néprajzi részlettanulmány idézésére most nincs terünk.
- ² E kérdések legfrissebb áttekintését lásd: GERSTENBERGER 1996.
- ³ Idézi SZAMOSI 321.
- ⁴ THÜRÖCZY 265. Munkája 1488-ban jelent meg.
- ⁵ V.ö.: SCHWEIGERT 98–104. A Kincstári Madonna egy félalakos Hodigitria-Psychosotria ábrázolás (v.ö.: AURENHAMMER 105.), amelynek előképe a Szent Lukács evangélista festményének tulajdonított S. Maria del Popolo római templomban lévő kegykép, amely a XIII. század utolsó negyedéből származik. Készítőjére és készítési helyére vonatkozóan többféle nézet ismert. Ezeket összefoglalóan lásd: SCHWEIGERT 100–104.
- ⁶ RODLER 12.
- ⁷ SZAMOSI 322.; EBERHART 25–27. A 27. oldalon közzli IX. Bonifác pápa bullájának fényképét. A kegyhely alapításának ez a legújabb rövid összefoglalása: EBERHART.
- ⁸ WONISCH 3.
- ⁹ BALOGH 686.
- ¹⁰ KOTTANNER 22.
- ¹¹ BALOGH 686.
- ¹² WONISCH 86–87. Idézi SZAMOSI 322.
- ¹³ RODLER 29–35. IV. tábla (házioltár), XI. tábla (kazula); SZAMOSI 323. A házioltár egyes vélemények II. (Habsburg) Mátyásnak tulajdonítják.
- ¹⁴ SZAMOSI 323. A ruhadarabokat 1928-ban a Magyar Nemzeti Múzeum megvásárolta, azóta annak gyűjteményében láthatók. Mariazell századeleji leírása a királyi esküvői ruhákat még a kegyhelyen említi, s fényképen is bemutatja. V.ö.: RODLER I. tábla.
- ¹⁵ Schullert idézve PÁSZTOR 113.
- ¹⁶ ESTERHÁZY 88–91., 1696. 45–47.
- ¹⁷ NEDECZKY 25–27. Nedeczky azt írja: „...a piis peregrinis spectantur, ubi etiam Imago Ludovici ab Hungaris praesertim, multis et ipsa nobilitata miraculis, singulari cultu honoratur.” (1739. 27.)
- ¹⁸ BALOGH 680–688. főleg egyháziak körében.
- ¹⁹ Érdemes megjegyezni, hogy Nagy Lajos Magyarországon és külföldön is gazdag alapítványokat tett magyar zárandokok ellátására, a kegyhelyek fejlesztésére: Aachenben, Czeszochowaban. Vö: THOEMMES, PÁSZTOR.
- ²⁰ BALOGH 688.
- ²¹ SZAMOSI 324–325. A barokk átépítésről és a belső átalakításról lásd: STILLFRIED, ill. KAINDL. Szamosival ellentétben Kaindl a kápolnák alapítási éveként más dátumot említi: Szent László-kápolna – 1672, Szent Katalin-kápolna – 1666, Szent István-kápolna – 1665, Szent Imre-kápolna – 1670. KAINDL 66–67.
- ²² Irodalmi tevékenységéhez lásd: SEMMELWEISS.
- ²³ TÜSKÉS 214.
- ²⁴ SZILÁRDFY 1984. 14. kép: a máriacelli magyar kegykép csatajelenettel. Az Esterházy család ekkor egy négy és fél láb magas úrmutatót is ajándékozott a kegyhelynek. Lásd még: GALAVICS 106, 108–110.
- ²⁵ HÓMAN–SZEKFI 408.; Valószínűleg ennek a körmenetnek a gondolata ismétlődött meg Celldömölk kegytemplomának elkészültekor, amikor a kegyszobor ünnepélyes átvitele (translatio) alkalmával 1748-ban a korabeli Magyarország legjelentősebb Mária-kegyképeinek fa pajzsra festett képeit vitték a menetben. E képek máig megtalálhatók a templom tárházában.

- ²⁶ TÜSKÉS 214.
²⁷ TÜSKÉS 213.
²⁸ TÜSKÉS 213.
²⁹ BALOGH 686.
³⁰ Fényképét lásd: WAGNER 178.
³¹ Fogadalmi ajándékának fényképét közli: RODLER VII. tábla.
³² TÜSKÉS 213.
³³ V.ö.: FELL 87.
³⁴ TÓTH 1911.
³⁵ TÜSKÉS 215.
³⁶ TÜSKÉS 217. térkép.
³⁷ SAMITSCH–STEOMBOCK, THÜMMEL
³⁸ BÁLINT 1958. 1981. 170.
³⁹ GRABNER 5–6. A mai Burgenlandról, illetőleg az észak-nyugati pannon térségről lásd: FASCHING 44–83.
⁴⁰ A kutatás során átnéztem a Magyar Nemzeti Múzeum Éremtárának, és az esztergomi Keresztény Múzeum gyűjteményének idevágó darabjait. Ezúton köszönöm Héry Vera és Cséfalvay Pál segítségét. Vesd össze: BÁLINT–BARNA 139, 162–163.
⁴¹ DER PILGER NACH MARIA-ZELL. 1825. 180–180.
⁴² MARIA CZELLI LILÍOMOK.
⁴³ JAHRVOGEL.
⁴⁴ TÜSKÉS 215.
⁴⁵ MARIA CZELLI LILÍOMOK.
⁴⁶ BARNA–HERMANN 1993.
⁴⁷ B. NAGY 95.
⁴⁸ SZILÁRDFY 1994. 10.
⁴⁹ SZILÁRDFY 1984. 25–26.
⁵⁰ VARGA 63–66.
⁵¹ BARNA 154.
⁵² BALOGH 459–460. BARNA 1991. 154–156.
⁵³ SZILÁRDFY 1994. 25.
⁵⁴ SZILÁRDFY 1994. 8.
⁵⁵ BÁLINT 1942. 155–156.
⁵⁶ TÜSKÉS 215.
⁵⁷ Vö: BÁLINT–BARNA 248–250.
⁵⁸ Vö: BARNA–HERMANN 1993.
⁵⁹ BARNA 1991.
⁶⁰ BÁLINT 1942. 154.
⁶¹ BÁLINT–BARNA 162.
⁶² TÜSKÉS 113.
⁶³ BÁLINT–BARNA 232.
⁶⁴ BÁLINT–BARNA 162.
⁶⁵ SZILÁRDFY 1984. 23., BÁLINT–BARNA 140.
⁶⁶ BÁLINT 1942. 152–156.
⁶⁷ BÁLINT 1942. 153–154.
⁶⁸ Saját gyűjteményemben is van néhány példánya. Egyik változata a századfordulón jelent meg „Legszebb új énekek az Isten dicsőségére és a bűnösök megtérésére. Ára 4 krajczár. Kapható Skarupa Bélánál Miskolczon.” Dallama: Üdvözlégy Szűz Mária.
⁶⁹ A vers gépirásos szövegére minden pontosabb bibliográfiai utalás nélkül Bálint Sándor kéziratos hagyatékában bukkantam.
⁷⁰ Vö: BÁLINT – BARNA 283.
⁷¹ HOFER–FÉL 299. kép.
⁷² SZACSVAY 51., 53., 55., 56. oldalakon közölt képek.
⁷³ CSILLÉRI 30–43., LACKOVITS 44–66., BARNA 1994.
⁷⁴ Bálint Sándor hagyatéka, MFM Szeged, B. 136–84.
⁷⁵ BARNA 1991. REISMANN 217. közli a rajzát e búcsúkeresztységnek.
⁷⁶ V.ö. SZAMOSI 335–337.

IRODALOM

- AURENHAMMER, Hans: Marianische Gnadenbilder in Niederösterreich. Wien, 1956.
 BÁLINT Sándor: Egy magyar szentember. Orosz István önéletrajza. Budapest, 1942.
 BÁLINT Sándor: Egy ismeretlen régi szegedi városkép. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1958/59. Szeged, 1960. 191–196.
 BÁLINT Sándor–BARNA Gábor: Búcsújáró magyarok. Budapest, 1994.
 BARNA Gábor: Búcsújáró és kegyhelyek Magyarországon. Budapest, 1991.
 BARNA Gábor: A búcsúkeresztység. In: HALÁSZ Péter (Szerk.) A Dunatáji népek hagyományos műveltsége. Tanulmányok Andrásfalvy Bertalan tiszteletére. Budapest, 1991. 557–562.
 BARNA Gábor: Devotion or Decoration? The role of religious objects in everyday life in the nineteenth and twentieth centuries. In: Nils-Arvid BRINGEUS (ed.) Religion in everyday life. Stockholm, 1994. 105–120.

- BARNA Gábor–HERMANN Egyed: A bátaszékiek máriacelli búcsújárása. Magyar Egyháztörténeti Vázlatok, 5. évf. 1–2.sz. 155–173.
- BALOGH, Augustinus Florianus: Beatissima Virgo Mater Dei, qua Regina et Patrona Hungariorum historicopragmatico adumbravit – parochus Kocsókőcensis. Agriae, 1872.
- BONOMI, Eugen: Ungarndeutsche Wallfahrten nach mariazell (Österreich) im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde. Band 13. Marburg, 1970. 136–190.
- K. CSILLÉRY Klára: Képek a szentsarokban. In: LACKOVITS Emőke (Szerk.) Népi vallásosság a Kárpát-medencében I. Veszprém, 1991. 30–43.
- DER PILGER NACH MARIA-ZELL. Wien, 1825.
- EBELE Ferenc: A magyarpolányi németek búcsújárása. (Kézirat) é.n.
- EBERHART, Helmut: Magna Mater Austriae. Zur Wallfahrtsgeschichte von Mariazell von der Gründung bis in das 19. Jahrhundert. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 23–34.
- ESTERHÁZY Pál: Az egesz vilagon levő csudálatos boldogságos Szűz kepeinek rövideden föl tet eredeti ... Nagy-Szombatban, 1690.
- FASCHING, Maria-Kornelia: Die Wallfahrtsorte Südwestpannoniens. UKI Berichte über Ungarn. 1989/90. Hrg. von dr. Emmerich ANDRÁS un dr. Julius MOREL. Wien, 1991.
- FELL, Heidelinde: Tresore des Glaubens. Die Schatzkammer von Mariazell. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 77–88.
- GALAVICS Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és a képzőművészet. Budapest, 1986.
- GERSTENBERGER, Marianne: Die gotische Wallfahrtskirche von Mariazell. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 35–50.
- GRABNER, Elfriede: Burgenländische Motivbilder in Mariazell. Volk und Heimat XII. Nr. 1. 5–6.
- HOFER Tamás–Fél Edit: Magyar népművészet. 1975.
- HÓMAN Bálint–SZEKFŰ Gyula: Magyar történet VI. A tizennyolcadik század. Budapest, é.n.
- (JAHRVOGREL, H.) Puteus aquarum viventium. Cant. 4. Brunn der lebendigen Wasser ... zu Maria-Zell. Gedruckt zu Steyr – Anno 1700.
- KAINDL, Heimo: Zur ewig sichtbaren Huld und Ehr ... Die künstlerische Einrichtung der Wallfahrtskirche Unserer lieben Frau in Mariazell. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 63–75.
- KOTTANNER Jánosné: A korona elrablása. Kottanner Jánosné emlékirata 1439/1440. Fordította és közzéteszi Mollay Károly. Budapest, 1979.
- S. LACKOVITS Emőke: Vallásos ábrázolások és feliratok a Közép-dunántúli paraszti kultúrában. In: S. LACKOVITS Emőke (Szerk.) Népi vallásosság a Kárpát-medencében I. Veszprém, 1991. 44–66.
- MARIA CZELLI LILJOMOK, h.n. 1858.
- B. NAGY Margit: Hoffmayer Simon szobrász élete és munkássága. In: Stílusok, művek, mesterek. Bukarest, 1977. 94–112.
- NEDECZKY, Ladislaus: Fontes Gratiarum Marianarum. Fontes veteres et novi seu historica relatio. De imgainibus miraculosis per Hungariam et adjecta eidem Regna, ac Provincias. Claudiopoli, 1739.
- PÁSZTOR Lajos: A magyarság vallásos élete a Jagellók korában. Budapest, 1940.
- REISMANN, Bernhard A.: Der Mittelpunkt aller Herrlichkeit auf Erden. Mariazell und die Zeller Wallfahrt in Reisebeschreibungen des 19. Jahrhunderts. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 209–218.
- P. RODLER Gellért: Máriaczell bazilikájának (templomának) története és leírása. Grác, é. n.
- RODLER, Gerhard: Geschichte und Beschreibung der Gnadenkirche Mariazell. Mariazell, 1907.
- SAMITSCH, Bernhard–STEINBÖCK, Michaela: Letzter Ausweg Maria. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 219–240.

- SCHWEIGERT, Horst: Die Gnadenstatue und das „Schatzkammerbild“ von Mariazell. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 89–105.
- SEMMELWEIS, Karl: Die gedruckten Werke des Palatins Paul Esterházy. Burgenländische Heimatblätter. Jg. 23. Heft 1. 1961. 32–42.
- STILLFRIED, Agnes: Der barocke Umbau der Mariazeller Wallfahrtskirche. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 51–61.
- SZACSVAY Éva: Üvegképek. Budapest, 1996.
- SZAMOSI József: Magyar zarándoklatok Máriacellbe. Katolikus Szemle, [Róma] 1987. 318–338.
- SZILÁRDFY Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest, 1984.
- SZILÁRDFY Zoltán: A magyarországi kegyképek és -szobrok tipológiája és jelentése. Budapest, 1994.
- THOEMMES, Elisabeth: Die Wallfahrten der Ungarn an den Rhein. Aachen, 1937.
- THÚRÓCZY János: A magyarok krónikája. Budapest, 1980.
- THÜMMEL, Erika: „... daß kaum der nöthige Lebensunterhalt erzwecket wird...“ In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 241–260.
- TÓTH János: Mária-Czell. A templom és kincstára. I. közlemény: Egyházi Műipar, 1911. XII. évf. 3. sz. 37–38., II. közlemény: Egyházi Műipar, 1911. XII. évf. 4. sz. 53–55., III. közlemény: Egyházi Műipar, 1911. XII. évf. 6. sz. 85–86.
- TÜSKÉS Gábor: Búcsújárás Magyarországon a barokk kori mirákulumirodalom tükrében. Budapest, 1993.
- VARGA Géza Ernő: Fogolykiváltó Boldogasszony tisztelete és Makkos Mária. Budapest, 1947.
- WAGNER, Franz: Meisterwerke barocker Goldschmiede- und Steinschneidekunst als Votivgaben für Mariazell. In: Helmut EBERHART (Hrg.) Schatz und Schicksal. Steirische Landesausstellung 1996. Graz, 1996. 173–182.
- WONISCH, Ottmar: Geschichte von Mariazell. Mariazell, é. n.

Zusammenfassung

MARIAZELL UND UNGARN

Mariazell hat in der Geschichte der ungarischen Wallfahrten und Volksfrömmigkeit eine sehr wichtige Rolle gespielt. Das zeigte und zeigt sich nicht nur an den Filiationen (Celldömölk, Óbuda-Kiscell, Szekszárd), sondern auch daran, daß es fast das ganze Gebiet Ungarns in seinen Einflußbereich zog. So mag Mariazell einer der wichtigsten Gestalter der Wallfahrtspraxis gewesen sein.

Im Anfangsstadium der Beziehungen mag die Gründung König Ludwigs des Großen im 14. Jahrhundert sehr wichtig gewesen sein, indem das Beispiel des Königs eine Art Muster auch für Magnaten, hohen Klerus und dann andere Schichten (Adelige, Bürger, Bauern) darstellte. Doch für die viele Jahrhunderte dauernde Beziehung ist dies keine ausreichende Erklärung. Wichtig mag auch die geographische Nähe gewesen sein. Darüber hinaus dient auch die Schicksalsgemeinschaft des pannonischen Raumes im 17.–19. Jahrhundert als weitere Erklärung der Beziehung zwischen Mariazell und den Ungarn. Diese zeigte sich nicht nur in der zunehmend engeren Beziehung zum Haus Habsburg, sondern auch in der Türkenbedrohung und der schwächeren bzw. kürzere Zeit dauernden Wirkung der Reformation. Dies schuf im großen und ganzen ein ähnliches gesellschaftliches und ideologisches Umfeld in West- und Nordungarn, dem sog. Königlichen Ungarn, und in den östlichen österreichischen Ländern, Steiermark und Niederösterreich. Auch die sich im 16. Jahrhun-

dert auflösenden oder lockernden Wirtschaftsbeziehungen zu den im Landesinneren liegenden Gebieten unter türkischer Besetzung verstärkten die Verflechtung dieser Regionen. Die sich seit dem 17.–18. Jahrhundert ansiedelnden Deutschen wendeten sich oft dem nächsten größten österreichischen Gnadenort zu. Dessen Einfluß und Anziehungskraft erhöhten noch die ständischen Beziehungen sowie auch die Anwesenheit des Benediktinerordens. Im 18. Jahrhundert verstärkten die Verbindung auch die in Ungarn entstandenen Zeller Filiationen, die sehr oft die Wallfahrer nach Groß-Mariazell/Alt-Mariazell weiterlenkten. Bis zur Jahrhundertwende bedeutete Mariazell das nächste klassische Ziel, den Endpunkt der Fernwallfahrten zu Fuß. Mit dem Erscheinen der Massenverkehrsmittel änderte sich aber diese Rolle. Einerseits war Mariazell nun leichter erreichbar, andererseits aber lenkte das Eisenbahnnetz die Massen der ungarischen Pilger auch nach anderen Gnadenorten wie Lourdes und Rom. Diese als Blütezeit betrachtende Periode dauerte bis zum Ersten Weltkrieg. Zwischen den beiden Weltkriegen verringerte sich die Anziehungskraft Mariazells in großen Maße. Seine Wichtigkeit für die Ungarn wuchs erst wieder nach 1948, nach der kommunistischen Machtübernahme in Ungarn. Seit den 1950er Jahren erstarkten der nationale Charakter und die politische Definiertheit der ungarischen Wallfahrten nach Mariazell. Gesteigert wurde dies noch durch die Beerdigung von Kardinal József Mindszenty in Mariazell (1975). Auf diese Weise konnte der steirische Gnadenort zum ungarischen nationalen Wallfahrtsort, zum Symbol des Protest gegen den Kommunismus werden. Heute hat Mariazell aufgehört, Symbol des nationalen Widerstandes, des unterdrückten ungarischen Katholizismus und allgemein des Ungarntums zu sein.

Groß-Mariazell ist heute einer der vielen erreichbaren ausländischen Marien-Gnadenorte, der allerdings mit seinem eng ungarischen Vergangenheit verknüpften Bezügen vermutlich auch weiterhin einer der wichtigsten von Ungarn besuchten ausländischen Wallfahrtsorte bleiben wird.

(Übersetzt von Albrecht Friedrich und Gábor Barna)

Lantosné Imre Mária

„IHR VIERZEHN HEILIGEN, GROSS BEI GOTT, O HELFET UNS IN NOT UND TOD”

(Adatok a Tizennégy Segítőszent ikonográfiájához)

A pécsi egyházmegye (Tolna, Baranya) szakrális hagyományai a 18. századi telepítéseket követően alapvetően megváltoztak. A török hódoltság után, a német nyelvterület különböző régióiból érkező, zömében katolikus bevándorlók már csak töredékesen ismerhették meg a középkori templomokat, kolostorokat valamint a vallási élet tradícióit. Különösen érvényes volt ez egyházmegyénk esetében, ahol szinte minden rommá lett.

A kultúrtáj újjáépítése együtt járt a szakrális táj újrafogalmazásával, amely nem egy esetben eddig ismeretlen kultuszáramlatok befogadását eredményezte.

A német telepesek – papjaikkal együtt – különböző tartományokból, Fuldából, Hessenből, Pfalzból, bajor földről, Elzász-Lotaringiából érkeztek. A korabeli feljegyzések, valamint a canonica visitatiók szerint, különösen a korai időszakban ragaszkodtak vallási tradícióikhoz. Helyenként fennmaradt olyan hagyomány, hogy a telepes családok egykori hazájukból magukkal hozták egy-egy szent képét vagy szobrát, amit itt újjáépített templomukban helyeztek el.¹

Szilárdfy Zoltán ikonográfiai kutatásai ráirányították a figyelmet arra a sokrétű közép-európai spirituális hatásra, mely a 18. századtól, főleg a népi vallásgyakorlat terén érte az újjászerveződő egyházi életet.

A Tizennégy Segítőszent tisztelete a felvidéki szász városokban már a 15. századtól feltűnik.² A Dél-Dunántúlon, a pécsi egyházmegyében csak a 18. századtól, a telepítéseket követően jelenik meg ábrázolásuk és terjed el kultuszuk.

Egyházmegyénk területén a hódoltságot követő német migrációval különösen a védőszentek tiszteletében tapasztalható gyökeres változás.³

Az alábbiakban e sokrétű témából, a Tizennégy Segítőszent pécsi egyházmegyében előforduló néhány jellegzetes ábrázolásával foglalkozunk.

Eddigi ismereteink szerint tiszteletükre, térségünkben 3 kápolnát: Kisdorog (18. sz. eleje), Tevel (1750), Lengyel (1828) és 3 oltárt (Siklós, Závod, Máriagyúd) szenteltek. A fentiekén kívül, helyenként, csoportjukat a Mindenszenteket megjelenítő oltárképeken is ábrázolták, néha nem a teljes, hanem változó létszámban. (Pécs, Bonyhádvarasd, Pécsvárad, stb).

A Tizennégy Segítőszentnek közös vonása, hogy „mártírhálaluk előtt azt a kegyet kérték és kapták Istentől, hogy közbenjáróként segíthessék a hozzájuk fohászolókat.” A segítő szenteket rendszerint legendájukkal

kapcsolatos attribútumaikkal együtt ábrázolták, sokszor a Szentháromság és a megkoronázott Szűz Mária vagy Szűz Mária és a gyermek Jézus társaságában.

A Tizennégy Segítőszent elnevezés a liturgiában, valamint a Missalékban Quattuordecim Auxiliatores, másként Quattuordecim Advocati változatokban egyaránt előfordul.⁴ A „Vierzehn Nothelfer” német megnevezés elsőként Konrad passai püspök leveléből 1284-ből ismert, melyben a kremsi Miasszonyunk temploma oltárán látható ábrázolást említi.⁵ A Tizennégy Segítőszent együttes megjelenítése Regensburgban, a dominikánus templomban (1330 körül), valamint a dóm üvegablakán (1335) látható. A 14-es létszámuk, Georg Schreiber szerint, feltehetőleg a számmisztika jegyében, a mágikus 7 megduplázása nyomán alakult ki.⁶ A dominikánus templom freskóján, Szűz Mária körül hármias elosztásban – 3 mártír-szűz, 3 lovag-szent, 3 püspök stb. jelennek meg.

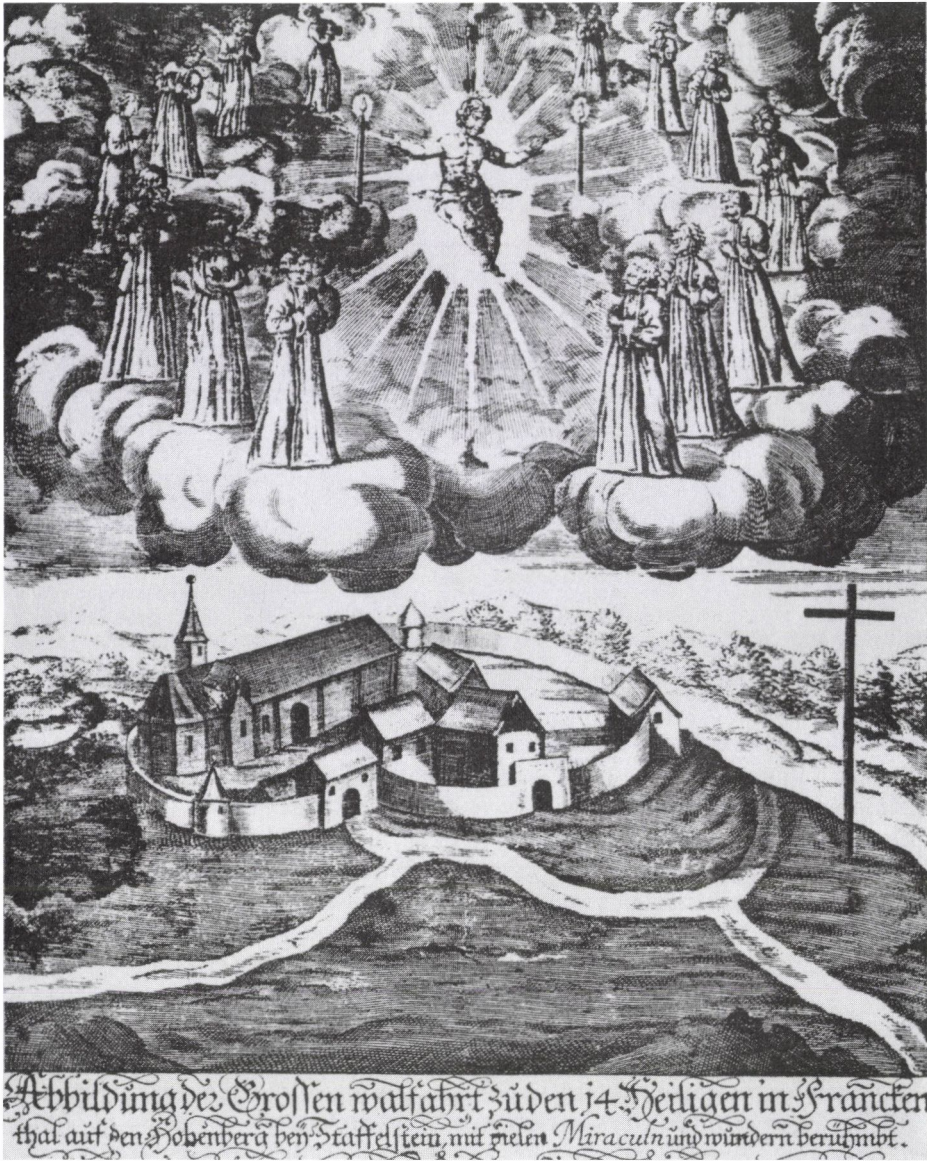
A segítőszentek funkció szerinti csoportokba komponálása német nyelvterületen, számos ábrázoláson, votívképeken, metszeteken, szentképeken stb felfedezhető.⁷ Ennek megfelelően szöveges formulákban – imádságok, litániák, magánjátosságok céljaira készült imalapokon is megtalálhatók.

A Tizennégy Segítőszent kultuszának forrásvidéke a langheimi ciszterciata apátság, Bambergtól északra. A hagyomány szerint, itt 1445 és 1446-ban egy Hermann nevű pásztornak látomásai voltak: egy kisgyermek, bal és jobb oldalán egy-egy égő gyertyával és tizennégy körülötte álló gyermek társaságában arra kérte, hogy kápolnát építsen nekik lakóhelyül. A kápolna 1448-ban felépült, majd számos imameghallgatás és csodás gyógyulás nyomán, rövidesen ismert zarándokhellyé vált. A német parasztháború idején, 1525-ben a kápolnát lerombolták, ezt követően 1543-ban újjáépítették.⁸

A látomás legendáját, eseményeit és az ennek nyomán felépült kápolnát a 17. század folyamán számos metszeten és imalapon megörökítették. Ilyen Nürnbergi János 1696-ban készült rézmetszete is. Ezen az 1543-ban fallal körülvett újabb kápolnát láthatjuk, felül az „égi” szférában a látomás: a felhőkön a kitárt karú gyermek Jézus a két égő gyertya és a tizennégy gyermek között.⁹

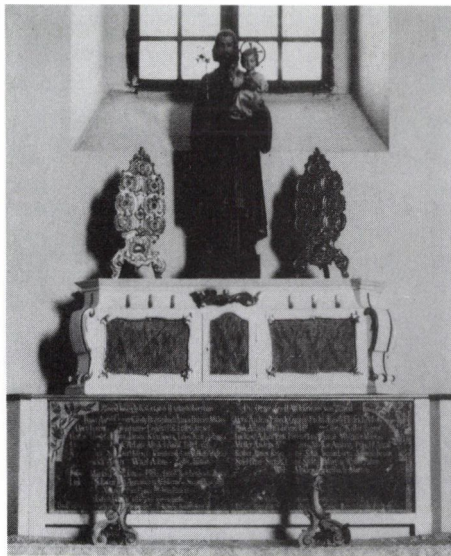
A búcsújáróhely vonzása az ellenreformáció idején felerősödött. Ennek hatására új templomot emeltek. Tervezésével és építésével a bambergi hercegérsek és a langheimi apát a würzburgi építész, Balthasar Neumann (1687–1753) bízta meg. A hatalmas barokk búcsújárótemplom 1743 és 1772 között készült el. Az időtől a helyet Vierzehnheiligennek nevezik.

A Tizennégy Segítőszent kultusza később német földről terjedt Voralbergen, Tirolon, Steiermarkon, Burgenlandon át Magyarország felé. Jellegzetes, hogy „vándorlásuk” során a német szentek helyenként behelyettesítődtek a táj „aktuális” patrónusaival. Képi elrendezésüket nemcsak a népi devóció táji eltérései alakították, helyenként a kegyúri családok szakrális szokásai is jelentősen formálták.

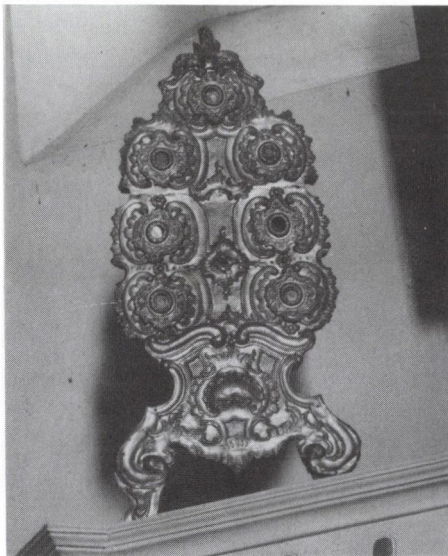


1. Johann Nürnberg: A Tizennégy Segítőszent frankenthali jelenése és a kegykápolna, rézmetszet, 1696. (Günter Dippold: Basilika Vierzehnheiligen. Staffelstein, 1992. nyomán)

Egyházmegyénkben a 18. században különösen Flórián, Bálint, Vendel, Rókus, Rozália, Donát kedvelt a segítő szentek körében. Később, többnyire oltárképeken, helyet kaptak közöttük a magyar szentek, István, László, Gellért, Erzsébet, Margit stb.



2. Závod. Keresztelő Szt. János-templom. Szt. József-oltár, az egykori Tizennégy Segítő-szent oltárának részlete. (Fotó: Lantos Miklós)



3. A Tizennégy Segítőszent ereklyetartóinak egyike. 18. sz. második fele. (Fotó: Lantos Miklós)

Frank és észak-bajor területen legismertebb csoportosításuk és attribútumaik a következők:¹⁰

Három püspök: Dénes (levágott fejét kezében tartja), Erazmus (orsóra tekert bél, fűró, csörlő), Balázs (gyertya, gereben, fésű, disznó).

Három szűz: Borbála (torony három ablakkal, ostya kehellyel), Antiochai Margit (kézben tartott kis kereszt, sárkány, korona), Alexandriai Katalin (korona, kerék, kard).

Három lovag: György (lovagi vértet, kard, pajzs, lándzsa, sárkány, zászló vörös kereszttel), Acház (katonaruhában, kereszttel a kezében töviskoszorúval a fején), Euszták (vadászként, szarvassal, melynek agancsa között feszület látható).

Orvos: Pantaleon (orvosi edény, olajfa, keze szöggel fejéhez rögzítve).

Apát: Egyed (apáti bot, könyv, szarvasünő, nyíl).

Diakónus: Cirjék (diakónus öltözet, lábánál sárkány, ördög).

Ifjú: Vitus (üst, kakas, oroslán, madarak, kíznószerszámok, betegek, nyomorékok).

Szt. Kristóf (vízben gázoló szakállas óriás, vállán a gyermek Jézus, kereszties gömb, nagy vándorbot, esetleg gyökerestől kicsavart fa).¹¹

A pécsi egyházmegye területén a hódoltság után Nesselrode püspök utasítására 1721-ben történik az első egyházlátogatás. Ezt követően a templomok, plébániák vizsgálatára 1729-ben tesz újabb körutat Bohuss Imre és

Domsics Mátyás pécsi kanonok.¹² E látogatások jegyzőkönyvei tudósítanak először régiókban a Tizennégy Segítőszent tiszteletéről.

Az egykori Baranyaháromszögben, Friedrich Veterani gróf birtokközpontjában, Dárdán állt a Tizennégy Segítőszent tiszteletére szentelt plébániatemplom. Róla ezt olvashatjuk: „...1718-ban Natali Lukács belgrádi püspök a szent kanonok ellenére alapítvány (dos) nélkül felszentelte a templomot. A Veterani grófok bőkezűsége a templomot gazdagon ellátta egyházi felszereléssel: cibóriummal, kehellyel, az oltáron ezüst kereszttel és hét drága casulával (damasztból). A községben 188 katolikus lélek volt... A templom 1715-ben téglából (cementtel) épült... A szentély felett fatorony van egy haranggal...Az oltár felett fekete rámában a 14 Segítő Szentnek a képe, a szentségház felett a Szent Szűznek képe aranyos rámában, oldalvást piros selyem dísszel, balról Szent Péter apostol, jobbról Szent Mária Magdolna képe. Az oltártól jobbra látható a császári zászló, balról pedig a török hadijelvény: egy lófarok...A templom felszereléséhez tartozik...a passauai Madonna képe és más feltűnően gazdag felszerelési cikk. A falakon szentek képei (15 db)...”¹³

Ugyancsak a korabeli egyházlátogatás, valamint a helyi plébániatörténet feljegyzéséből ismerjük a závodi plébániatemplomból Tizennégy Segítőszent oltárát. Závod, a középkorban is lakott hely, a hódoltság során teljesen elnéptelenedett. Új birtokosai a Sinzendorf – majd a Botka család. Ezt követően 1722-től az elzász-lotaringiai származású Claudius Florimundus Mercy d’Argenteau római szent birodalmi gróf, császári tábornagy, a temesi bánóság kormányzója. A Mercy család 1783-ig maradt kegyúr Závodon. A letelepedő németek 1728-ban az ott talált három romos templom közül a Keresztelő Szent János tiszteletére szentelt, a 12. században épült templom maradványát hozták helyre, tették használhatóvá. A hagyomány szerint már ebben a templomban felállították a Tizennégy Segítőszent oltárát. A Historia Parochiae így ír erről: „...Az oltár faszob-



4. Véménd. A Tizennégy Segítőszent oltárképe a Szt. Mihály plébániatemplomban (Fotó: Lantos Miklós)

rokból áll, kifaragva rusztikusan – nem kiművelten (sic !) 1738-ban készült el...”¹⁴ Az oltár kiképzéséről és a szobrokról egyéb feljegyzés hiányában semmi adatot nem ismerünk.

A kegyúri család fogadalomból 1764–68 között új plébániatemplomot építtetett. Az új épület elkészültével a régi templomból minden szakrális berendezést, bútort és tárgyat – így a Tizennégy Segítőszent oltárát – is átvitték. A templomot 1768-ban Keresztelő Szt. János oktávjába eső vasárnap benedikálta az egyházmegye képviselőjében Wittmann József pécsi kanonok. „...A templomszentelés alkalmával új formájú baldachint és új zászlókat is készíttettek... egy nagyobbat és két kisebbet... piros színnel 5 bojtjal... selymét, anyagát 10 könyök nagyságú, harmadfél-láb mértékben készíttették... egy másik kék színű zászló, két oldalán a Fájdalmas Szűz és a 14 Segítő Szent képeivel. Ezeket körmenetekben használták... Az új templomhoz három új harangot is szenteltek, Szt. Donát, Keresztelő Szt. János valamint a 14 Segítő Szent tiszteletére... Ez Pécsen készült egy harangöntő műhelyben... Továbbá Michael Schreiner, aki Szt. Ferenc-rendi páter volt, szerezte meg és gondoskodott a 14 Segítő Szent relikviáiról – amit jóvá hagytak Pécsen, a püspökségen.”¹⁵ Az oltár jelenleg, átalakított formában látható a závodi templomban. A korabeli ereklyetartók egy 19. század második felében készült Szt. József-szobor két oldalán, az oltárépitményen állnak.

A závodi plébánia filiája volt többek között Lengyel község is. Feltehetőleg az egykori kultusz emlékére emeltek 1828-ban a faluban egy kis kápolnát, a Tizennégy Segítőszent tiszteletére. Adatokat nem rögzített róla a plébániatörténet, a dedikációval kapcsolatos ábrázolás sem található már benne.

Tevelen, a jobaházi Döry család birtokán is fellelhető a Tizennégy Segítőszent kultuszának emléke. Tiszteletükre ugyanis a falu határában már 1750-ben kápolnát emeltek. Egykori berendezéséről azonban nem maradt feljegyzés.

Az egyházmegye területén fellelhető emlékek és képek készítése ideje a hiányos adatok miatt bizonytalan. Ezért az ábrázolások leírásai sorrendjében nem az időrendiséget követtük, hanem a szentek hagyományos – a frankenthal/langheimi archetípushoz való igazodást, a csoportosítás változását, valamint a kompozíció összefüggéseit vettük figyelembe. Térségünkbe meglehetősen sokan települtek a kultusz eredetének helyéről, ezért úgy véljük, a szakrális tájformálást ez közvetlenül motiválta.

A Tizennégy Segítőszent ábrázolásait számbavéve a pécsi egyházmegyében az eredeti frankenthal-i jelenés legendájának megfogalmazásához a kisdorogi kápolna képe hasonlít leginkább. A határbeli kápolna építési idejéről és körülményeiről csak szórvány adatokkal rendelkezünk. A hagyomány szerint egykor, egy balesetből való felgyógyulás után, fogadalomból építtették. A vászonra festett kép 1985-ben került a kápolnából a helybeli plébániatemplomba, meglehetősen rossz állapotban. A kompozí-

ció, sűrítve, hűen jeleníti meg a langheimi látomásokat. A kép jobb alsó részén a fél térdére ereszkedő pásztorfiú előtt a felhők karéjában, körben ülnek a szentek. Középen, fényglóriában áll a széttárt karú Istengyermek, kezében egy-egy gyertyával.

A kép nem vall kvalitásos alkotóra, arra viszont igen, hogy festője ismerhette a frank földön elterjedt eredeti ábrázolásokat. A kép festésmódja nem részletező, és a szentek attribútumait csak hellyel-közzel ábrázolta az ismeretlen festő.

Egykor eleven lehetett a Tizennégy Segítőszenthez fűződő népi devóció. Erre vall az 1944-ben kivándorolt kisdorogi Neumann család esete. „A fiatalasszonynak sokáig nem volt gyermeke, ezért többször kijárt a Tizennégy Segítőszenthez imádkozni gyermekáldásért. Egyszer csak sorban születtek a gyermekek, összesen 13. Amikor a tizenharmadik megszületett, az asszony újra elment a kápolnához és könyörgött, hogy a tizenegyedik segítő szent már ne segítse meg, mert elég neki a 13 gyermek.”¹⁶

A segítő szentek együttesének tisztelete egyházmegyénk területén idővel elhomályosult. Ünnepek július 12. Kisdorogon a kápolna búcsúnapjára azonban már nem emlékeztek. Az Eckert család – aki generációkon át gondozta az épületet – felidézte az 1947-ig élő gyakorlatot, miszerint május 3-tól, három szombatot át az egész falu népe a plébános vezetésével, templomi zászlókkal, processzióban vonult a kápolnához. Ott elsősorban a jó időért és jó termésért fohászokdtek, közösen imádkozták a Mindenszentek litániáját és a rózsafűzért.

Véménden, az 1796-ban Szt. Mihály tiszteletére épült templomban a Tizennégy Segítőszentnek külön oltára van. Az oltármenza alatt, a stipes kiképzése szekrénszerű, rajta faragott dombormű, a könyvön ülő Agnus Dei, felette félköríves napkorong. A tabernákulum ajtaján a kereszten függő Krisztus látható. A tabernákulum felett fából készült baldachin, alatta feszület. A templom építését megelőzően 1748-ban Kakasdról és Belacról települtek át ide németajkúak. Akkor még Szebény filiája volt.

A hagyomány szerint a vászonra festett oltárképet az első német telepek hozták magukkal. Alkotója és a készítés ideje ismeretlen. Az oltárkép felső részén a felhőkben trónoló Atya, Fiú és Szentlélek hármasa megkoronázza a mennybe felvitt Szűz Máriát. A kompozíció középpontjában hatalmas botjával a gyermek Jézust vállán tartó Szt. Kristóf áll. Körülötte a szentek csoportjai. Elosztásuk csak részben követi a frankenthal-langheimi sort. Felül Alexandriai Katalin, Borbála, Margit, Kristóf jobbán Pantaleon, Balázs, Erazmus, balján Acház, Vitus, Dénes látható. Alul Cirjék és György, valamint Egyed és Euszták térdelnek. A kép megfogalmazása leginkább a steiermarki osztrák példákkal – Hartberg, Feistritz bei Knittelfeld oltár és votívképeivel – állítható párhuzamba.¹⁷ A vérédi oltáron a festői hangsúly az előtérben ábrázolt Györgyre, Eusztákra, Kristófra helyeződik. Egyed, Balázs és Erazmus megjelenítése a háttérben szinte vázlatosnak mondható.



5. A Tizennégy Segítőszent képe a máriagyúdi kegytemplomból. (Fotó: Lantos Miklós)

Máriagyúd, (egykor Győd, Júd, majd Gyűd és Jud) kezdetben a pécsváradai bencések, az 1120-as évek elejétől a vókányi Szenttrinitás bencés apátság, majd a pécsi káptalan birtoka. A hódoltság alatt ismét a siklósi bencések gondozták, később, 1687-től az ott megtelepedő ferencesek. A Forrásközi Boldogasszony kápolna helyén a barokk templomot 1738 és 42 között, Batthyány Eleonóra grófnő fogadalomból, fia felgyógyulását követően építtette.¹⁸ A kegytemplom déli, kis oldalkápolnájában – ahol jelenleg a keresztelést végzik – látható a Tizennégy Segítőszent képe.

A vászonra festett olajkép jó minőségű alkotója a langheimi sor szentjeit attribútumaikkal együtt ábrázolta. A kompozíció kiegyensúlyozott, koloritása erőteljes, főleg a ruhák ábrázolásában, különösen a látvány előterében. Középen, a kép tengelyében, felül az Istenanya, Mária. Baljával az alatta álló Szent Kristóf vállán ülő gyermek Jézusra mutat, aki kezében tartja a földgolyót. Kristóf kezében a csodálatos módon kiszáradt és termő vándorbot utal legendájára, arra az isteni kegyelemre, hogy ő terjeszthette a krisztusi hitet a pogányok között.¹⁹ Felül, Szűz Mária jobbán Borbála, a háromablakú toronnyal, kezében kehellyel, Alexandriai Katalin kerékkel, balján Antiochiai Margit kereszttel és sárkánnyal. Erazmus püspöki infulában, orsóra tekert bélel, Egyed apát átlőtt nyakú szarvasünővel, Balázs

keresztbetett égő gyertyákkal, Vitus hermelinpalástban, üsttel, Pantaleon orvosságos edénnyel, György piros palástban, zászlós kopjával a sárkány fejébe dő, Acház lovagruhában, töviskoronával és kereszttel, Euszták katonaruhában, agancsai között feszületet hordó szarvassal, Dénes palástban, kezében püspöki infulás fejét tartja. Kiemelkedően hangsúlyos, részletgazdag megformálású Szt. Dénes alakja. Arcvonalai szinte portrészzerűek. Mellettük a többi szent ábrázolása vázaltszerűnek tűnik.

Siklós a nagyharsányi csatát (1687) követően 1698-ban kerül Aeneas Caprara császári generális birtokába. Tőle királyi határozat nyomán később 1726-tól a Batthyány-család kap kegyúri jogot a terület felett. Már a XIII. században létezett Siklóson egy Szentháromság-ról elnevezett bencés apátság. A szerzetesek a török elől elmenekültek, és többé nem tértek vissza. A török kiűzése után, 1688-ban a Szt. László provinciához tartozó ferencesek telepedtek le Siklóusra. Lipót császár 1700-ban „...a templomot és a hozzátartozó épületeket Szt. Ferenc fiainak adta.” 1736-ban gróf Batthyányné Strattmann Eleonóra írásban véglegesítette helyzetüket. A Canonica Visitatio 1721-es tudósítása beszámolt, a Szentháromság-templomban látható 6 mellékoltárról, amelyeket a Fájdalmas Szűzanya, Szt. Antal, Szt. Anna, Nepomuki Szt. János, Assisi Szt. Ferenc és a Tizennégy Segítőszent tiszteletére szenteltek.²⁰

A plébániára vonatkozó 18. századi iratok elpusztultak. A plébániatörténet adatai, a későbbi tudósítások, meglehetősen ellentmondásosak. A siklósi Historia Parochiae írója visszatekintően összegezi adatait, amikor így ír: „... a templom oltáira vonatkozó első adatunk 1732-ből való, amikor egy Rómába küldött jelentés referál, hogy a templomban 3 oltár van...” 1778-ban már 7 oltárt említenek: „...a főoltár, SS. Trinitás mellett a Fájdalmas Szűz Anya-oltára, melyet 1756-ban épített P. Horjács Apolinárius superior Inálki Károllyal, a Szt. Antal-oltár, valamint a Szt. Anna-oltár – melyet Herbert Hermann superior állított 1753-ban, Nepomuki Szt. János-oltára, mely Batthyány János bőkezűségéből állíttatott, Halász Erasmus



6. Siklós. A Tizennégy Segítőszent oltára a Szentháromság-templomban. (Fotó: Lantos Miklós)

főnöksége idején, 1766-ban, Szt. Ferenc-oltára Traar Sylvester idejéből 1759–60-ból és végül a Segítő Szentek kápolnája, mely Laczkovics Anzelm superior alatt 1751-ben készült el.”²¹

A fentiek alapján nem kizárt, hogy egy korábban számbavett oltárkép a hagyományos frankenthal/langheimi típusú Tizennégy Segítőszentet ábrázolta. Az új kegyúr idején festetett oltárkép már a megújuló kor segítő szentjeit jelenítette meg.

A plébániatörténet írója a későbbiekben megjegyzi „... a Segítő Szentek kápolnájának csillárját 1857-ben szerelik fel”.²²

Jelenleg a siklósi ferences templom északi oldalán lévő kápolnában látható a *Tizennégy Segítőszent* oltára. A plébániatörténet és a köztudatban levő elnevezését megtartva, meg kell jegyeznünk, hogy az oltáron csak 13 segítőszent alakja fedezhető fel. Készítésének idejét, az ábrázolt szentek alapján, az 1726 utáni évekre tehetjük. A fából alakított oltárépítmény jellegzetesen barokk. A szarkofágyszerű stipesen, az oltármenza fölött tabernákulum nincs. Helyén, kis posztamensen feszület áll. Az oltárkép két oldalán rézsűsen egy-egy márványozott díszítésű, fából esztergált oszlop, aranyozott korinthusi fejezzel, belül ugyanilyen fejezetű félpillérek tartják a fölöttük kétoldalra ívelő gazdagon tagozott párkányrészleteket. Ezekre támaszkodik két-két erőteljes vonalú aranyozott voluta. Rajtuk, egy-egy félig térdelő, lebegő szárnyú, adoráló puttó. Közöttük aranyozott lant alakú keretben vászonra festett kép, melyen két angyal tart egy keretezett férfiképmást (Júdás-Tádéra utaló Krisztus kép?). Legfelül az oltárépítményt stilizált ornamentikájú barokk indás díszítmény koronázza. Az oltárkép kerete erősen profilonált, felső ívén aranyozott, volutadíszes ornamentals. E díszítmény kanyargó indái között rácsos mezőben Mária monogram látható. Az oltármenza jobb és bal oldalán, tagolt konzolon Szt. István és Szt. László 18. századi szobrai állnak. A sérült faragványokról már hiányoznak az attribútumok. E két magyar szent első látásra is érzékelteti a fentieknél vázolt, hozott tradíciók átalakulását, a megváltozott szakrális körülmények közötti integrálódást.

Az oltárképen sajátos és „modern” ikonográfiai program valósul meg. Itt a segítő szentek társaságában már csak tizenhárman vannak, és nagy részük már új, „aktuális” szent. A hódoltság utáni lelki újjászerveződésben a pécsi egyházmegyében oly nagy szerepet játszó ferencesek és jezsuiták rendi szentjeinek megjelenítése mellett helyet kapnak – a kor büntetésének tartott járvány – a pestis ellen védő, a betegeket oltalmazó szentek is. Az ábrázolás lokális jelentőségét illusztrálja az oltárkép jobb sarkán felvázolt, siklósi várat és környezetét ábrázoló kis tájkép. Megfogalmazása a korabeli vedutákhoz hasonló. A kép bal alsó sarkában – a sérült vászon megtisztításával – két térdelő, imára kulcsolt kezű, rendi ruhás ferences alakja fedezhető fel. Mellettük egymás alatt olvasható a szignó: P. Eustachius Kovachevizh, P. Samuel Heger. Az oltárkép függőleges tengelyében felül Szűz Mária, ölében a gyermek Jézussal, tőle balra Pádúai Antal térdelő alakja, megformálásában a szent egykori látomását idézi.²³

Alul két repkedő puttó, kezükben, virágokkal és levelekkel díszített, hosszúszerű, kettős kereszt. A szentek egymás alatt 5–4–4-es csoportban láthatók. Felül, Szűz Mária jobbján Apollónia, kezében fogóval, Borbála kehellyel (a langheimi sorból csak ő maradt meg !). Szűz Mária balján Pádúai Antal és Assisi Ferenc. Mellette Loyolai Ignác, kezében nyitott könyv, benne a jezsuita rend szabályzatának visszatérő gondolata: „OMNIA . AD . MAIOR . EM . DEI . GLORI . AM”²⁴ A következő sorban a pestis ellen oltalmazó Szt. Rókus, botot tartó jobbjával sebére, másik kezével Szűz Mária felé mutat, pelerinjén compostellai kagyló. Mellette térdepel, rendi ruhában, a jezsuiták 1726-ban kanonizált védőszentje, Gonzaga Alajos. Megformálása Pierre Legros, 1698–99-ben készült, a római S. Ignazio templomban látható reliefjére emlékeztet.²⁵ Velük egy sorban a 18. században népszerű szentek, a pestisben szenvedők oltalmazói láthatók: a rózsakoszorús, keresztre tekintő Rozália és a testében valamint a kezében is nyilakat tartó, ruháitól megfosztott Sebestyén. Az alsó sorban Borromeo Károly bíboros, milánói érsek térdel, piros főpapi ornátusban, mellkereszt-tel, lábánál piros, 4 bojtos kerek kalappal és egy koponyával. Ő nemcsak mint kora nagy egyházreformátora, hanem a milánói pestisjárvány idején mint karitatív főpap vált ismertté. Öt évvel halála után, 1610-ben nyilvánították szentté.²⁶ Társaságában, ölében tartott késsel és tállal Bertalan, valamint zöld római katonaeöltözetben, sisakban, kezében sajtárral és hatalmas piros zászlóval Flórián, és pásztoröltözetben, bottal, oldaltarisznájával Vendel térdepel.

Siklósi adataink nyomán úgy véljük, hogy a ferences templomban eredetileg egy, a frankenthal/langheimi szenteket ábrázoló oltárkép lehetett. Az új kegyúr, a Batthyány-Strattmann család a kor kérdéseire is válaszolva, feltehetőleg az új szentek megismertetése és népszerűsítése jegyében festtette a Segítő Szentek oltárképét.

JEGYZETEK

¹ Ilyen szóbeli hagyomány élt Mucsiban, Papdon, Véméden, Kisdorogon az ott található képről, ill. szoborról, vö. még MERÉNYI F.: Domsics Mátyás egyházlátogatása (canonica visitatio) Baranyában 1729-ben. Pécs, 1939.

² BÁLINT S.: Ünnepi kalendárium. II. Bp. 1977. 35.

³ L. IMRE Mária: Védőszentek kultusza a pécsi egyházmegyében. In.: Népi vallásosság a Kárpát-medencében II. Veszprém–Debrecen, 1997. 235–246.

⁴ SCHREIBER, G.: Die Vierzehn Nothelfer in Volksfrömmigkeit und Sakralkultur. Innsbruck, 1959. 15–16, 18, 19.

⁵ DIE VIERZEHN NOTHELFFER. Anger, 1993. 44.

⁶ SCHREIBER 1959. 15. ld. még BÁLINT 1977. 34.

⁷ KRISSE-RETTENBECK, L.: Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. 2. Auflage. München, 1971. 8. valamint uo. ld. 262, 264–69. sz. képeket.

⁸ DIPPOLD, G.: Basilika Vierzehnheiligen. Staffelsein, 1992. 4.

⁹ DIPPOLD 1992. 2.

¹⁰ Ez az ún. langheimi, frankenthali sor. Más elnevezéssel is előfordul. Lásd még Lexikon der christlichen Ikonographie 8. Freiburg im Breisgau, 1976. 546–550. (A továbbiakban LCI)

- ¹¹ LCI ugyanott, továbbá SEIBERT, J.: A keresztény művészet lexikona. Bp. 1986. 279–280. WIMMER, O.: Kennzeichen und Attribute der Heiligen. Innsbruck–Wien.
- ¹² MERÉNYI 1939. 83.
- ¹³ MERÉNYI 1939. 79.
- ¹⁴ Historia Parochiae Závod ab anno 1718. Kézirat
- ¹⁵ Uo.
- ¹⁶ Lehmann György (*1938) szíves közlése
- ¹⁷ DIE VIERZEHN NOTHELFFER 1993. 225.
- ¹⁸ ÁNGYÁN A.: A Máriagyüdi kegyhely története. 1936. vö. továbbá A pécsi egyházmegye Schematizmusa. Pécs, 1981. 185.
- ¹⁹ SEIBERT 1986. 184.
- ²⁰ MERÉNYI 1939. 78.
- ²¹ Historia Parochiae Siklós, Kézirat é. n.
- ²² Uo.
- ²³ LCI 1973. 5. köt. 219–225.
- ²⁴ „Mindent Isten nagyobb dicsőségére.”
- ²⁵ LCI 1973. 5. köt. 100.
- ²⁶ Katolikus Lexikon I–II. Szerk. Bangha Béla. Bp. 1931. 497–498.

Zusammenfassung

IHR VIERZEHN HEILIGEN, GROß BEI GOTT, O HELFET UNS IN NOT UND TOD

(Angaben zur Ikonographie der Vierzehn Nothelfer)

Die sakralen Landschaften der Diözese zu Pécs/Fünfkirchen wurden nach der Türkenbesetzung, seit dem 18. Jahrhundert neu organisiert.

Die Verehrung der im 15. Jahrhundert in der Langheimer Zisterzienserabtei entstandenen Vierzehn Nothelfer kam wahrscheinlich durch die Vermittlung der deutschen Siedler nach Ungarn. Die Reihenfolge und bildliche Darstellung der Nothelfer variieren nicht nur in Österreich, im Gebiet der Alpen, in der Steiermark und in Burgenland, sondern auch in Ungarn.

Der Aufsatz befaßt sich mit der Erörterung einiger charakteristischer Darstellungen in dem Gebiet der Diözese Pécs/Fünfkirchen. In die traditionelle Gesellschaft der Nothelfer wurden stellenweise die jeweils „aktuellen“ Patrone der jeweiligen Region aufgenommen. Ihre Gruppierung wurde wesentlich beeinflusst durch die gegebenen ikonographischen Programme der Patronatsfamilien sowie die landschaftlichen Unterschiede in der Volksdevotion.

Szilágyi István

BAROKK KÁLVÁRIÁK BŰNBÁNÓ SZENT PÉTER ÁBRÁZOLÁSAI

Szent Péter apostol leginkább mint az első pápa él a keresztények tudatában. Kiválasztása, küldetése eseményeit magából a bibliából ismerjük. Hősies életének az elmúlt két évezredben sokféle tulajdonságát hangsúlyozták, amelyek változó intenzitással voltak jelen a hívők mindennapi életében. A pápaság hatalma Pétert elsősorban egyházfejedelmként állította a világ elé. Ő és utódai felette álltak minden más földi uralkodónak. A virágzása csúcsára jutott reneszánsz kori pápai állam művészete különös hangsúllyal adózott személyének és szerepének.

De a hatalmat és annak átöröklését jelképező Szt. Péter mellett az Egyházban természetesen mindig jelen van Péter, a gyarlóságaival küszködő, s azon végül is a pütkösi Lélek erejével győzedelmeskedő ember is. Életének ezek az eseményei kevésbé jelenhettek meg a hivatalos egyházi reprezentáció keretein belül, annál inkább szólhattak az egyszerű emberek tömegéhez.

Péter életének több megingását tartja számon az emlékezet. Közülük a legismertebbet, háromszori tagadását az evangéliumok részletesen elbeszélik. A megpróbáltatásokra akkor még valójában felkészületlen ember tüntetőleg fogadkozik Jézusnak, hogy „...készen vagyok rá, hogy a börtönbe, sőt még a halálba is kövesselek”,¹ de amikor a főpap házában felismerik, háromszor is megtagadja mesterét. „Azon nyomban megszólalt a kakas. Péternek akkor eszébe jutott Jézus szava: Mielőtt a kakas szól, háromszor megtagadsz. Kiment és keserves sírásra fakadt.”²

A 17–18. századi kereszténységet a világias reprezentáció mellett a bűnbánat szelleme is áthatotta. A mindennapi ember számára az Egyház olyan ismert személyek példájával akart ehhez segítséget nyújtani, akik bár olyan gyarlók voltak, mint ők, de bűneik megbánásával elnyerték a megbocsátás kegyelmét. Buzdításul és bátorításul számos lehetőséget teremtett erre a művészet. A nagy bűnbánókat csoportosan, sorozatban vagy önállóan egyaránt a hívek elé állította. A leggyakrabban ábrázolt alakok: Dávid király, a tékozló fiú, Szt. Jeromos, Zakeus a vámos, Máté apostol, Mária Magdolna, a jobb lator, Szt. Pál és természetesen Szt. Péter.

Az ábrázolások egyik típusa közösen mutatja őket a kegyelmet hozó, feláldozó Krisztus, a bűnösök menedéke társaságában. Egyetlen eddig ismert hazai példáját, a váci felsővárosi plébániatemplom oltárképét, külföldi analógiákkal és számos kisgrafikai ábrázolással Szilárdfy Zoltán ismertette.³ A hasonló szereplőkkel, de a Szt. Vér középkori kultuszának

továbbélését jelentő „az Élet forrása, az Irgalom forrása” képtípus példája a Szeged, Alsóvárosi ferenceseknél szintén az ő elemzése révén ismert.⁴

Az ábrázolások egy másik csoportja leginkább Krisztus szenvedéstörténetével függ össze. A megjelenített bűnbánók sora így értelemszerűen csökken. Különösen oltárokon találjuk meg néhányukat, általában szimmetrikus elrendezésben, oldalszoborként, vagy más mellékábrázolások formájában.⁵ Ritkán felbukkannak kereszteken is, mint pl. Mihályiban a temetőben, ahol a két fő nézet lábazati domborművei Mária Magdolnát, illetve Szt. Pétert mutatják. A kereszt 1763-ból való.⁶

Természetesen számos további egyedi, vagy páros alkotás, elsősorban táblakép veszi témáját a bűnbánók köréből. A leggyakrabban Mária Magdolna és Szt. Péter összetartozó ábrázolásával találkozunk.

A barokk kor embere általában egyértelműen felismerte Szt. Pétert, mégis igen gyakran mellette voltak legáltalánosabb attribútumai, a kulcsok, a könyv, és viszonylag sokszor utaltak a tagadás történetére egy kakas megjelenítésével is.

Egyelőre csak feltételezhető, hogy a bűnbánó Szt. Péter a képzőművészetben először a latin országokban jelent meg. Pigler Antal összeállításában⁷ elsősorban olasz alkotásokat sorol fel a 16. századdal kezdődően. A példák egy részénél a művész kakash is ábrázolt. Az alkotások többsége festmény vagy sokszorosított grafikai termék. Ezeknek a téma és az egyes kompozíciós megoldások elterjesztésében nagy szerepük lehetett.

A továbbiakban elsősorban kálváriákon található Szt. Péter ábrázolásokról lesz szó. Művészi tekintetben mellőzöttségük talán érthető, de számbavételük nélkül a 17–18. század vallásos gondolkodását nem ismerhetjük meg a maga teljességében.

A kálváriák a kor bűnbánati szellemét kifejező összetett építészeti-képzőművészeti alkotások, amelyek az áldozat, az együtt-szenvedés (compassio) érzését váltották ki buzgó látogatóikból. A barokk kálváriák ikonográfiai rendjébe Péter tagadásának jelenete tulajdonképpen nem tartozik bele. Nemcsak a ferencesek által 1731-ben bevezetett 14 stációs rendszerből hiányzik, de jórészt a korábbi sorozatokból is. Az ábrázolás kálváriákon való megjelenítéséből éppen azért az következik, hogy azt széles körben ismert és elfogadott felfogás alapján honosították meg. Az ájtatosság paraliturgikus jellege erre minden különös korlátozás nélkül lehetőséget adott.

A nyilvántartásomban levő csaknem ezer európai kálvária adatai meglehetősen egyenetlenek. Az elérhető szakirodalom csak ritkán részletezi úgy az együttesek ikonográfiáját, hogy abból az évszázadokon át zajló változások s a mai helyzet megismerhető legyen. A helyszíni vizsgálatok lehetőségei is korlátozottak voltak. Így az alábbiakban csak a történeti Magyarország emléanyagát tekintem át.

Kismarton kálváriája számunkra többek között azért érdekes, mert kialakítása Maria Lanzendorffal és áttételesen a bécsi (hernalsi) kálváriával



1. Villach, Stadtpfarr- und Wallfahrtskirche Heiligenkreuz. Szt.Péter alakja az egyik mellékoltárról, felette a kakas

is összefügg. A mai elrendezésben a 15. stáció után a felső, szabad térben lévő járat melletti egyik barlangszerű fülkében van Szt. Péter szobra. Az eredeti beosztásban az 1716-ban megjelent „Zwey Tractätlein” című könyv szerint a XIX. titok („Geheimnis”) volt a „der büssender Petrus”, tehát lényegében meglehetősen fent a Kereszt kápolna közelében.⁸ A két hely egyébként minden bizonnyal azonos, hiszen az 1744. évi átépítés csak a 29–33. számú kisebb kápolnákat érintette.

Kiemelkedő jelentősége van a magyar emléktárhelyekben a pozsonyi kálvária Szt. Péter kápolnájának is. Magát a kálváriát a jezsuiták kezdeményezték és 1694. szeptember 14-én szentelték fel a kápolnát és a kálvária-jelenet keresztjét. A stációkat ezt követően építették fel.

A Szt. Péter kápolna történetéről Ortvy Tivadart hallgassuk meg: „Ugyancsak a Kálváriahegyi-uton van a Szt. Péter-kápolna, mely az Eisvogel-féle pincék felett áll. E kápolna egy egészen önálló alapítvány. Ezt ugyanis az 1713. évi pestis emlékére Laurmann János György pozsonyi polgár alapította, ki családjával a ragály elöl a szőlőkbe menekült s a vést kikerülte. Laurmann János György és neje Mária Erzsébet halála után a kápolna azok leányára Erzsébetre szállott. Ez Desidor Lipót pozsonyi polgárhoz és üvegeshez ment nőül. Leányuk, Teréz 1740-ben a Szt. Erzsébetiek kolostorába lépett be s fogadalmi letevésekor a Szt. Péter-kápolnát örökségül kapta azon rendeltetéssel, hogy a Szt. Erzsébetiek konventje köteles legyen évenként jun. 29-én, Szt. Péter és Szt. Pál apostolok napján nevezett kápolnában sz. prédikációt és 3. sz. misét tartatni.”⁹

A kálvária történetét és együttesét tárgyaló, 1723-ban kiadott ajtatosági könyv¹⁰ metszetén a kápolnát valóságként mutatta be az ábrázolások két alkotója, J. Auer és Joh. Melchior Gutwein, amit a róla fennmaradt fénykép¹¹ is bizonyít. Az épület a stációkkal együtt csaknem nyomtalanul elpusztult. Helyét a várost bemutató, 1820-ból való térkép¹² alapján az enyhén kanyarodó stáció-út belső, magasabban fekvő oldalán feltüntetett különálló épületben valószínűsíthetjük, amihez egy rövid, kétoldalt fákkal szegett út vezetett fel.

Jablánc/Jablonica kálváriája 1756–58-ban készült. A szlovák kutatás Johann Georg Dorffmeister (1736–1786) munkájának tartja.¹³ A mesterséges dombot képező építmény áttört ballusztres korlátjára a bűnbánó Szt. Péter és keresztelő Szt. János szobrait állították.

Az 1744 és 1751 között Perger Ferenc jezsuita (1700–1772) által kezdeményezett és megvalósított selmecbányai kálvárián Szt. Péter és Mária Magdolna számára rendkívül kitüntetett helyen, a felső templom kálvária jelenetének két oldalán találtak szerepet. A templombelső nemes kövekből kialakított szikla alépítményében felül íves lezárású fülkébe került a két szent szoboralakja.¹⁴ „Magába a hegybe két barlang vezet, egyikében sz. Péter, másikában Magdolna siratja bűneit.”¹⁵ A templombelső hosszabb ideje restaurálás alatt áll, a szobrok egy részét ideiglenesen elszállították.¹⁶



2. Kőszeg, Kálvária, Szt. Péter alakja a templomhoz vezető lépcső mellvédjéről

A Felvidék másik híres jezsuita kálváriája, az eperjesi építése 1721-ben kezdődött és 1769-ben fejeződött be. Története és ismertetése nem szól ebből a korból Szt. Péterről. A nyolcadik stáció közelében Jenyik János eperjesi polgár 1893-ban épített sírkápolnájának oltárképe ábrázolja a bűnbánó Szt. Pétert.¹⁷ Lehetséges, hogy ezzel valami régebbi, ma már nem ismert hagyományt követett.

A kassai kálváriát a jezsuiták buzdítására 1737 és 1758 között emelték. Az együttesben Mária Magdolna külön kápolnát kapott, igaz, kissé félreeső helyen. A szlovák műemlékjegyzék szerint 1771-ben épült, de ez nyilván félreértés.¹⁸ Szt. Péter ábrázolásáról a következőket olvashatjuk a harmadik stációt követően az együttes monográfiájában: „E kápolnával egy irányban állott szt. Péternek kőszobra egy kőoszlopon a kakassal. 1912-ben egy leszakadt faág e szoborművet annyira megrongálta, hogy már a körvonalai is alig vehetők ki.”¹⁹ Ebből talán arra következtethetnénk, hogy elpusztult, de szerencsére a kálvária megtekintésekor még ott állt.²⁰ Készítésének ideje ismeretlen, de minden bizonnyal a 18. század közepéről való. Előtte kőkávas kút van.

Bodajk híres kálváriájának keletkezéséről máig nincsenek részletes adataink. Minthogy a fehérvári város lakók az ottani jezsuiták vezetésével már 1703-ban elzarándokoltak a kegyhelyre,²¹ valószínű, hogy a kálváriára a móri kapucinusok későbbi jelenléte mellett is alapvető befolyásuk volt. A barokk kori kálvária leírásai pontatlanok. Szerencsére a Magyar Sion kivételnek számító forrásunk.²² Eszerint a Pestről szállított kő kereszteket 1736-ban Páduai Szt. Antal napján (június 13.) állították fel, a stációkat pedig Szt. Ferenc napján (október 4.) kezdték építeni. „...május 8-án tétetett a kálvária előtti barlangba bűnbánó sz. Péternek faszobora...”²³ A szobor a két világháború között már nagyon megrongált állapotban volt.²⁴ Ma már nem található meg.²⁵

Fertőszéplak kálváriáját Széchenyi Zsigmondné 1736-ban emeltette, majd 1767-ben megnagyobbíttatta. A mesterséges domb felső körítőfalán angyalok, a ruháit kereső és az oszlophoz kötözött Krisztus, Ecce homo, Szt. Péter kis kő szobra láthatók.²⁶

A pápai kálváriáról szóló írások egyike sem említi azokat a szobrokat, amelyek az építmény terasz alatti kápolnája bejáratának két oldalán falfülkékben állanak.

A jobb oldali Szt. Jeromost, a bal Szt. Péter ábrázolja.²⁷ Az építmény 1746-ban készült el, a teraszon álló kálváriajelenetet befoglaló nagy concha 1767-ben, amikor néhány átalakítást és bővítést is csináltak. A szobrok legkésőbb ebből az időből származhatnak. Mesterük máig ismeretlen.

Pápa kálváriája eredetileg még a 17. században készült. A mai létesítését Mokoss József pálos szerzetes kezdeményezte a kegyúr, gróf Esterházy Ferencnél. Stációinak ikonográfiája közvetlen kapcsolatban van az 1728-ban a pálosoknál megalapított rózsafüzér társulattal, aminek Mokoss annak idején elöljárója volt.²⁸

A pápai pálosok Szt. Péter kultuszát egyébként jelzi, hogy kolostoruk refektóriumában a feloszlatakor (1786) felvett leltár szerint egy képpár Pétert és Mária Magdolnát ábrázolta. Hasonló, feltehetően szintén összetartozó képeket írtak össze a dobronyi házuk refektóriumában is.²⁹

A kőszegi kálvária a jezsuiták kezdeményezésére 1686-tól épült ki és gazdagodott berendezéssel és felszereléssel. A templom közvetlen előterét ma egy támfallal tartott közel sík gyepes terület képezi, amire egy 16 fokú lépcső vezet fel. A lépcsőt kísérő pofafal alján két álló angyal kő szobra látható, fenn jobb oldalra pedig a Krisztus képmást tartó, térdelő Veronika, bal oldalra a féltérdre ereszkedő Szt. Péter szobrát helyezték. Pétert imádkozó kéztartással, lábainál a kulcsokkal ábrázolta a szobrok alkotója.³⁰

Chernel Kálmán írja monográfiájában, hogy „1763 május 20-án a kálvária lépcsőzet szobrainak a városi fogatokon leendő elhozatala Sopronból elrendeltetett.”³¹ További adatát vagy félreértésnek tekinthetjük, vagy a kiépítés és a szobrok felállítása valami miatt ténylegesen megkéshetett, mivel „1775. február 10-án Frater Elias Kalvaria hegyi remete folyamodására, a Kalvaria lépcsőzetének és falkörnyezetének fölépítéséhez a Tanács 6000 téglát utalványozott.”³²

A lépcső szobrainak mesteréről eddig a kutatás semmi közelebbit nem tud felmutatni. Az a tény, hogy a ma másodlagosan elhelyezett stáció-domborműveket Schweitzer György soproni szobrász készítette, feltételezni engedi, hogy ezeknek a mesterét sem általánosan „soproni műhelyben készült”-nek tartjuk,³³ hanem egyenesen Schweitzerre gondoljunk. A sopronbánfalvai kolostorhegyi lépcső minden bizonnyal 1751–53 között készült Szt. Péter szobrához képest a kőszegi mozgalmasabb, az arc megformálása és maga a fejtartás azonban szinte azonos.³⁴

A templom berendezési tárgyai az 1947. évi tűzvészben gyakorlatilag elpusztultak. A károkról nem ismert részletes leltár, ezért nehéz a ma ott lévő tárgyak provenienciáját tisztázni. Mindenesetre említésre érdemes, hogy a bal félkör alaprajzú térbővület szentély felőli sarkánál egy vászonra festett ovális alakú barokk olajkép függ, amiben szintén a bűnbánó Szt. Péter ismerhető fel.³⁵

Ma még nem bizonyítható, de valószínű, hogy a nagyhét szertartásaival, ezen belül a kálváriával is összeköthetők a sümegi ferencesek templomának elől nyitott kápolnái.³⁶ Ezeket a szakirodalom szerint a kegytemplom tornyának két oldalán 1733-ban alakították ki Wittwer Márton karmelita építész (1667–1732) tervei szerint. A jobb oldaliban a Mária emblémás rokokó kovácsoltvas rács mögött középen áll Krisztus kerekszobra (Ecce homo), balról a keresztvtel, jobbról az ostorozás jelenetének, a boltozaton Ábrahám áldozatának, mint előképek az ábrázolása látható. A bal oldali, INRI emblémás rácsú kápolnában Krisztus a kereszten, a háttérben festett mellékalakok, jobb oldalt Mária Magdolna, bal oldalt a bűnbánó Szt. Péter, a boltozaton imádkozó puttók és girlandok vannak.³⁷ A képek mes-

tere ismeretlen, kora a többszöri átfestés ellenére a 18. század közepére tehető. A festett barokk faszobrokat szintén nem méltatta eddig figyelemre a kutatás.

Szt. Péter alakjának (és természetesen mindenkori párdarabjainak) megjelenése néha csak olyan összefüggésben értelmezhető, ami a tágabb környezet, egy szent kerület, a szentségi táj markáns együttesének egészéből következik. Kiváló példája ennek a sopronbánfalvi hegyi templomhoz vezető lépcső, aminek történetét és rekonstrukcióját Dávid Ferenc munkásságából ismerjük.³⁸ A lépcső két ütemben, 1717–20, majd 1751–53 között készült. 14 kőszoborból álló díszítése joggal tartható a már a kőszegi kálváriánál említett Schweitzer György soproni szobrász művének. Keletkezésük a lépcső második (át)építésének idejére tehető.

A szobrok adatolhatóan 1796-tól kezdődően kerültek le a lépcső ballusztteres mellvédjéről. Többségük szétszóródott a környéken, néhány erősen meg is sérült. Ilyen az a töredékes térdelő női alak is, ami helyesen Mária Magdolnának volt meghatározható. A rekonstrukció legnagyobb bravúrja a szobrok tartalmi és esztétikai alapon való párosításának és elhelyezésének megoldása volt. Teljesen egyetérthetünk azzal, hogy „A két térdelő szent, Szent Péter és Magdolna figurája az együttes záró párosa. Az álló figuráknál valamivel alacsonyabb szobrok csak ehelyütt, a lépcső befejezésénél helyezhetők el harmonikusan, ott, ahol a lépcső a fennsíkkal találkozik. Alakjuk itt a templom felől, velük egy szintben közeledő számára éppúgy harmonikus, mint a lépcsőn felfelé közelítőnek.”³⁹

A két térdelő alakban nem az Egyház, Krisztus történetének tanúit látom, hanem inkább a bűnbánatét.⁴⁰

Ezen a szálán azonban a többi szoborhoz csak lazán kapcsolhatók, és Nepomuki Szt. János, meg Cortonai Szt. Margit mellett az ismert névsorból még leginkább Szt. Jeromoshoz köthetők. Mégsem állítható, hogy ezt a gondolatmenetet követve a szobrok átrendezhetőek volnának. Sokkal valószínűbb, sőt talán biztos, hogy a két tipikus bűnbánó alak a bánfalvi kálváriával van összefüggésben, létük egyenesek azzal magyarázható. A kálvária-együtteseket Dávid Ferenc is szóba hozza, de talán nem gondol épp a bánfalvira, mert a lépcső egészét tekinti, s ahhoz keresett analógiákat.⁴¹

A városból a bánfalvi templomhoz vezető kálvária stációit a pálosok eredetileg 1662-ben akarták felállítani, de a városi tanács a polgárok ellen-szenvére hivatkozva megtagadta hozzájárulását.⁴² A később mégis megvalósult stációkat Széchenyi Pál érsek (1642–1710) adományaiból a templomhoz vezető szerpentínút mentén 1667-ben emelték.⁴³ A kapcsolódó épületek a templom fennsíkjával közel azonos magasságban voltak.

Az együttes topográfiáját tulajdonképpen nem ismerjük, mivel ez is osztozott a lépcső sorsában, elpusztult és stációi szétszóródtak. Storno Ferencnek (1821–1907) a Soproni Múzeumban őrzött vázlatkönyvei csak igen gyér támpontot adnak a befejező elemek, a kálvárijelenetet befogadó építmény, a Kálvária- és a Szentsír-kápolna egykori helyéről. Az azonban



3. Sopronbánfalva, Szt. Péter alakja a Hegyi-templomhoz vezető lépcső mellvédéről



4. A sopronbánfalvai Szt. Péter szobor részlete a kakassal

kétségtelen, hogy ezek a templom-kolostor együttesel közel azonos magasságban voltak, és a szerpentinen, valamint a lépcsőn egyaránt elérhetők őket. Az utóbbi díszítés hordta ezt a kiegészítő tanítást, ami, mint láttuk, számos kálvárián megjelent.⁴⁴

A kálváriáknak látszólag önmagukon túlmutató, első pillanatban kevésbé kézenfekvő ikonográfiai rendet meghatározó szerepére Magyarpolány együttese a jó példa. Az itteni kálvária építésére a kutatók szinte semmilyen adatot nem találtak. Így csupán feltételezik, hogy a templomépítés idején, vagy azt követően készült, mindenestre 1780 előtt, hiszen II. József ellene volt a kálváriák építésének is. A hegy lábánál, de a faluhoz képest emelkedett helyen álló plébániatemplomot 1763-tól kezdték építeni, s pompás rokokó berendezése 1774-ben készült el.⁴⁵

Az öt stációs kálvária fülkébe helyezett kerekoszobrai a fájdalmas rózsafüzér titkait ábrázolják. A plébániatemplomot Szt. László magyar király tiszteletére szentelték fel, s a főoltár képe is őt mutatja. Ez semmilyen összetartozást sem enged feltételezni. A kapcsolatot a kálváriával a hajó hátfalához, a szentélynyílás két oldalán elhelyezkedő mellékoltárok adják. A bal oldali oltár képe Mária Magdolnát, a jobb oldali a bűnbánó Szt. Pé-

tert ábrázolja. A képek alkotója Bernhard Krause (1743–1803), akinek születése helyén, a sziléziai Frankenstein számára készített képein éppúgy megtalálhatók a bűnbánó Magdolna és Péter apostol a kulcsokkal meg a kakassal, mint Magyarpolányban.⁴⁶ A szöszék ábrázolásai sem kötődnek a magyar szentek kultuszához. A hangvetőt Jézus, a jó pásztor alakja koronázza, aki életét adja juhaiért. A domborművek közül az Emmausi tanítványok jelenetének van még közvetlen kapcsolata a szenvedéstörténettel, Lázár életének eseményei viszont csak erőltetve köthetők hozzá.

A bűnbánók, így Szt. Péter alakját is egész Európában számos irodalmi alkotás is a nép emlékezetébe véste. A Makula nélkül való tükör szerint Péter a tagadás után kiment a városból egy Sion hegye alatti sötét hajlékba,⁴⁷ és ott térdre esve keservesen sírt. „De nemcsak akkor sírt ő, hanem, amint szent Kelemen írja, minden éjjel, valahányszor a kakasszót hallotta.”⁴⁸ Még egy 1827-ben kiadott pécsi ájtatossági könyv litániájában is azt könyörögték a hívek: „Jézus, ki Kaifás házába Péternél háromszor megtagadtattál, Irgalmazz mi nekünk...”⁴⁹ Nem csoda hát, hogy néhány vallási jellegű népszokásunk is szorosan kapcsolódik a szent alakjához. Bálint Sándor, mint a Mária Magdolnával kapcsolatos gyűjtését,⁵⁰ ezt is csak igen szűkszavúan említi, jórészt Kardos Tibor nyomán.⁵¹

A bűnbánat szelleméhez kötődhet, hogy a magyarpolányi hívek a gyónáskor feladott elégtételt a templom három oltára előtt végzik, legtöbbször mindegyik oltárhoz külön-külön odamennek.⁵² Érdekes a gyónással kapcsolatban a nemek megkülönböztetése. A Tolna megyei Závod temploma háromrészes gyóntatószékének szélső fülkéi fölé jobb oldalon Mária Magdolna, bal oldalon Szt. Péter képe került. A férfiak itt, a nők Magdolna oldalán mennek gyónni.⁵³ Ilyen, nemek szerinti különbségtétel más vallások esetében is előfordul.⁵⁴

Zoboralján „Nagyszombatban, a feltámadási körmenet előtt a templom oldalánál tüzet raktak, a pap megáldotta, az izzó parázsból majd vitt a templomba és az emberek is vittek haza, a maguk házához. Sokak szerint Judást égették ilyenkor, de némelyek tudni vélik, hogy Péter bűnének – amiért Jézust megtagadta – megengesztelésére gyújtották ezt a tüzet.”⁵⁵ A fehérvárcsurgóiak bodajki búcsújárása kapcsán „A zarándokok nemcsak a kút vizének gyógyító erejében hittek, hanem más módon is orvosságot kerestek. Főleg a nők látogatták meg a Kálvária-hegy oldalában azt a barlangszerű építményt, melyben Szent Péter és a kakas szobra állt. Oda dobtak be pénzt és hajtút. Remélték, így nem fog fájni a fejük.”⁵⁶ Érdekes Kmeczkó Mihály élvezetes leírásának az az adata is, miszerint búcsújárásuk során többször is megmosakodtak a kassai kálvária Péter-kútjának vizében. A búcsúsok a mögötte lévő bokrokra ruhákat, ruhadarabokat akasztottak.⁵⁷

Mindezek és más, eddig figyelemre nem méltatott adatok számos más összefüggéssel is kapcsolatosak, de mindenképp mutatják, hogy főképp Közép-Európában, így hazánkban is a 17–18. században elsősorban a je-

zsuiták, kisebb mértékben a ferencesek és a pálosok bűnbánó Szt. Péter kultuszát milyen hatékonyan terjesztették. E folyamat egyik eszköze a kálváriakon megjelent ábrázolások sokasága, s a velük kapcsolatos ajtatosságok voltak.

JEGYZETEK

- ¹ Biblia, Ószövetségi és újszövetségi szentírás. Szent István Társulat, Budapest, 1976. Luk. 22. 33.
- ² Máté 26. 74–75.
- ³ SZILÁRDFY Zoltán: Carel von Savoy váci képeinek ikonográfiája. MÉ 1986/1–2. 68–71.
- ⁴ SZILÁRDFY Zoltán: A szeged-alsóvárosi templom Purgatórium-oltárának ikonográfiája. In: „Mert ezt isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Szerkesztette TŰSKÉS Gábor. Budapest, 1986. 357–376.
- ⁵ Példaként a villachi Szt. Kereszt templom oltárát mutatom be.
- ⁶ Sopron és környéke műemlékei. Szerkesztette DERCSENYI Dezső. II. javított és bővített kiadás. Budapest, 1956. 558. Helyszínelés: 1993. A topográfia a kakast Szt. Péter mellett nem említi.
- ⁷ PIGLER, A.: Barockthemen. Budapest, 1974. I. k. 342–344.
- ⁸ Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust. ÖKT XXIV. k. Wien, 1932. 99. 105. Helyszínelés: 1974.
- ⁹ ORTVAY Tivadar: Pozsony város utcái és terei. Pozsony, 1905. 206–7.
- ¹⁰ Dreyfacher, heiliger, und trostreicher Creutz-Weg, durch mündliches Gebett, gute Gedanken und geistliches Gesang gebahnet auff den nächst der königl. Frey- und Hautb.-Stadt Pressburg in Ungarn gelegenen Calvari. Berg. Allen Christ- und Creutzliebenden Seelen zu beliebiger Andacht, mit, anmüthigen Kupffern deren Capellen und Stationen gezieret, vorge-stellet. Pressburg, Gedr. bey Joh. Paul Royer, 1723.
- ¹¹ Archiv hl. mesta SR Bratislavy. Fotograficky archiv vedeckych ústavov mesta Bratislavy. Katalog pozitivov. Inv. cislo 97.
- ¹² Situations Plan der königlichen Frey und Krönungsstadt PRESZBURG in Ungarn ... von Johann Leop. Neyder ... bey Andreas Schwaiger und Joseph Landes, 1820. Országos Széchényi Könyvtár Térképtár TM 480.
- ¹³ Súpis pamiatok na Slovensku. Slovensky Ústav Pamiatkovej Starostlivosti a Ochrany Prirody. Obzor, Bratislava, I–III. 1967–69. I. k. 500. Helyszínelés: 1974.
- ¹⁴ HIDVÉGHY Árpád: A selmeczi kálvária keletkezésének története, mai alakja és ajtatossága ... Selmeczbánya, Nyomtatott Joerges Ágost özv. és fia könyvnyomóján. Képe a 112. oldalon.
- ¹⁵ HIDVÉGHY i. m. 14.
- ¹⁶ Helyszínelés: 1996.
- ¹⁷ WICK Béla: Az eperjesi kálvária. Eperjes, 1919. 34. Az 1968. évi helyszíneléskor nem láttam. A kép lehet az építmény korából, de mint táblakép, akár 18. századi is.
- ¹⁸ Súpis pamiatok i. m. II. k. 86. Az 1771. évi vizitáció szerint nem ismert, hogy mikor épült. WICK Béla: A kassai kálvária története. Kosice, 1927. 17., de ugyanő az 50. oldalon 1751-ben épültnek mondja.
- ¹⁹ WICK i. m. 42.
- ²⁰ Helyszínelés: 1968. BÁLINT Sándor – BARNA Gábor: Búcsújáró magyarok. A magyarországi búcsújárás története és néprajza. Budapest, 1994. 221. szerint 1987-ben ledöntötték és elvitték.
- ²¹ KÁLLAY István: Székesfehérvár hitélete a 18. században. In: Katholikus egyháztörténeti konferencia. Keszthely, 1987. Szerk. HÖLVÉNYI György. Budapest, é. n. [1988] 74.
- ²² SZASZINEK: Bodaik. Magyar Sion, 1864. 195–202.
- ²³ SZASZINEK i. m. 197.
- ²⁴ DORNYAY Béla: Bakony. Budapest, 1927. 68.
- ²⁵ Helyszínelés: 1993.

- ²⁶ Sopron és környéke műemlékei i. m. 529.
- ²⁷ Helyszínelés: 1965.
- ²⁸ KISS István: A pápai plébánia története. Veszprém, 1908. 120. SZILÁGYI István: Paraliturgia – ikonográfia – építészet. A rózsafüzér stációs kálváriákról. Vasi Szemle, 1990/4. 518–537. 527.
- ²⁹ Documenta artis paulinorum. Az anyagot gyűjtötte: GYÉRESSY Béla. I–III. Budapest, 1975–78. II. k. 200. 198.
- ³⁰ Helyszínelés: 1965, 1976, 1983.
- ³¹ CHERNEL Kálmán: Kőszeg sz. kir. város jelene és multja. Szombathely, Első rész: Jelenkor, 1877. Második rész: Multkor, 1878. II. 238.
- ³² CHERNEL i. m. II. 240.
- ³³ SZÖVÉNYI István: A kőszegi Kálvária templom építéstörténete. In: Savaria. A Vas megyei Múzeumok Értésítője, 9–10. (1975–1976) 257–269. 258.
- ³⁴ DÁVID Ferenc: Sopronbánfalva-kolostor-hegyi lépcső. Adatok Schweitzer György soproni szobrász működéséhez. Építés-Építészettudomány, XV. kötet, 1–4. sz. Budapest, 1983. 70. 11. kép.
- ³⁵ Helyszínelés: 1993.
- ³⁶ SZILÁGYI István: Sümegi kálváriák. In: „Sümegi” Szűz Mária ferences naptára 1998. (megjelenés alatt)
- ³⁷ Helyszínelés: 1997.
- ³⁸ DÁVID i. m. helyszínelés: 1983. A rekonstruált lépcső átadása 1981. június 26-án volt.
- ³⁹ DÁVID i. m. 72.
- ⁴⁰ DÁVID i. m. 72–73. mindkét értelmezést felveti.
- ⁴¹ DÁVID i. m. 91–92.
- ⁴² BÁN János: Sopron újkori egyháztörténete. Győregyházmegye múltjából IV. szám. 2. rész. Sopron, 1939. 208.
- ⁴³ Sopron és környéke műemlékei i. m. 449–450.
- ⁴⁴ A leginkább útbaigazító lap a 13. k. 81. oldalán található (1849 után). A másik az 51. k., reprodukciója: Sopron és környéke műemlékei i. m. 450. 442. kép.
- ⁴⁵ Az együttesről: AGGHÁZY Mária. A zirci apátság templomépítkezései a XVIII. században. A Veszprémi Egyházmegye múltjából 6. Veszprém, 1937. SZILÁGYI István: A magyarpolányi kálvária. Honismeret, 1991. 4. sz. 32–36.
- ⁴⁶ AGGHÁZY i. m. 85–86.
- ⁴⁷ Péter bánatának külön temploma van Jeruzsálemben a 6. század óta: Sanctus Petrus in Gallicantu. A hagyomány szerint a hely megegyezik az eredeti történet helyével.
- ⁴⁸ UJFALUSA Judith: Makula nélkül való tükör mely az üdvözítő Jézus Krisztusnak és szent szülőjének életét, ugy keserves kinszenvedését és halálát adja elő ... Budapest, 1903. 271.
- ⁴⁹ Kálvária vagy a szent kereszt-utnak látogatása ... A Pétsi Kálvária Hegyén lévő Stációkhoz alkalmaztatva Pétsett, 1827. 33.
- ⁵⁰ BÁLINT Sándor: Ünnepi kalendárium. A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából. Budapest, 1977. II. k. 70–76. Itt említtem meg, hogy Mária Magdolnát abban az értelemben szerepeltetem a cikkben, ahogy arra Bálint Sándor is utal a 71. oldalon.
- ⁵¹ BÁLINT Sándor: Karácsony, húsvét, pünkösd. A nagyünnepek hazai és közép-európai hagyományvilágából. Budapest, 1973. 241. 243.
- ⁵² EBELE Ferenc: Adatok Magyarpolány (Németpolány) néprajzához. Kézirat. Magyarpolány, 1982. 12.
- ⁵³ LANTOSNÉ IMRE Mária szíves közlése, 1995.
- ⁵⁴ A szigorú rítus szerint élő zsidó férfiak kakast, a nők tyúkot forgatnak meg a fejük fölött jomkippur előtt előírt imák kíséretében.
- ⁵⁵ MADAR Ilona: Fejezetek Zoboralja társadalomnéprajzához. Debrecen, 1989. 120.
- ⁵⁶ GELENCSEY József: Jeles napi szokások és hiedelmek a Móri-völgyben és a Zámolyi-medencében. In: GELENCSEY – LUKÁCS: Szép napunk támadt. Székesfehérvár, 1991. 241. 374. 366.
- ⁵⁷ KMECZKÓ Mihály: Búcsújárás Buzitáról a kassai kálváriára. Kézirat. Kassa, 1984. 14. 16. 17.

Zusammenfassung

DARSTELLUNGEN DES REUMÜTIGEN HL. PETRUS AUF BAROCKEN KREUZWEGEN

Die Macht des Papsttums stellte Petrus in erster Linie als Kirchenfürsten dar, doch daneben lebte in der Kirche ständig auch die Gestalt von Petrus, dem hinfalligen und dagegen ankämpfenden und schließlich triumphierenden Menschen.

Der Aufsatz sammelte auf dem Gebiet von Ungarn vor Trianon jene Kreuzwege aus dem 18. Jahrhundert, die in den Szenen der Passion Petrus mit dem ihn an seinen Verrat erinnernden Hahn darstellen.

Ridovics Anna

AZ ISTEN MINDENHATÓSÁGÁNAK TÁRHÁZA

Szent Anna barokk kori tisztelete és ábrázolásainak ikonográfiája egy korabeli imádságoskönyv tükrében.

I. rész

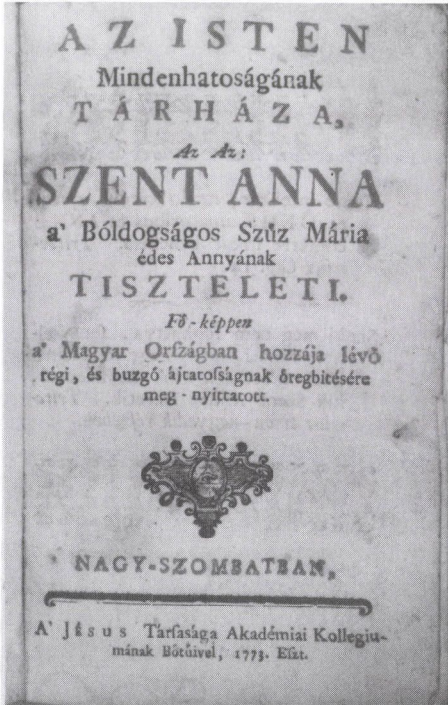
„jótétemények és malasztok ... osztogatassanak”

Szűz Mária édesanyjának, Jézus nagyanyjának, Szent Annának alakját napjainkig kitüntetett szeretet övezi a katolikus hívők körében Magyarországon. A középkortól kezdve a Szeplőtlen Fogantatás és a Szentatyafiság teológiai tanának központi alakja, a hívők a családot, a nemzetséget összetartó Nagyasszonyt, a termékenységet megtestesítő Anyát tisztelték benne. A kultusz virágkora a XV. század, XVI. század eleje, amelyről számos oltáregyüttes, festmény, szobor, iparművészeti emlék tanúskodik.¹ A szentek tiszteletét s köztük különösen Szent Annáét erősen támadta a reformáció. A katolikus restauráció idején, a XVII. század végétől elsősorban a jezsuiták elevenítik fel a régebbi hagyományokat.² A katolikus hitélet megszilárdulását szolgálták az újonnan szerveződő jámbor egyházi társulatok. A vallásos lelkigyakorlatok buzdítására számos, gyakran metszetekkel díszített imádságoskönyvet jelentettek meg, amelyeknek jelentős szerepe volt az irodalmi és a vizuális kultúra széleskörű elterjesztésében is.³ A bécsi Jezsuita Társaság Szent Anna templomában 1694-ben Lipót császár és felesége, Eleonóra Szent Anna-Társulatot hoztak létre. (A császári családban Szt. Anna alakja, mint a gyermekáldás patrónája különösen nagy tiszteletnek örvendett, mivel József trónörökös – a későbbi I. József császár – hosszú várakozás után éppen Anna napján (1678. júl. 26.) született.) A bécsi anyatársulat filiájaként 5 évvel később, 1701-ben a szepesi Kluknón alakult meg az első hazai Szent Anna Kongregáció, amelyet hamarosan továbbiak követtek (pl. Kassán, Eperjesen, Szebenben, Sóváron, Sárosban). A barokk korban számos újabb kápolna, templom nyerte el a szent patrocíniumát, jónéhány közülük búcsújáró helyé is vált. (Nagyfalva, Szany, Hanyipusztá, Rudnok, Lucsony. a székelyföldi Szent Anna tónál épült kápolna stb.)⁴

A kluknoi Szent Anna kongregáció megalakulása inspirálta Szabolt Ferenc (1653-1709) nagyszombati jezsuita munkáját, melynek címe: *AZ ISTEN Mindenhatóságának Tárháza, Az az SZ. ANNA a' Boldogságos SZűz MARIA édes Annyának TISZTELETI. Foeképpen a' Magyar Országban hozzája lévő régi, és buzgo áitatosságának oeregbitésére meg-nyittatott.* Először 1708-ban jelent meg Esterházy Pál támogatásával Bécsben és Nagyszombatban.⁵ A kötet népszerűségét mutatja, hogy a XIX. század

végéig több kiadást ért meg. A műfaja „vegyes” jellegű, ami a kompiláció szerkesztési módjából adódik – imádságoskönyv, életrajz, azaz vita vagy Szt. Anna csudatételeinek legendáit megőrkítő mirákulumos könyv, egyben erkölcsnemesítő lelki kalauz, amely jótanácsokkal szolgál a magánélet problémáira (a házastársi veszekedéstől a gyermeknevelésig), a testi és lelki szenvedések enyhítésére a jámbor áhítatosság segítségével. Szent Anna alakja, sokrétű kultusza mindezt lehetővé teszi, mert hétköznapi, minden ember számára a saját életében követhető életmodellt, példát képes adni a hívő számára. Az *ISTEN Mindenhatóságának Tárháza* szövege négy nagy egységből áll, 14 metszet kíséri. A teljes illusztrációs anyagot, mind a 14 metszetet csak az 1773-as nagyszombati kiadás tartalmazza, de a szöveg alapján nyilvánvaló, hogy az első kiadások is számoltak valamennyivel.⁶ A bécsi példány ajánlása nevezi meg a mecénást: „*A Méltóságos, Szentséges Romai Birodalom Herczegének, Galanthai ESTORAS PALNAK, Frakno Vára oeroekoes Groff Urának, Magyar Ország Palatinusának*” Meghatározza azt a történelmi helyzetet, amely miatt a kiadvány megjelentetésére oly nagy szükség volt. „*sok háboru, s- hadi változások, s- mind pedig a’ doegeletes eretnekség*”. Utal a Habsburgokhoz hű főúr királytisztetére, mély vallásosságára, mint a könyv kiadásának személyes indítékára. „*Igy meg-nyered, hogy mind Néked a Suez Leány, és Te a Szentséges Leányának: Néked Mária, Te Máriának szerelmesebb és a Foelséges koronás királyodnak Első JOSEPH királynak ANNA fiának, annál kedvessebb, mennél hozzá hasonlóbb léendesz...*” A szerző, Szabolt Ferenc jezsuita atya csupán monogrammal jelöli nevét: Alázatos Káplánya / S.F.I.T.⁷

Szabolt atya célja az volt, hogy a megelőző századok virágzó Szent Anna kultuszának gazdag áhítatossági irodalmát egybegyűjtse, s magyar nyelven széles körben hozzáférhetővé tegye a paptársak, a jámbor hívek számára, különösképpen a kongregáció tagjainak számára. Munkájának külön történelmi forrásértéke, hogy részletesen leírja a kútforrásnál emelt kápolna eredetét, a kongregáció létrejöttét, a kápolnához szervezett processziót és az ott tartott ájtatosságok menetét. „*Szepesben a’ Szent ANNA kápolnájánál való kút-forrás ...ennek a’ kis koenyvecskének ki-nyomatására oka vala, lattatik most-is a Nemes Szepesi, és Sááros vármegyének szé-lyén, a’ kluknoi jóság rétein, csendessen le-folyni. Ennek eredetüel, vagy az uedoenek álhatatlan járása, vagy a’ régieknek szorgalmatlan el-halgatása, vagy pedig az eretnekségnek egész szomszédságban el-áradott sokasá-ga miat, nincsen semmi emlékezet irtt levelekbuel. |...| Mind-azon-által a koezségnek egyenloe szavával ... régi meg-roegzoett uedoektoel fogva ... Szent Anna kútyának hívattatik ... nem kevés csudálatos jeleknek lattatott emlékezetüert.*” (161. o.) A megmaradt gazdag későközépkori emléanyag, patrocíniumok, oltárok, szobrok, képtáblák (Lócse, Kisszeben, Kassa, Leibic stb.) Szent Anna virágzó kultuszáról tanúskodnak a Szepességben. Hihető, hogy Szent Anna kútjának tisztelete is esetleg középkori eredetű.



1. Szabolt Ferenc: „Az ISTEN Mindenhatóságának Tárháza”, címlap, Nagyszombat, 1773

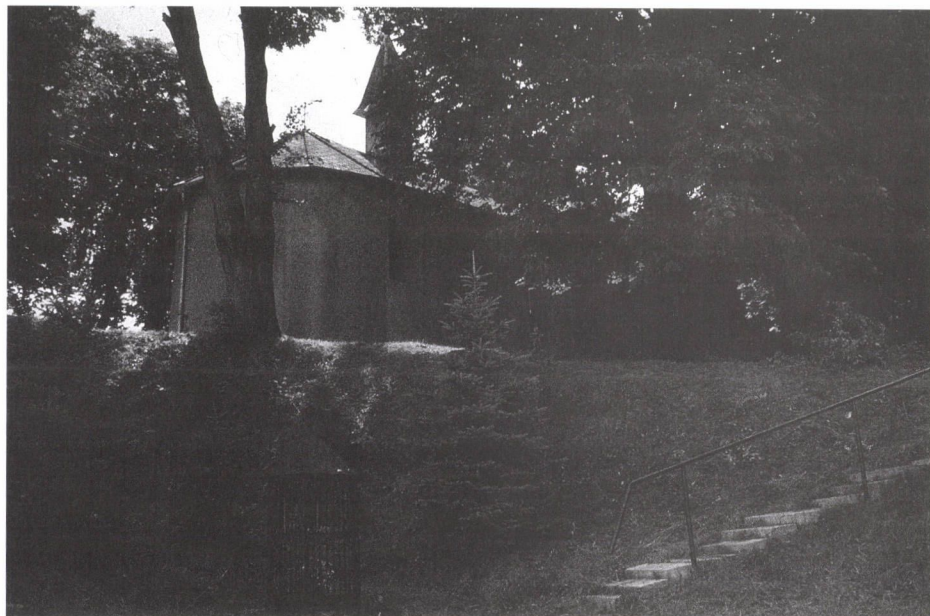
2. Szent Anna és a szeplőtlen Szűz Mária mint mennyei közbenjárók a kluknói kápolna látképeivel. A kápolna és a kútforrás körül a processziót tartó hívek gyülekeznek. („Az ISTEN Mindenhatóságának Tárháza”, 14. rézmetszet, Nagyszombat, 1773-as kiadás)

A víz, kút, forrás szimbolikusan ősidők óta a termékenységre és a megújulásra, az élet és halál vizére, majd később a keresztség megváltó, megtisztító erejére utalt. A Szent Anna-, illetve Mária-kutaknál ezek a jelentések szorosan összekapcsolódnak (pl. Rudnok. Szany) A forrás Anna méhét jelenti, amely annak anyját hordozta, aki lemosta a világ bűneit.⁸ A kútforrás mellett először a Csáky grófok építtettek kápolnát, - írja Szabolt - s a dűledező épületet Csákyne Wesselényi Franciska újíttatta meg. Minden valószínűség szerint azonban a buzgó katolikus Wesselényi Anna (1584–1649), a híres levélíró nagyszony,⁹ Wesselényi Ferenc, lengyel királyi kincstárnok és Szárkándi Anna lánya, az evangélikus vallású Keresztszegi Csáky István generálisnak (meghalt 1605) a felesége volt az, aki helyreállíttatta az épületet, hogy a község Szt. Anna tiszteletére itt minden évben processziót tartson. (Szabolt Ferenc tévesen a három gyermekével özvegyen maradt asszony nevét lányának a pozsonyi klarissza apáca Anna Franciskának a nevével cserélte össze). A grófné a kápolnát a szepesi káp-

talán gondjaira bízta. A falutól kb 3 kilométernyire, több település határára, gyönyörű természeti környezetben, hegytetőn emelkedő templomcskát és az itt eredő forrást bizonyára a Szent Annát védőszentjüként tisztelő környékbeli bányászok és a bányászattal kapcsolatos iparágak dolgozói és asszonyaik ápolták.¹⁰ Vizét ma is nagy becsben tartják, a kútházat Mária neveltetésének eszázadi ábrázolása díszíti. (A helyi kultusz szép emléke az a kassai múzeumban őrzött, Kluknóról származó, aranyozott ezüst cibórium, amelyet Szilassy János készített 1769-ben. A kupát díszítő egyik zománcképcske Mária neveltetését ábrázolja.)

1651-ben „*az eretnkség mindenuett elterjedvén a Jesus Társasága Szepesben hivattatott*” (162. o.) s Tarnóczy Mátyás, a későbbi váci püspök, „*ez helynek akkorbéli praepostja*” a kápolnát a jezsuita pátereknek átadta. Ezt az adományt 1701-ben Kollonics Lipót esztergomi érsek függő pecsétes levelével megerősítette és ugyanezen levelével a kápolna „*ugyan ebben az esztendőben, mindenik részroel való keresztény hívek között, elkezdett Sz. ANNA Congregatióját ... Apostoli hatalombúl, hogy Bécsben Sz. Annánál a' Jesus Társasága alatt lévoe Novitiátusba indittatott Congregatiohoz kapcsolatnék, Istenessen végbe vitte.*” (164. o.) A Szt. Anna Társulatba belépőket indulgentiákban, azaz bűnbocsánatban és privilégiumokban részesítette. Az érdeklődés a hívők részéről nagy volt, a kongregáció könyvébe 800-an iratkoztak be, és több, mint 3000 ember gyónt és áldozott ekkor Szabolt Ferenc atya adatai szerint. A kongregáció létrejött a jezsuita pasztoráció helyzetének megerősítését szolgálta, a katolikus hívek megtartását, illetve visszaszerzését a reformáció óta protestáns többségű, vegyes lakosságú Szepességben. A forrás kínálta a lehetőséget, hogy a szakrális táj központját alkotó barokk kegyhelyet alakítsanak ki körülötte. „*E kútatska ámbbár gyenge forrással folyon is, mindazáltal elegendoe vizet ad a szomjuhozóknak, melybuel ki ki a' Christus Jesus dicsoeséges nagy-Annyához való Istenes indulattya és bizadalma szerént, innya, mind pedig háza-is a' távullévoeknek, és más féle szuekségeknak enyhíttésére vinni igyekezik; nem- is haszon nélkuel ... mert csak egy álig vagyon ... a ki akar minémue szuekségben- is nem csak a' Sz. ANNA ájtatos tiszteloei, de még az Anyaszent-egyháznak el-pártolt fiai kozzul is, Sz. Anna segítőe karját, s – jo voltát meg-nem-ismerné.*” (167. o.)

A szerző szándéka, hogy a középkori Szent Anna-tiszteletet felelevenítse és új hagyományt teremtsen a tridenti zsinat határozatainak szellemében. Az imádságoskönyv összeállításánál felhasznált kiadványoknál is – amelyek gondos filológiai dokumentálásával Szent Anna legendájának, csodatételeinek eredetét, hitelességét támasztja alá – nagy figyelmet fordít a magyar vonatkozásokra, a régi idők hagyományának igazolására. Különösen fontosak Johannes Trithémus (1462–1516), bencésrendi apát munkái. Szabolt atya gyakran idézi a német humanistát, hivatkozásainak mintegy a fele a „*De Laudibus S. Annae*” című műre utal, mint például a kedd napjával kapcsolatosan is: „*Sz. ANNA emlékezetére a' keddi nap ueletessék mint a' szombati napp a' Boldogságos Szűz Anya emlékezetére... Láttuk...a'*



3. A kluknói Szent Anna-kápolna (a szerző felvétele)



4. Szent Anna kútforrása (a szerző felvétele)

Budai és esztergomi lakosoknál, hogy a keddi napon Szt. Anna tisztességére Misék szolgáltattak, gyertyák gyújtattak, ajándékok be-mutattattak. ...áitatos tiszteloei minden keddi napon az oe oltárán három gyertyát gyuitanak, alamiznát osztogatnák, és ... testi Sanyargatást tesznek vala. ... E szokás pedig kezdetét vette, a' Sz. ANNA csudatitelebuel, mely toertént magyar országban." (De laudibus S. Annae cap.12). (169–170. o.) Hogy miért éppen a keddi nap a fontos, azt Szent Anna „régi legendájának” történetével világítja meg a szerző.¹¹ „midoen a Sz. ANNA, halálához koezelgetett vólna, a Christus hozzája joevén ilyen módon vigasztalá oetet mondván: „Áldott vagy én Szerelmes Nagy-Anyám!... mivel te kedd napon Szuelettél, és kedden-is mulsz-ki é Világból, azért a keddet meg-áldom, és mind azokat, valakik azon a napon téged tisztelni fognak, kiváltképpen meg-halgatom” (58. o.) Az atya részletesen elmondja, hogy Szent Anna napján a környező városok, falvak nagyszabású zászlós körmenetet vezettek a kápolnához, melynek élén a szepesi processzió haladt. Jelen voltak többek között Kassa, Eperjes, Szeben, Sáros, Sívár és Sebes városának képviselői, de jöttek a távolabbi, hegyeken túli vidékekről például Jászó, Metzenzéf, Debrób, Somod, Mindszent, Szomolnok, Remete lakói is. A kápolnához érve a hívők „a nagy Anyát, dicsoeséges Szent ANNÁT koeszoentik, és nem kevesen kivanságokat, s-kész akarattyokat égő viaszgyertyával térden álva az Oltárt egymás után meg-keruelvén, néki bé-ajánlyák.” ... „Egész éczaka Istenes énekekben, és Szent Anna, s -az oe kegyes magzattya boldogságos SZÜZ MÁRIA dicséretiben az ájtatos tiszteloektull töltetik-el: holot az egybe-gyuelt Plebánusok, foeképpen a Jesus Társaságában lévoe lelki Atyák gyónás halgatásra figyelmeznék... Hajnalkor két óra tájban jel adatik a kápolnában az Angyali koeszoentésre: az után az elsoe Misére, mely alát Sz. Ostyák áldatnak-föl a-meg gyónt hívek áldoztatására. Az elsoe Mise után koevetkeznek a toebi-is rend szerént éppen a praedicatiónak üdőjéig, mely ugyan a kápolnába nölcz óraker Magyar nyelven mondatik, a Tót pedig, és a Német praedicatiók a tágas mezoen ugyan azon órán tétetnek sokaságos népek előtt. ...El-végoedvén a praedicatiók az énekes Mise mondo Papp szentséges ruháiba oeltoezik, és processio szerént a toeb Papi renddel, és koeltséggel eggyuett járúl a kút-forrás szentelésére, kit meg-szentelvén vissza tér a kápolnába a nagy énekes Miséhez kezdvén, ez elvégzoedvén egyszer-s-mind az áitatoságnak vége szakad.” (165–166. o.) A részletző, tárgyilagos leírás Szabolt atya sóhajával zárul: „Adna az Isten ennek a tiszteletnek gyarapodására alkalmatos uedoeke!”

JEGYZETEK

¹ A Biblia nem tesz említést Mária szülei-ről. Szent Anna tisztelete az apokrif evangéliumok nyomán terjedt el a Mária Istenanyaságát elfogadó epehuszi zsinat (431) után (Jakab előevangélium II. század., Máté előevangélium V. szá-

zad, Mária születésének könyve VI. szá-zad). A VI. században Jeruzsálemben és Konstantinápolyban templomot szenteltek Szent Anna tiszteletére. Kultusza szorosan összekapcsolódott Máriával, nyugaton a XII. századtól, a keresztes-

hadjáratok élményeinek hatására vált önállóvá. A keleti egyházak három ünnepe emlékezik meg róla – december 9. Szent Anna fogantatása, szeptember 9. Mária születése, július 25. a szent halála napjának alkalmából. A nyugati egyházban Orbán pápa 1378-ban rendelte el hivatalosan a szent tiszteletét. A római naptárba csak 1484-ben iktatta be napját IV. Sixtus pápa július 26-ra., amelyet 1584-ben erősített meg XIII. Gergely.

Összefoglaló munkák Szent Anna tiszteletéről, ikonográfiájáról: Acta Sanctorum Jul. VI. Antverpiae 1729.223.sk. 11., KLEINSCHMIDT, Beda O. M. F.: Die heilige Anna. Ihre Vehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum Forschungen zur Volkskunde 1–3. Düsseldorf, 1930., ASHLEY, Kathleen–SHEINGORN, Pamela szerk.: Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society, Athens and London, 1990. (további bőséges irodalommal), COSTA, Dominique: Saint Anne, Musée Dobrée, Nantes, Paris 1966.

Szent Anna kultuszának hazai történetéről, középkori ikonográfiájáról: BÁLINT Sándor: Ünnepi kalendárium II., 95–118., Budapest, 1977., LAJTA Edit: A „Nagy Szent Család” ikonográfiája. A későközépkori művészet elvilágiasodásának tipikus példája. MÉ. IV (1954) 34. skk., néprajzi, irodalmi vonatkozásairól: KÁLMÁNY Lajos: Boldogasszony, Ósvallásunk Istenasszonya, Bp. 1885, KATONA Lajos: A Kedd asszonya. Ethographia. 1905.

Ikonográfiai kézikönyvek: AURENHAMMER: Lexikon der christlichen Ikonographie, Wien, 1962., KIRSCHBAUM, Engelbert szerk.: Lexikon der christlichen Ikonographie, Róma–Freiburg–Basel, 1968. 5. 168–191., KNIPPING, John: Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands I–II. Nieukoop–Leiden, 1974., KÜNSTLE, K.: Ikonographie der christlichen Kunst I., Freiburg i. Br. 1928, ALGERMISSEN–BÖER–ENGLHARDT–FÉCHES–SCHMANS–TYCIAK: Lexikon der Marienkunde, Regensburg, 1957–1967, MALE, Emile: L'Art Religieux apres le Concile de Trente. 1932., SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh, 1980., SEIBERT, Jutta szerk.: A ke-

resztény művészet lexikona, Budapest, 1980., REAU, Louis: Iconographie de l'art chretien II/2. 142–149., III/1. 90–96.

² A jezsuita pasztorációról lásd: JÁNOSI Gyula: Barokk hitélet Magyarországon a XVIII. század közepén a jezsuiták működése nyomán. Pannonhalma, 1935.

³ Az imádságoskönyveket illusztráló grafikai ábrázolásokról: KNAPP Éva: Irodalomkínálat és művelődési program a barokk kori társulati kiadványokban, kandidátusi értekezés., Bp. 1989., KNAPP Éva–TÜSKÉS, Gábor: Graphische Darstellungen in den Publikationen barockzeitlichen Bruderschaften. Zeitschrift für Kunstgeschichte 1989. 3. 353–372., KNAPP, Éva–TÜSKÉS, Gábor: Volksfrömmögekeit in Ungarn. Bonn. 1996., SZILÁRDFY Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest, 1984., SZILÁRDFY Zoltán: A magánáhitat szentképei. Szeged. 1995., SZILÁRDFY Zoltán–TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva: Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáráhelyekről. Budapest. 1987.

⁴ BÁLINT 1977. 104–108.

Összefoglaló munkák a hazai búcsújárásról: BÁLINT Sándor–BARNA Gábor: Búcsújáró magyarok. A magyarországi búcsújárás története és népraja. Bp. 1994., TÜSKÉS Gábor: Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulumirodalom tükrében. Bp. 1993.

⁵ Bécs, Heyinger András által 1708 (EK Bp RMK I 435/III) (OSZK RMK I 1743b, Todoroszku Gyula gyűjteményéből), Nagyszombat, Akadémia, 1708. (EK Bp. RMK I. 439/a) Hiányos példányok. Nagyszombat, Akadémia 1773. (OSZK 319/198) A szövegidezetek az 1708-as bécsi kiadásból származnak. A képek az 1773-as nagyszombati kiadvány illusztrációi.

⁶ A könyvről: az Egyetemi Könyvtár kéziratok katalógusa, BÁLINT 1977. 111–112, 114–115, KNAPP 1989. 201–203, 218, 274–275. A szerző a búcsújáró helyekhez, kongregációkhoz kötődő áhítati irodalom összefüggésében vizsgálja a könyvet, számba veszi a Szent Anna – legendák idézett forrásait. A metszetek mesterének – feltételeken – Matthias Greischert tartja. (A szerző szóbeli közlése.)

- ⁷ Szabolt Ferenc 1653-ban született Nagytapolczán, 1672-ben (Lukács) vagy 1673-ban (Sommervogel) lépett be a jezsuita rendbe Trencsénben. Nagyszombatban, Szokolczán, Pozsonyban tevékenykedett. 1709-ben Nagyszombatban hunyt el. LUKÁCS, Ladislaus S. J.: *Catalogus generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Iesu (1551–1773) Pars III. R–Z. Romae, Institutum Historicum Societatis Iesu*, 1988. 1641–1642., SOMMERVOGEL, Carlos: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Bruxelles–Paris, Scepens–Picard* 1896, VII. 174.
- ⁸ BÁLINT 1977. 105.
- ⁹ DEÁK Farkas: Wesselényi Anna életrajza és levelezése. Bp., 1875., TAKÁCS Sándor: Régi magyar nagyasszonyok. Bp. 1982. 233–240. CENNERNÉ WILHELMB Gizella Csákyiné Wesselényi Anna portréjáról in: Főúri ósgalériák és családi arcképek. Kat. Magyar Nemzeti Múzeum, Bp. 1988. 86., 45. kép.
- ¹⁰ BÁLINT 1977. 99. Az ünnepére rendelt evangéliumból a szántóföldön elrejtett kincsről illetve a jó gyöngyöket kereső kalmárokról vett idézeteket Szent Annára vonatkoztatták, ezért is lett a bányászok patrónusa. Kluknón vaskohó működött, jelentős volt a réz és az ezüstfeldolgozás.,
- MAKSAY Ferenc (a repertórium összeállítója): A Csáky család levéltára, Magyar Országos Levéltár. Bp. 1966 5., 97.
- ¹¹ A csoda, amire utal egy Compostellába zárandokoló, hányatott sorsú magyar ifjúval történt meg, aki Szt. Jakab tanácsára Mettercia-oltárt állíttatott, s keddenként az előtt ájtatoskodott. Elnyerte méltó jutalmát, a Kisjézus és nagyanyja megsegítették őt. Az európai Szent Anna-legendairadalomban több helyen is előfordul ennek a történetnek a szövegvariációja, amely a kultuszt Magyarországhoz köti. BÁLINT 1977. 109–111., KATONA Lajos: A Teleki-kódex legendái. Értekezések az MTA Nyelv- és Széptud. Köréből. XVIII. kötet. 10. sz. Bp. 1905. 678–679., ASHLEY-SHEINGORN 1990. 43.
- ¹² „Az Anna-kultusz egyetemes társadalmi erejére jellemző – írja Bálint Sándor – hogy a hét napjai közül a kedd hosszú évszázadokon át az ő tiszteletét szolgálta. ...a középkor elején a keddet az anyaloknak, másutt Keresztelő Szt. Jánosnak szentelték. Az új kultusz a németalföldi beginák között keletkezett, és a középkor végén vált az európai katolikus világban egyetemessé.” Az újkortól kezdve Szent Annához és Szent Antalhoz egyaránt kötik a keddi nap. BÁLINT 1977. 109.

Summary

REPOSITORY OF THE ALMIGHTINESS OF GOD

The Baroque cult of St. Anne in a prayer book

The prayerbook „Repository of the Almightyness of God” written by jesuit Ferenc Szabolt was published with the support of Palatine Pál Esterhazy in Vienna and Nagyszombat (Trnava) in 1708. The author compiled his work for the members of the first Hungarian Saint Anne’s Congregation founded in 1701 at Klukno (Kluknava) in the Szepes region of Upperland as a filia of the congregation of the Saint Anne Jesuit Church in Vienna. Szabolt collected literary memorials of the flourishing cult of the saint from previous centuries and tried to establish a new tradition in the spirit of the catholic revival. In his work he also wrote about the history of the Saint Anne chapel near the spring in Kluknó (Kluknava) and explained the foundation of the congregation and the processions, cultic acts in honour of the saint. The first part of the essay shows the birth of a new baroque devotional place inspired by the jesuit pastoration and the changing aspects of Sant Anna’s cult after the Trient Council. The next part of the essay will introduce the 14 engravings by unknown master illustrating the prayer book.

Kerny Terézia

„SZÍZ MÁRIÁNAK VÁLASZTOTT VITÉZE”

(Egy barokk kori Szent László ábrázolásról)

”...
Mert választotta szíz Mária,
Megdicsőíte sok jó ajándékkal,
Hogy te is őriznéd és oltalmaznád,
Neki ajánlád jó Magyarországot.
...”

Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában őrzött *Peer-kódex*ben olvasható, a XV. század második felében íródott *Szent László-ének* fenti strófái egy olyan szakrális gondolatra, Magyarország első patrónusának történő följajánlására utalnak, amely a köztudatban általában Szent István királlyal fonódott össze. Jóllehet Szent László Szűz Mária iránti tisztelete már szentté avatásától kezdve (1192) számtalan liturgikus műben megszólalt, illetve a legkülönbözőbb ikonográfiai típusú és műfajú képzőművészeti alkotásban megjelent; magának a *följajánláskompozíciónak* fölbukkanása (majd elterjedése) kifejezetten barokk lelemény, s ennek szinte valamennyi motívumát áthátolta a kor politikuma. E téma monumentális, a hívők nagy tömegeire hatást gyakorló megfogalmazása elválaszthatatlan volt a tridenti katolikus restauráció törekvéseitől, a hitvédelmi, illetve a törökellenes küzdelmektől.

A nagyszombati zsinat (1631) liturgikus rendelkezései nyomán a középkori Szent László-kultusz gyökeresen megváltozott, jellege és aktualitása átrendeződött. Mindebben a folyamatban kiemelkedő szerepet játszott a jezsuita rend, amely a magyar szentek új alapokra helyezett tiszteletét összekapcsolta a *Regnum Marianum* barokk eszmekörével. Ennek a bonyolult koncepciónak az volt a lényege, hogy Szent István, az első magyar király Magyarországot a Boldogasszonyra testálta, s az országa ettől kezdve *Mária országa* (*Regnum Marianum*) lett, személye pedig Magyarország patrónájává (*Patrona Hungariae*) vált. E följajánlást Szent Imre herceg, majd Szent László megújította. A jezsuiták a Habsburg dinasztikus érdekekkel is összehangolt törekvéseiket szinte áttekinthetetlenül nagy, irodalmi propagandával igyekeztek alátámasztani. Dicsbeszéddek, iskoladrámák, énekeskönyvek, versek, történeti értekezések, szentéletrajz-gyűjtemények, prédikációk sorában kapott helyet „Boldogasszony-anyánk” és a magyar szentkirályok középkori tradíciókra támaszkodó újszerű devóciós kapcsolata. Az e helyen nem részletezhető óriási mennyiségű anyagból



1. Johann Schott: Szent László fölajánlja rózsafüzéres kardját Szűz Máriának. Rézmetszet Hevenesi Gábor: *Ungariae Sanctitatis Indicia* (Tyrnaviae, 1692) című kötetéből (Makky György felvétele)

2. Ismeretlen mester Johann Schott nyomán: Szent László följánlása. Olaj, fa. Oravka (Lengyelország), római katolikus templom (Pék József felvétele)



feltétlenül meg kell említeni azonban *Inchofer Menyhért* (Melchior) *Annales Ecclesiastici Regni Hungariae* (Romae, 1644) című, címlapmetszettel illusztrált hatalmas egyháztörténeti adattárát, amelyben külön fejezetet szentelt a Szent László és a Mária-kultusz összefonódásának. Folytatásának szánt egy mindmáig kiadatlan kéziratában pedig újabb Máriás vonatkozásokat közölt.¹ 1667–1668-ban *Illyés András*, a későbbi erdélyi püspök a szent egyházi szerkesztésű legendáit elemezte korszerű forráskritikai módszerrel, de ugyanő, a XVIII. században rendkívüli népszerűsége szert tett legendáriumában is bemutatta a lovagkirály Szűz Mária előtti hódolatát.²

E kötetek megjelenésével párhuzamosan, lassan-lassan a képzőművészetben is megformálódott a téma. Először Szent István ábrázolásain. (Győr, jezsuita [volt bencés] templom, Magyar szentek oltára – 1642) Az idők során e kompozíció bizonyos motívumai módosultak. A Nagyboldogasszony napján elhunyt Szent István ugyanis nem egyszerűen országát, a Szentkorona-eszme értelmében, hanem az azt jelképező Magyar Szent Koronát ajánlotta föl halála előtt. Ez az attribútum azután évszázadokon át állandó maradt.

Új lendületet adtak az ábrázolások elterjedésének a XVII. század végének aktuálpolitikai eseményei. Magyarország területéről az egyesült európai keresztény seregek kiűzték a törököt. A győzelem hírére I. Lipót, Ausztria császára megújította a Szent István-i följánlást. Az ünnepélyes szertartást *Telek József* ferences népszónok is megörökítette *Tizen-Két Tsillagu Korona* (Buda, 1769) című művében: „Az ájtatos Fejedelem Leopold 1693 esztendőben, Nagy Boldog Asszony Ünnepe után való napon, a Bécsi Szent István Templomában, az egész nép előtt üdvösséges fogadásokat tévén, hálákat adott az Irgalmas Istennek, és Magyar Hazát, ismét a mint régen Szent István, Boldog Asszony óltalmába ajánlotta, eképpen szólván. „Én Leopold a te alázatos szolgád, le-borulván Isteni Felséges előtt, örök hálákat adok, hogy a te karjaidnak nagy erejével, az Austria határaitól, ama rettenetes Pogányok táborát elűzted, és a Szent István által, Szentséges Anyádnak ajánlot Országot, nékem kegyesen vissza-adtad.



3. Thomas Bohacz: Magyarok Nagyasszonya Szent István, Imre és László körében. Rézmetszet, 1740. OSZK



4. Ismeretlen festő: Részlet az egykori Mindenszentek főoltárképről, Sükösd, rk. plébánia-templom. Olaj, vászon, XVIII.század második fele



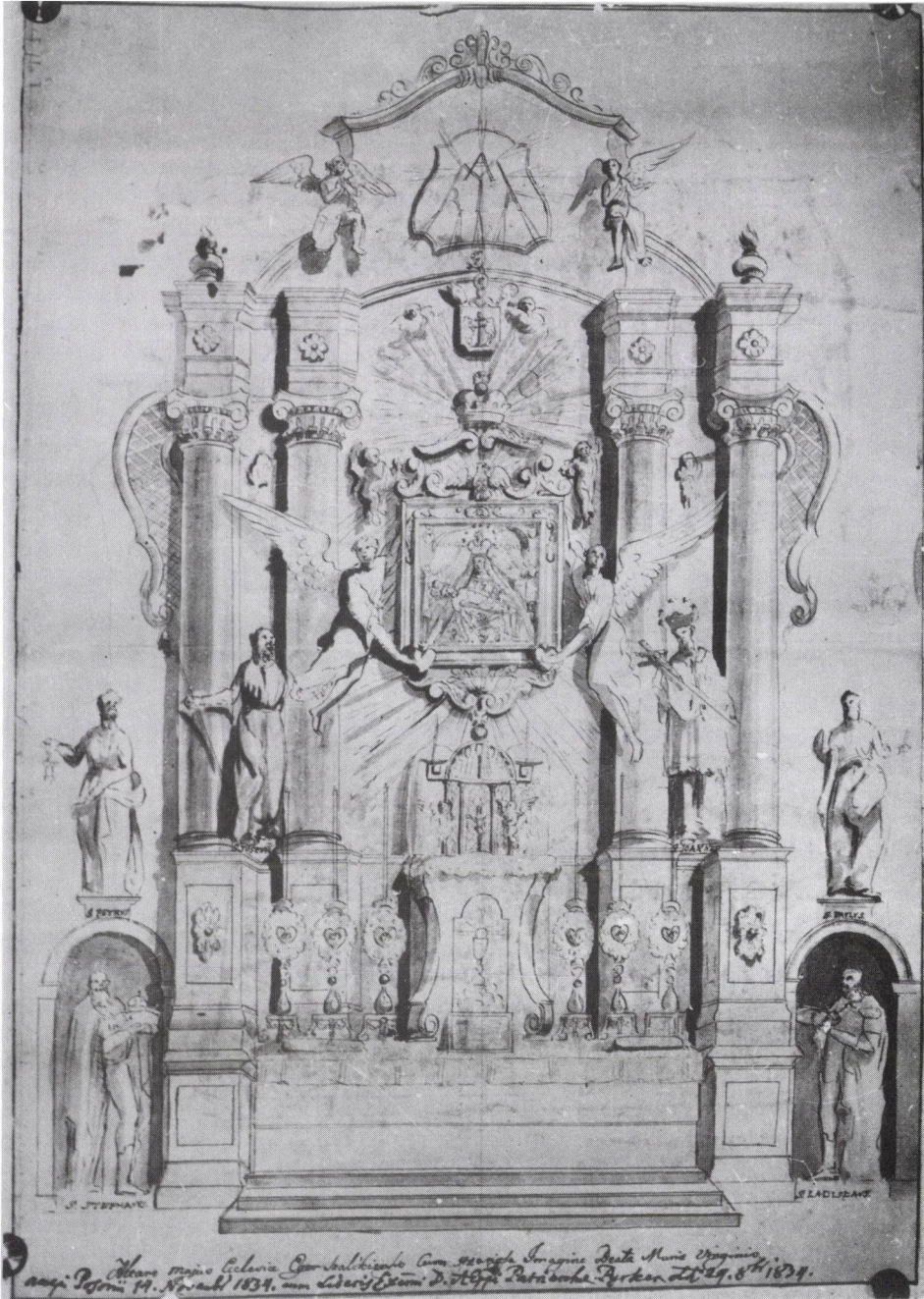
5. Johann Ernst Mansfeld: Magyar Ország Nagy Hatalmu Szószólója. Rézmetszet, 1772. Szilárdfy Zoltán tulajdona



6. Ismeretlen festő: Szent László följánlása. Független kép a bölcskei rk. plébániatemplomban. Olaj, vászon, XVIII. század második fele

*Hálákat adok örökké, és a vissza-adatott Magyar Országot, én a te Szentséges Anyádnak, az Egek Királynéjának, és Magyarok Nagy Asszonyának. Ismét ajándékozom, adom, fel-áldozom, és egészen az ő óltalma alá ajánlom...*³

E fenti eseménnyel szinte egyidőben, 1692-ben jelent meg *Hevenesi Gábor Ungariae Sanctitatis Indicia* (Régi magyar szentség) [Tyrnaviae] című életrajzgyűjteménye. A középkori alapokon nyugvó, az 1486–1487-ben Strassburgban kiadott *Legenda Sanctorum*...-ra támaszkodó kötetecske a hazai jezsuiták legnagyobb vállalkozása volt a helyi szentek népszerűsítésére, amit képzőművészeti eszközökkel is igyekeztek alátámasztani. A több kiadást megért könyvet 52 rézmetszet díszíti. Az egyik legnagyobb hatású közülük *Johann Schott* bécsi művész grafikája Szent István király koronaföljánlásának kompozíciójával. E kép pandanjaként a 15. lapon Szent László király látható, amint pajzsra helyezett rózsafüzéres kardját nyújtja az előtte felhőben megjelenő Nagyasszonynak. A kartusba foglalt metszetet felirat is „magyarítja”: „*Szent László, Magyarország királya, aki rózsafüzéret kardjára csavarva szokott csatába vonulni. Elhunyt 1095. július 29-én. Nagyváradon temették el.*” (Sinkó Ferenc fordítása.) Egy szokatlan ikonográfiai típus felbukkanásának lehetünk itt tanúi, amely me-



7. Az egerszalóki lebontott barokk kegyoltár rajza. Szürkével lavírozott tus, 403x280 mm, XVIII. század második fele. Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár jelzet nélkül

rőben eltér a szent középkori ábrázolási hagyományaitól. Bár viselete még a korábbi tradíciókat követi, jól ismert jelvényei (bárd, kettős keresztes pajzs) már hiányoznak. Noha a kard is föl-föltünedezett Szent László fegyverei között, s gyakorta látható XV–XVI. századi táblaképeken, oltárszobrokon, sőt éppen emiatt például a kolozsvári „kardcsiszárok” patrónusukat tisztelték benne; a jellegzetes harci bárd mindvégig elsődleges ismertetőjele maradt. A hazai népi emlékezet azonban mégis *Hunyadi János*ról jegezte föl először, hogy a nagy hadvezér olyan karddal harcolt a török ellen, amelynek markolatán rózsafüzér függött. A későbbiekben, különösen a lepantói csata után (1571) tekintették a kardra tekert olvasót győzelmet kivívó fegyvernek. Népszerűsítésében a sorra alakult jámbor konfraternitások, Mária-kongregációk, Rózsafüzér-Társulatok is részt vettek.⁴

Schott metszete nyomán az új téma rohamosan terjedt tovább a képzőművészet szinte valamennyi műfajában. Leghamarabb a *lőcsei jezsuita* [régii minorita] *templom főoltárának szobrán* láthatjuk viszont Szent István társaságában (1695). A korai emlékek közé tartozik még a ma Lengyelországban található, egykor Árva vármegyei, *Oravka fatemplomának egyik „portréja”* is. A templom 1711-ben befejezett festészeti programjának mestere tulajdonképpen a Hevenesi Gábor kötetében szereplő ötvenkét rézmetszetet nagyította föl (ámbár hibás feliratokkal) illetve alakította át a helyi igények szerint. Átütő sikere azonban mégis inkább a XVIII. század derekától számítható. Okai több tényezőben keresendők; az egyházi irodalom fölélénkülésében, a Szűz Mária kultuszával összefonódó Mária Terézia-tiszteletben, az egyre-másra alakuló búcsújáróhelyek szerepében. A *Patrona Hungariae*-irodalom óriásira duzzadt, *Gyalogi János* 1754-ben „dicsbeszédeket” írt Magyarország védőszentjeiről. *Bossányi István* 1769-ben Szűz Máriáról és a magyar szentekről értekezett. A jezsuita *Friwaldszky István* a Máriát tisztelő magyar királyok bensőséges lelki életét méltatta 1775-ben. Különleges helyet foglalt el e munkák sorában *Máriafi István Igaz Magyar az az igazi Magyaroknak Máriához, az ő nagy asszonyokhoz és pátrónájokhoz való különös ájtatosságáról...* (Berlin – Pest, 1788. II.) című könyve, amelynek IV. „tzikkelye” *Sz. Lászlónak Mariahoz való különös ájtatosságát* verselte meg. Időrendben az első idekapcsolódó képzőművészeti emlék egy bécsi rézmetsző, *Thomas Bohacz* alkotása 1740-ből: *A Magyarok Nagyasszonya Szent István, Imre és László körében*. Tulajdonképpen még nem igazán fölajánlás-kompozíció, hanem inkább ún. *Sacra Conversazione* típusú ábrázolás, amelynek közepén *Patrona Hungariae* ül reneszánsz kőtrónuson. Jobb oldalán páncélban Szent László áll bárdal és karddal. Előtte a földön országcímeres (!) „lófej” pajzs fekszik rózsafüzéres és babérleveles karddal. E metszetről a későbbiekben számos másolat készült. Egy *olajfestmény* variáns a *nemesapáti plébánián* található, egy másik 1755-ből a *csikcsobotfalvi plébániatemplomban*, ahol a donátor neve is szerepel. Egy harmadik *Pápán* található, ahol a témát kvalitá-



8. Ismeretlen festő: Magyar királyszentek hódolata Szűz Mária és a Szentháromság előtt. Függőkép a forrói rk. plébániatemplomban. Olaj, vászon, XVIII. század eleje (Makky György felvétele)

szoborcsoport jeleníti meg, de Bohacz alapján készült a *Máriai Galéria olajfestménye*, amelynek alkotója ismeretlen.⁵ Még nem följánlás-jelenet a *sükösdői* (egykor Bács-Bodrog vármegyei templom XVIII. század végi, egykori, jelzetlen *főoltárképe*). A kép társaságában imádkozó, hímezett dolmányos, hermelinpalástos László oldalán olvasós kard bukkan elő. Ismeretlen festő 1770-ben készült, hímezett kertelésű feliratos, pergamenre fektetett *képecske* is, amelyet ma az Egri Dobó István Vármúzeum őri képtárányában a Szűz Mária előtt hódoló, dicsfényvel övezett szent királynő testőreire emlékeztető egyenruhát, hermelinnel bértetét visel. Előtte kék párnán a magyar koronázási jelvények selymes öltözéke, a császári család tagjainak reprezentációs célokra készült kiegészülve a kezében tartott rózsafüzéres szablyájával.

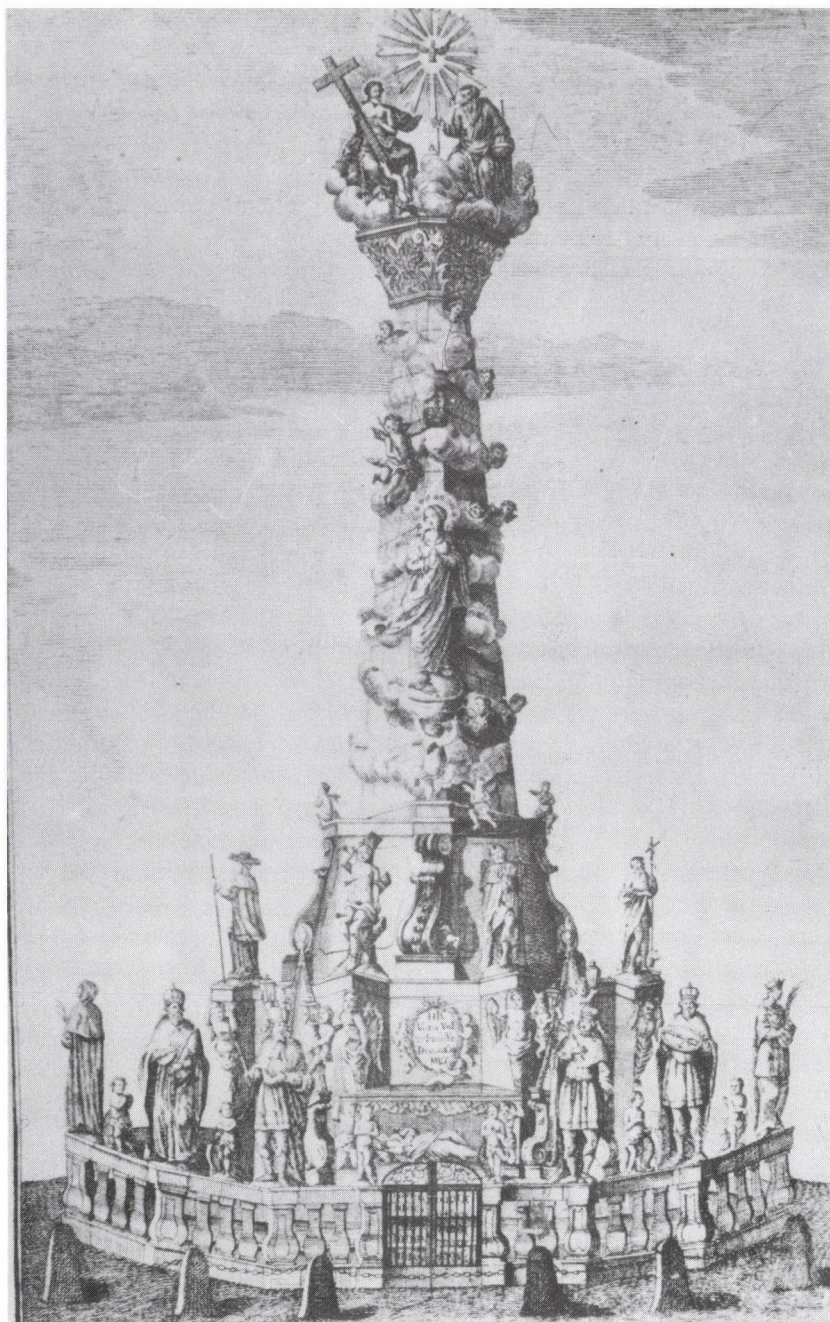
Cserey Farkas művéhez, a *Loretói Litániát* tartalmazó könyvhöz készült *Johann Ernst Mansfeld Magyar-Ország királyi Szószólója* címet viselő *rézmetszete* 1772-ből, amely ugyancsak a könyvben található Szent István ország-följánlásának párcserey-feld metszetét használta föl azután *Falkoner József Ferenc bányai templomban* lévő *oltárképéhez* néhány évvel később.⁶ A képi ikonográfiai sémát követ *Kracker János Lukács* az egri székes-mellékhajójában látható *oltárképe*. Az 1773-ban készült a képgölképen a páncélos, díszes, hímezett palástú Szent László a Magyarok Nagyasszonya előtt imádkozik. Mellette bárcsorsóval a Magyar Szent Korona, az országalma és a jogaságtollas sisakja, hatalmas kardja és rózsafüzéres, palmaággal megjelennek. Ez a kép is előképpé vált, de jóval később, második felében *Kovács Mihály Szent László imája* oltárkép 1776-ra datálható *Dorffmeister István grisaille falképe* a Károlyi Császár plébániatemplomának Patrona Hungariae nomen, ahol László Szent István király társaságában áll a Szűz jelleme kell megemlékezni egy különleges *főoltárképről*, ami a Károlyi (Kral – Szlovákia) egykori *Vécsey-kastély kápolnájában* függőig alig méltatott gazdag, rokokó keretelésű képen Szent Madonna előtt immár a jól ismert attribútumokkal, páncélos rózsafüzéres karddal és országalmával. Alakját egyházi gendáiból merített jelenetek (a váci székesegyház alapítási vízfakasztás) veszik körül.⁷

Természetesen nincs módunk felsorolni a rendkívül szert tett új ikonográfiai típus valamennyi előfordulását é érdekes még utalni például a *váci ferencesek főoltárkép* ugyanott a „*fehérek*” [dominikánusok] *templomának Szent figuráira*, a *székesfehérvári székesegyházban* található ábr *dömölki*, volt *bencés rendház dísztermének* a XVIII. század származó *freskóira*, vagy a *kőszegi Szent Imre templom ifj*

r Nem-
szintén
ébánia-
enszen-
s Szent
ása egy
zkvarell
miniatúr
iralkodó
ék men-
znak (v.
másait),

es ima-
átalmu
ebben a
a. Mans-
skei plé-
egismert
yház déli
retű füg-
n trónoló
. borított
amint kő-
kardja is
X. század
ez. 1775–
m várme-
oltárához,
dalán. Itt
entkirályi
indezidá-
ó hódol a
helyezett
esztésű le-
ekércsoda,

szerűségre
ozatait, de
vára, vagy
n és László
sára, a cell-
odik feléből
orffmeister



9. Binder János Fülöp: Pest második Szentháromság-emlékműve. Rézmetszet, 1775.
(Makky György reprodukciója)

István főoltárképét keretező, Szent Péter és Szent Pál mellett látható, *adoráló szobrokra*.

Külön csoportot alkotnak a *búcsújáró-, kegyhelyeken* fölbukkanó emlékek. Itt a följánlás-jelenet a különböző típusú kegyképekhez szól (*Andocs, Győr, Máriabesnyő*). Érdekes emlék ezek sorában az a terv, amely az *egerszalóki* (Heves vármegye) plébániatemplomba készült a XVIII. században, ám ami azután sohasem valósult meg. A többszintes oltárarchitektúra közepén a szalóki (sasvári) *Pieta* kegyképe látható. Az alsó fölkében, két oldalt, Szent István koronával, Szent László pedig pajzson fekvő rózsafüzéres karddal áll. Fölöttük Szent Péter és Szent Pál alakja magasodik. Ez a tipológiai összeállítás szintén barokk újítás, amikor is az egyetemes és a magyar katolicizmus legtiszteltebb szentjei szerepelnek egymás mellett.

A XIX. században a téma ellaposodott, közhelyszerűvé vált. Bár megjelent még néhány ide vonatkozó prédikáció (*Vay László*), „dicsbeszéd”, és született még egy-két kiemelkedő színvonalú képzőművészeti alkotás (*Gyöngyöspata: Magyar szentek Szűz Mária előtt függőkép* – [Eger, Szeminárium]; *Függőkép Szent László háromnegyed alakjával* – [Kecskemét, ferences templom] stb.), ám ezek inkább a korábbi műveket másolgatták, különösebb intuíció nélkül. Az igazi virágkor a XVIII. század volt, amikor számtalan variáns, típus, ikonográfiai csemege jött létre. A már konzervatívnak számító attribútumokkal (*Forró* [Abaúj vármegye], *római katolikus plébániatemplom függőképe*), koronázási jelvényekkel (*Kalocsa – Érseki Kincstár, selyemrefestett kép; 1783; Sátoraljaújhely* [Zemplén vármegye], *piarista templom főoltára; Sümeg* [Veszprém vármegye], *ferences templom főoltára; Szekszárd* [Tolna vármegye] *római katolikus plébániatemplom mellékoltára, 1802–1805*) vagy a már aktualizálást jelentő rózsafüzéres karddal, ahol Szent László vitézi szolgálataival hódol Szűz Máriának. Mindezek a típusok egymás mellett éltek, és némelyikük további változatok előképévé vált.

Szent László ikonográfiájában a följánlás motívuma azonban nem csak Szűz Máriához kapcsolódott. Létezett egy másik, a *Szenháromság előtt hódoló típus* is, nyilvánvalóan pestisellenes szerepkörére utalva, de ezeken a műveken is pajzzsal, rózsafüzéres karddal, mintegy a már idézett Szent László-ének egy másik sorára rímelve: „...*Szenháromságnak vagy te a szolgálja...*” E téma egy korai emléke *Pest város második, 1716–1723 között emelt Szenháromságemlékműve Andreas Reider szobraival*. Az egykori Vásártéren álló monumentumot 1810-ben lebontották, ám *Binder János Fülöp 1775-ös rézmetszetén* jelvényeik alapján jól fölismerhetők a magyar szentkirályok figurái. Évtizedekkel később készült az *olaszliszkai plébániatemplom egyik mellékoltárképe*, amely már egy kiforrott kompozíciós típusról tanuskodik, de ide tartozik a más szempontból már bemutatott *forrói függőkép* is.¹⁰

Szent László képzőművészeti ábrázolásai közül a hazai kutatás elsősorban középkori emlékeit kísérte figyelemmel, mindenekelőtt az ún. Szent

László-legendaciklusokat. A barokk, illetve a romantika és historizmus által kialakított ikonográfiai típusokra kevés figyelmet fordított. Noha az utóbbi évben már napvilágot láttak ezekből a korszakokból is izgalmas tanulmányok,¹¹ az utolsó két évszázad Szent László-tiszteletének rétegei máig föltáratlanok! Ebből a hiányból szeretett volna valamicskét törleszteni e rövid tanulmány.

JEGYZETEK

¹ Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Quart. Lat. 2278.

² ILLYÉS András: Keresztényi életnek példája, avagy tüköre, az az: a' Szentek élete... Nagy-Szombat, 1743.

³ Közli: SZILÁRDFY Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest, 1984. 31. tábla.

⁴ A kard egyébként biblikus jelkép. Jeremiás, az Úr prófétája kardot nyújtott át Juda Makkabeusnak: „*Vedd e szent kardot, mint Isten ajándékát, mellyel az én népemnek Izraelnek ellenségét levered.*” Makkabeus 2, 15, 16; valamint Róm. 13, 4. A rózsafüzéres kardról még: SZILÁGYI András: Az Esterházy kincstár. Budapest, 1994. 76. A rózsafüzérről: SZILÁGYI István: Rózsafüzérek és tartozékaik a szombathelyi Szent Márton templomból. Lapok Szombathely történetéből. Ser. C. 1992/17. szám.

⁵ SZILÁRDFY i. m. 29. tábla.

⁶ SZILÁRDFY i. m. 33. tábla.

⁷ Az oltárképre Pusztai Bertalan hívta föl a figyelmet, akinek ezúton szeretnék köszönetet mondani.

⁸ A templom egykori barokk föltárának lavírozott tusráját (1834) közli Voit Pál: Heves megye műemlékei. II. Szerk.: DERCSENYI Dezső–VOIT Pál. (Magyarország Műemléki Topográfiaja VIII.) Budapest, 1972. 662–663; Barokk tervek és vázlatok 1650–1760. A bevezető tanulmányt írta és összeállította VOIT Pál, Budapest, 1980. 59. Kat. 147.

⁹ E tipológiai rendszerre SZILÁRDFY Zoltán figyelmeztetett.

¹⁰ A forrói függőképhez hasonló lehetett a szentkirályi (Baranya vármegye) 1679-ben készült föltárképe. BRÜSZTLE, J.: *Requisitio universi dioecesis Quinque-Ecclesiensis*. 189.

¹¹ Például: SZABÓ Júlia: Szent László a XIX. század magyarországi festészetében és grafikájában. A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: ZÁDOR Anna, Budapest, 1993. 202–222; SZABÓ Júlia: Szent László a magyar romantika hőse. (Adalék egy téma történetéhez.) AH XXIII. (1995) 293–298; GELLÉR Katalin: Szent László ábrázolások a 19. század végén és a 20. század elején. AH XXIII. (1995) 299–304.

Zusammenfassung

ÜBER EINE HL. LADISLAUS-DARSTELLUNG DES BAROCK

Im Peer-Codex, der in der Handschriftensammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt ist, befindet sich ein in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenes Lied über den heiligen Ladislaus; eine Zeile der Dichtung weist auf die Darbringung des Landes der Heiligen Jungfrau durch König Ladislaus hin. Dieses Ereignis ist im allgemeinen Bewußtsein mit König Stephan verbunden. Zwar ist die Verehrung der „Gottesmutter der Ungarn“ durch den hl. Ladislaus seit seiner Heiligsprechung (1192) in zahlreichen liturgischen Werken aufgetaucht bzw. in Kunstwerken verschiedenster ikonographischer Typen sowie verschiedener Gattungen erschienen; das Auftauchen der Kompo-

sition der Darbietung selbst und die darauf folgende Verbreitung des Motivs ist ausgesprochen eine Erfindung des Barock, wobei beinahe alle Motive der Komposition von dem Politikum der Epoche durchdrungen war. Die monumentale, auf die Massen der Gläubiger wirkende Formulierung des Themas war mit den Bestrebungen des Konzils von Trident, den Glaubenskämpfen und dem Kampf gegen die Türken untrennbar verbunden. Den liturgischen Verordnungen des Konzils in Nagyszombat (1631) gemäß wurde der mittelalterliche Kult des hl. Ladislaus radikal verändert, sein Charakter und seine Aktualität umgestaltet. In diesem Prozeß spielte der Jesuitenorden die wichtigste Rolle, der die neu formulierte Verehrung der ungarischen Heiligen mit dem barocken Gedankenkreis des *Regnum Marianum* verband. Das Wesen dieser komplizierten Konzeption bestand darin, daß der erste ungarische König, Stephan, das Land der Obhut der Heiligen Jungfrau anvertraute. Von da an war Ungarn das Land Mariae (*Regnum Marianum*), und ihre Person die Patronin von Ungarn (*Patrona Hungariae*). Diese Darbringung wurde durch den Herzog Imre und König Ladislaus erneuert. Die Jesuiten waren bemüht, ihre mit den dynastischen Interessen der Habsburger im Einklang stehenden Bestrebungen mit einer schier unüberschaubaren, großen literarischen Propaganda zu unterstützen (Melchior Inchofer, András Illyés). Das Thema nahm parallel zum Erscheinen der Werke nach und nach auch in der bildenden Kunst Gestalt an; als erstes in den Darstellungen von Stephan dem Hl. Im Laufe der Zeit wurden bestimmte Motive der Komposition modifiziert.

Der an Mariä Himmelfahrt verstorbene hl. Stephan hat nämlich vor seinem Tode nicht einfach sein Land, sondern im Sinne der Idee von der Heiligen Krone, die diese Idee verkörpernde Ungarische Heilige Krone der Mutter Gottes dargebracht. Dieses Attribut ist dann über Jahrhunderte hinweg konstant geblieben. Die aktualpolitischen Ereignisse des ausgehenden 18. Jahrhunderts führten denn zu einem neuen Aufschwung in der Verbreitung der Darstellungen. Die vereinten christlichen Heere Europas haben die Türken aus Ungarn vertrieben. Nach der Nachricht vom Sieg wurde die Darbringung durch den hl. Stephan von Österreichs Kaiser, Leopold I. erneuert. Fast zu gleichen Zeit, 1692 erschien die Biographien-Sammlung von Gábor Hevenesi: *Ungariae Sanctitatis Indicis (Tyrnaviae)*. Das Werk, das mehrere Auflagen hatte, ist mit 52 Kupferstichen illustriert. Der wirkungsvollste darunter ist die Graphik des Wiener Künstlers Johann Schott mit der Komposition der Darbringung der Krone durch den hl. Stephan. Als Pendant dieses Bildes ist auf S. 15 König Ladislaus der Hl. zu sehen, wie er sein Schwert mit einem Rosenkranz auf einem Schild der Mutter Gottes reicht, die vor ihm in einer Wolke erscheint. Hier begegnen wir dem ersten Erscheinen eines ungewöhnlichen ikonographischen Typs, der sich grundsätzlich unterscheidet von den mittelalterlichen darstellerischen Traditionen des Heiligen. Zwar folgt seine Bekleidung noch den früheren Traditionen, aber seine wohlbekannten Insignien (Axt, Schild mit dem Doppelkreuz) fehlen bereits. Obwohl von Zeit zu Zeit auch das Schwert bereits früher erschienen war, hatte als sein primäres Kennzeichen durchweg die kriegerische Axt gegolten. Aufgrund des Stiches von Schott verbreitete sich das neue Thema in stürmischem Tempo in fast allen Gattungen der bildenden Kunst. Von einem durchschlagenden Erfolg kann man doch eher erst von der Mitte des 18. Jahrhunderts an sprechen. Die Gründe dafür sind in mehreren Faktoren zu suchen: im Aufschwung der kirchlichen Literatur, in der Verehrung von Maria Theresia in Verbindung mit dem Marien-Kult, in der Rolle der neu entstehenden Wallfahrtsorte. Im 19. Jahrhundert verlor das Thema an Bedeutung und wurde trivial.

In der Ikonographie des hl. Ladislaus war das Motiv der Darbringung nicht nur mit der „Gottesmutter der Ungarn“ verbunden. Es gab auch einen anderen Typ, die Huldigung vor der hl. Dreifaltigkeit, wobei offensichtlich auf seine Rolle im Kampf gegen die Pest angespielt wurde. Allerdings erscheint er auch auf diesen Werken mit dem Schild und dem Schwert mit einem Rosenkranz.

Jernyei Kiss János

NÉHÁNY ADALÉK CONTI LIPÓT ANTAL TEVÉKENYSÉGÉNEK MEGÍTÉLÉSÉHEZ

A pesti pálos templomot már több mint hatvan éve, a magyar barokk kutatás megindulása óta a korszak egyik fő műveként tartjuk számon. A templom építéstörténetéről, mestereiről kutató elődeinknél¹ ma sem tudunk sokkal többet. Különös hiányát érezzük azoknak az adatoknak, amelyek a finom architektúra és a kiemelkedő művészi színvonalú belső berendezés tervezőjéhez közelebb vezetnének. A templom építészetét illetően Voit Pál kutatásai, hitelesnek tűnő stíluskritikai megfigyelései, ha végleges eredményt nem is nyújtottak, feltérképezték a lehetséges megoldások körét.² Voit élesen szakított azzal a szakirodalmi hagyománnyal, amely a helybeli céhes építészet jelentőségét felnagyítva egyetlen alkotót, Mayerhoffer András pesti kőművesmestert állította középpontba és számos elsőrangú mű (pesti pálos templom, kalocsai székesegyház, Grassalkovich-típusú kastélyok) esetében az ő tervezői szerepét igyekezett bizonyítani.³ A kutatás időközben nemcsak ezekről az alkotásokról, hanem a XVIII. század építőművészetének gyakorlatáról is egyre több adatot tárt föl.⁴ Rámutatott a megrendelő, a tervező, a kivitelező vállalkozó, a pallér, a rajzoló és a kőfaragók együttes munkájával létrejött mű megszületésének lépéseire, hosszas folyamatára, a kivitelezésben közreműködő mesterek gyakran önálló szerepére. Az építkezés fázisairól nyert árnyaltabb kép a művek attribúciójában, az inventor személyének keresésében nagyobb óvatosságra inti a kutatót.

A pest-budai szobrászkör tevékenységéről ilyen jellegű, részletekbe menő kutatások eredményei még nem láttak napvilágot. A téma máig legnagyobb szabású feldolgozása, Aggházy Mária monográfiájának fejezete⁵ szobrász egyéniségek kimutatásával igyekezett a két városnak a XVIII. század elejétől fellendülő művészeti életét körvonalazni. Törekvése nem egyszer mind számban, mind jelentőségben hatalmassá duzzasztott életművek konstruálásához vezetett. Könyvében a „változatos anyagban dolgozó, határozottan egyéni stílusú”⁶ alkotó szerepében Conti Lipót Antalt is a pesti szobrászat egyik kimagasló figurájává emelte.

Conti, mint tudjuk,⁷ a luganói származású, Sopronban letelepedett stukátor, Pietro Antonio Conti fia volt. Mestersége alapjait nyilván apjánál sajátította el, majd 1721–26 között Eysenkölbl Lőrinc kőfaragómester mellett tanult. Pesten 1734-ben mint kőfaragó nyert polgárjogot. Valószínűleg kezdettől fogva a város vagyonos és tekintélyes rétegéhez tartozott, polgárjoga elnyerésétől fogva többször viselt városi tisztséget: tanácsos, szószóló

és a belvárosi plébániatemplom gondnoka is volt. Igen előnyös házasságot kötött: a kőműves- és kőfaragócéh vezető mesterének, Drenker Mátyásnak leányát, Krisztinát vette el. A tehetős vagyonú házaspár 1739/40. évi kole-rájárványból való megmenekülése emlékére Kőbányán a Segítő Szűz tiszteletére kápolnát emeltetett.⁸ Conti városának megbecsült kőfaragómestereként sok megbízáshoz jutott, a tanács a városi építkezések kőfaragómunkáit rendszeresen neki juttatta. A források szerint számos kiemelkedő jelentőségű emlék, a Grassalkovich-palota, a szervita és a pálos templom kivitelezésében is közreműködött.⁹ Segédként Johann Thenny, a Bécsből jött szobrász is maga mellé vette az invaliduspalota középattikájára szánt szobrainak készítésekor, 1736-ban.¹⁰

Amikor Aggházy Mária a pesti pálos templom főoltárának stukkójelene-tét, néhány kvalitásos mellékoltárának szobrát és a szószék alakjait mes-terünknek tulajdonította, következtetését a felsorolt adatokra és e mű-veknek a jászberényi plébániatemplom szobraival való állítólagos stílusro-konságára alapozta. A szakirodalomban ennek nyomán nem egyszer talál-kozhatunk Conti stílusára, kezének félreismerhetetlen jegyeire való utalá-sokkal.¹¹ Az alábbiakban arra keresünk választ, hogy a forrásokban „Bür-gerliche Steinmeitz Meister”-ként szereplő, mindig kőfaragással, kőszállí-tási munkákkal megbízott Conti Lipót Antal művein felfedezhető-e az egyéni hangú szobrász határozottan kimutatható stílusjegyei, és ezek ele-gendő alapot szolgáltatnak-e ahhoz, hogy működésének igazolt helyszínein más szoborműveket is kapcsolatba hozhassunk vele. A kőfaragómunkákat és a szobrokat elkülönítve stíluskritikai vizsgálat alá vesszük a már is-mert, Continak tulajdonítható műveket, illetve azokat, amelyekkel eddig még nem publikált adatok alapján gazdagítjuk mesterünk alkotásainak körét.

Indokolt a feltevés, hogy az 1740 körül saját költségén emelt kőbányai Segítő Szűz-kápolna kivitelezésében neki és műhelyének volt döntő szere-pe. (1. kép) A kisméretű, egyszerű építmény tömegéhez a déli oldalon a kápolna terével egybenyitott sekrestye, a homlokzaton kicsiny középtorony csatlakozik. A homlokzatot négy páros, félig egymást takaró pilasz-terpár tagolja, a két középső a bejárat két oldalán a toronytest sarkainál kifordul. A tornyot a nyeregtető vonalában húzódó attika kapcsolja össze a homlokzat alsó szakaszával. Az eredetileg biztosan gazdagabb tagolás¹² nyomai egyszerűségük ellenére is figyelemre méltóak. A zárókövel, vája-tokkal és a két végén visszacsavarodó lemezzel tagolt, állított kosárív és két pillér alkotja a kapu keretét. A kőlabazatra állított pilaszterek ión feje-zeteit plasztikusan kihajlól, élesen metszett voluták díszítik. Az attika kö-zepén szépen hajlól indákból és levéldíszből képzett, Mária-monogramos kartus, a lizénákon lelógó füzérdísz oldja a sík felületek szigorúságát. Az oromzat szélein eredetileg Joachim és Anna szobra, a torony két oldalán egy-egy kőváza állt.¹³ A szerény homlokzatnak ezen, az építettő saját szak-májába vágó részleteiről – amelyek igényes, magas színvonalú kőfaragó-



1. Kőbánya, Segítő Szűz-kápolna. Homlokzat. Conti Lipót Antal, 1740 körül

munka gyümölcsei – tűnik legvalószínűbbnek, hogy megformálásukról valóban maga Conti gondoskodott.

A kápolna dongaboltozatos belsejének egyetlen dísze a Segítő Szűz-kegyképével díszített oltárépítmény. (2. kép) Az oltárasztal stipesében a homlokoldal felől profilozott keretű, barlangot imitáló fülke nyílik, benne Szent Rozália fekvő alakja. A retabulum két szintes tagolásával, nyomott arányaival – amit az alacsony belső tér is indokol – kissé régies hatású. Az oltárfal a fő szint szélein előrelép, itt lépcsőzetesen elhelyezett pilaszterek előtt két-két csavart oszlop nyújt keretet a szobrok számára. Balról Assisi Szent Ferenc kereszttel és koponyával, jobbról Padovai Szent Antal a Gyermekkel. (3. kép) Mindkettő kagylóformára emlékeztető, testes konzolon áll. A gazdagon profilozott, golyvázott párkány fölött volutákkal keregetett, párkánnyal lezárt oromzat emelkedik, amelynek lant alakú képe a Szentháromságot ábrázolja. Kétoldalt, a legszélső oszlopok fölött balról Szent Sebestyén és jobbról Szent Rókus szobra látszik, az oromzat párkányát felhőgomolyagba ágyazott keresztés gömb és két angyalfő koronázza.

Az oltár szobraival kapcsolatban felmerült Conti szerzősége,¹⁴ a figurák azonban nem alkotnak egységes csoportot. Az oltárasztal és a fő szint alakja-ira tömszerű felfogás, a figura tömegének hangsúlya jellemző. Az erősen meghajlított testtengelyű, álló alakokon jól érvényesül a kontraszt motívum, a szobrász a drapéria alatt is ügyesen érzékelteti az előrelépő láb helyzetét. A részletek megformálása durva: a kezek, a kerekded fejek alig differenciáltak, a figurákon a vastag habitus gyűrődéséből adódó széles felületek uralkodnak. A szobrásznak a finomabb részletek megformálása nem volt erőssége. Az élesen bemélyített ráncokat eléggé ügyetlenül helyezte el, így inkább megzavarják a plasztikus forma értelmezését. A szobrok felépítésének sémája és némely részlet, mint később látni fogjuk, rokonságot mutat a kecskeméti Szentháromság-émlékmű szobrainak egy csoportjával.

Az oromzat alakjai sokkal mozgalmasabbak, testtengelyük több irányban megcsavarodik, a karokra élénk mozdulatok jellemzőek. A kicsiny figurák vékony tagjai, szinte gyufaszál-lábai, a lobogó drapériák finoman részletezett, apró ráncai érzékeny szobrászkézre vallanak. Az oltár plasztikájának kivitelezésében tehát legalább két, önálló szobrászmester mutatható ki. A retabulum ornamentális részleteinek megformálását is érdemes szemügyre venni. Az oltár arányai, architektúrájának részletei – mint az oromzat ügyetlenül lefutó volutái – meglehetősen provinciális ízüek, a kompozit oszlop- és pilaszterfejezetek levéldíszének formálásában viszont feltűnően finom megoldással találkozunk. Ez nem elhanyagolható momentum az építészeti jellegű díszítmények készítésében jártas Conti Lipót Antal személyes közreműködésének vizsgálatakor. E szempontból igen jellemző részletként értékelhetjük az oromzat párkányát díszítő, ahhoz nem igazán szervesen illeszkedő, felhőbe foglalt angyalféjek stukkó-dekorációkra emlékeztető motívumát is. Ennek jelentőségéről a kecskeméti Szentháromság-émlék tárgyalásánál még szólunk.



2. Kőbánya, Segítő Szűz-kápolna. Oltár. Conti Lipót Antal, 1740 körül



3. Padovai Szent Antal. Kőbánya, Segítő Szűz-kápolna oltára, 1740 körül



4. Padovai Szent Antal. Kecskemét, Szent-háromság-emlékmű, 1742

Conti a kőműves- és kőfaragócéh privilégiuma alapján vidéken is vállalhatott munkát. Ezeknek módszeres feltárása még számos adalékkal árnyalhatja ismereteinket tevékenységéről. Az alábbiakban a mester két, Kecskeméten található nagyszabású munkáját és azok eddig nem publikált forrásait ismertetjük.

Kecskemét és az alföldi mezővárosok korszakunkban nem rendelkeztek számottevő szakembergárdával, amely a XVIII. században megnövekedett építési feladatokat el tudta volna látni. Így az építetők általában a pesti vagy a budai kőműves- és kőfaragócéh mestereit voltak kénytelenek szerződtetni. Levéltári kutatásaink során kiderült, hogy a református templom köré a budai Hölbling János emelt kőfalat¹⁵, akit a városi tanács is foglalkoztatott.¹⁶ A katolikus plébániatemplom elé épített kőkerítés kivitelezője ugyancsak budai kőművesmester, Kayr Mátyás volt.¹⁷ A városházát pedig Mayerhoffer András alakította át emeletessé.¹⁸ A tanács számára dolgozó pesti mesterek között Conti Lipót Antal neve is feltűnik: a városháza és a tömlöc kisebb kőfaragómunkáiért fizettek neki.¹⁹ Ezeknél azonban sokkal fontosabb az a nagyszabású feladat, amelyet a város katolikus lakossága az 1739-ben kitört pestisjárvány idején tett fogadalmát beváltva Continak juttatott: a Szentháromság-emlékmű felépítése.



5. Conti Lipót Antal: A kecskeméti Szentháromság-emplékmű tervrajza, 1741

A műről viszonylag gazdag forrásanyag áll rendelkezésünkre, legalábbis annyi, hogy ezek alapján azt teljes bizonyossággal köthessük mesterünkhöz. Ezek között szenzációértékű a tervrajz²⁰ megléte, (5.kép) amely 1741 májusára keltezi a megbízást. Fennmaradt Conti 1741 novemberében, az emlékműhöz szükséges kövek szállításával kapcsolatos levele²¹ és 1742 novemberéből a munkáért kapott 2000 forint elismervénye.²²

A kecskeméti Szentháromság-emlékmű (6. kép) felépítése a rokon emlékeknek már a század első felében kifejlesztett típusaihoz igazodik. Előképeként a budai (1711–14) és mindenekelőtt a pesti (1717) Szentháromság-emlékek jöhetnek szóba. Közös vonásuk a fölfelé karcsúsodó, egyenes oldalakkal képzett, tehát erőteljesen architektonikus jellegű obeliszk, amely itt a pestihez hasonló, sarkain levágott háromszög keresztmetszetet mutat. A felhőfoslányokkal serpentinszerűen teleszórt törzs középtáján az angyaloktól koronázott, égbe emelkedő Immaculata, az angyalpárral körülvett votívfelirat, Rozália barlangjának az oltármenza alatti kiképzése és a hatszögű kőkorlátra állított szoborgaléria motívuma a pesti megoldásra emlékeztet. A kecskeméti emlékmű egyéni karakterét a hangsúlyos, nehézkesen formált, kannelúrázott felületű voluták adják, amelyek az alsó szintet masszív posztamensként tüntetik föl. Az alsó szint mindhárom oldalán keretbe foglalt votívfelirat olvasható, közülük a homlokoldalét angyalpár tartotta baldachin és szenteltvíztartó egészíti ki. Ugyanitt alul kannelúrázott volutákon fekvő oltármenza is található. A széleken látható hatalmas volutákon lámpástartó angyalok állnak. A szentek kiválasztását természetesen az alkalom és a helyi kultusz határozta meg. A párkány fölötti szinten a szokásos pestisszentek, Rókus és Sebestyén között Szent László király is a ragály elleni védelmezőként jelenik meg.²³ Hozzájuk a hátsó oldalon Assisi Szent Ferenc társul, hiszen a kecskeméti katolikusok lelkigondozását a hódoltság ideje óta ferencesek látták el. Az emlékmű kőkerítésére helyezett figurák közül Szent Péter és Pál kapott kiemelt helyet, akik közvetlenül a votívtabla előtt állnak. Körben Keresztelő Szent János, Padovai Szent Antal, Szent Imre, Nepomuki Szent János, Szent Flórián és Xavéri Szent Ferenc²⁴ látható.

A szobrokon formai karakterjegyeik alapján több szobrász kezemunkája kimutatható. A legkvalitásosabb darabokat, mint az Atya, Krisztus, Mária és Rókus kontrasztba állított alakját plasztikusan és lendületesen formált, hol mély árnyékot vető, hol finomabb felületi játékot mutató drapériák veszik körül. (7. kép) Szent Sebestyén meztelenül hagyott testfelületén is finoman differenciált részletek tűnnek fel. E csoport alakjaira a karok szép ívű, lendületes mozgása is jellemző. A két Szent Ferenc, Szent László, Szent Imre és Szent Antal figuráin kevésbé tagoltak a részletek, a mozdulatok nehézkesebbek. (4. kép) A drapériák laposabbak, mindössze a kontraszt szabályai szerint kilépő lábak megoldásánál igazodnak következetesen az alakhoz. Assisi Szent Ferenc, Szent Antal és Szent Imre szobrát a kilépő láb combtövéénél kanyaradó ránc formulája is összekapcsolja. A



6. Kecskemét, Szentháromság-emplékmű. Conti Lipót Antal, 1742



7. Szent Rókus. Kecskemét, Szentháromság-
emlékmű, 1742



8. Oszlopfejezet. Kecskemét, Szenthárom-
ság-emlékmű, 1742

barokk formanyelv megszokott koreográfiája szerint pózoló alakok széles gesztusaiban a kézfejek formálása igen jellemző: kissé modorosan behajlított csuklóval, hosszúkás, henger formájú – Szent László és Imre esetében például kinyújtott, keresztben a mellhez tapadó – ujjakkal.

Az emlékmű szobrai a fejek és az arcok formálását tekintve is több csoportra oszthatók. A haj, a szakáll lendületesen hullámzó, szimmetrikusan alakított fürtökben keretezi az Atya, Krisztus, Rókus és Szent László arcát. A szemöldökök és az ajkak plasztikusan kidomborodnak. Máriát és Sebestyént hosszúkás arc, széles homlok, megnyíló ajkak, párhuzamosan hullámzó hajfürtök jellemzik. Élesen kirajzolódó, mandulaformájú szemhéjak keretezik az affektáltan felfelé forduló szemgolyókat. A szemnek ez a jellegzetes formálása Szent Antal, a két Szent Ferenc és az egyik lámpatartó angyal esetében is feltűnő.

A szoboregyüttes tehát a műhelymunka tipikus jegyeit viseli magán. A figurák egy vezető szobrászmester felügyelete alatt, több segéd bevonásával készülhettek, sokszor egyetlen figurán belül is más-más kéz faragta a különböző részleteket.²⁵ A tehetséges és kevésbé ügyes közreműködők keze nyomán – például Szent László, Szent Antal és Szent Imre alakját összevetve – az egy kaptafáról származó kompozíciós megoldás ellenére is óriási kvalitásbeli különbségek mutatkoznak. A műhelyen belül a sémák



9. Kecskemét, piarista templom. A kapuzat és a homlokzat részlete. 1748 előtt

és formulák bevett ismétlése és variálása mutatható ki. Érdeemes összevetni a kőbányai kápolna oltárán és a kecskeméti emlékművön álló Szent Antal figurákat is. (4–5. kép) Összekapcsolja őket a homlok fölött kidomborodó hajfürt, a gömbölyded áll, az ujjak formálása és a kilépő láb combtővénel kanyaradó ránc motívuma. A szokványos műhelysémát azonban a Kecskeméten dolgozó, finomabb kezű szobrász puhább, anyagszerűbb formálással gazdagítva ültette át az anyagba.

Úgy tűnik, a kőfaragóműhely vezető Continak nem sok szerepe volt azoknak a szobroknak a megformálásában, amelyek részét képezték az általa elvállalt munkáknak. Erre nemcsak a szobrok formai, kvalitásbeli változatossága, hanem a kecskeméti emlékmű tervrajza is meggyőző bizonyítékot szolgáltat. A finoman lavírozott tollrajz ugyan csak nagy vonalakban, ideáltervként vetíti előre a kivitelezendő alkotást, az emlékmű építészeti magja azonban gyakorlatilag azonos a megépült változattal: a volutákkal keretezett posztamens, az oltármenza, a votívfelirat kerete, a karcsúsodó obelisz és a virágdíszes fejezet szinte minden részlete a rajzon látható a formában valósult meg. A szoborgaléria a kivitelezés során jelentősen gazdagodott, a terv még csak a Szentháromság, az Immaculata, Sebestyén és Rókus szobrának rajzát mutatja.

E korszakból nagyon kevés szoborterv maradt fenn. Példaként Giovanni Stanetti²⁶, Bechert József,²⁷ Hebenstreit József²⁸ vagy Matthias Kögler²⁹ közismert rajzait idézhetjük, amelyek a tervezett szoboralakok plasztikus tömegét vázolják föl vagy legalábbis a mozdulatok és a drapériák kompozíciós szerepét mérlegelik. A Szentháromság-émlék tervének finom rajzstílusa leginkább Bechertéhez áll közel. Conti azonban nem a plasztikus tömegekre, hanem az együttes dekoratív összhatására koncentrál. Látható gondossággal időz az ornamentális részleteken: a mívesen kanyarodó indák és virágok részletei, a kecsesen megtörő voluta kontúrjai érdeklik. A figurák nem kőből faragott szobrok tervei, hanem finom ornamentelek: Mária alakja légiesen hullámszik, Krisztus és az Atya súlytalanul lebeg, a Szentlélek galambja szabadon emelkedik. A rajz világosan árulkodik arról, hogy készítője nem tömegekben gondolkodó szobrász, hanem ornamentális szemléletű kőfaragó.

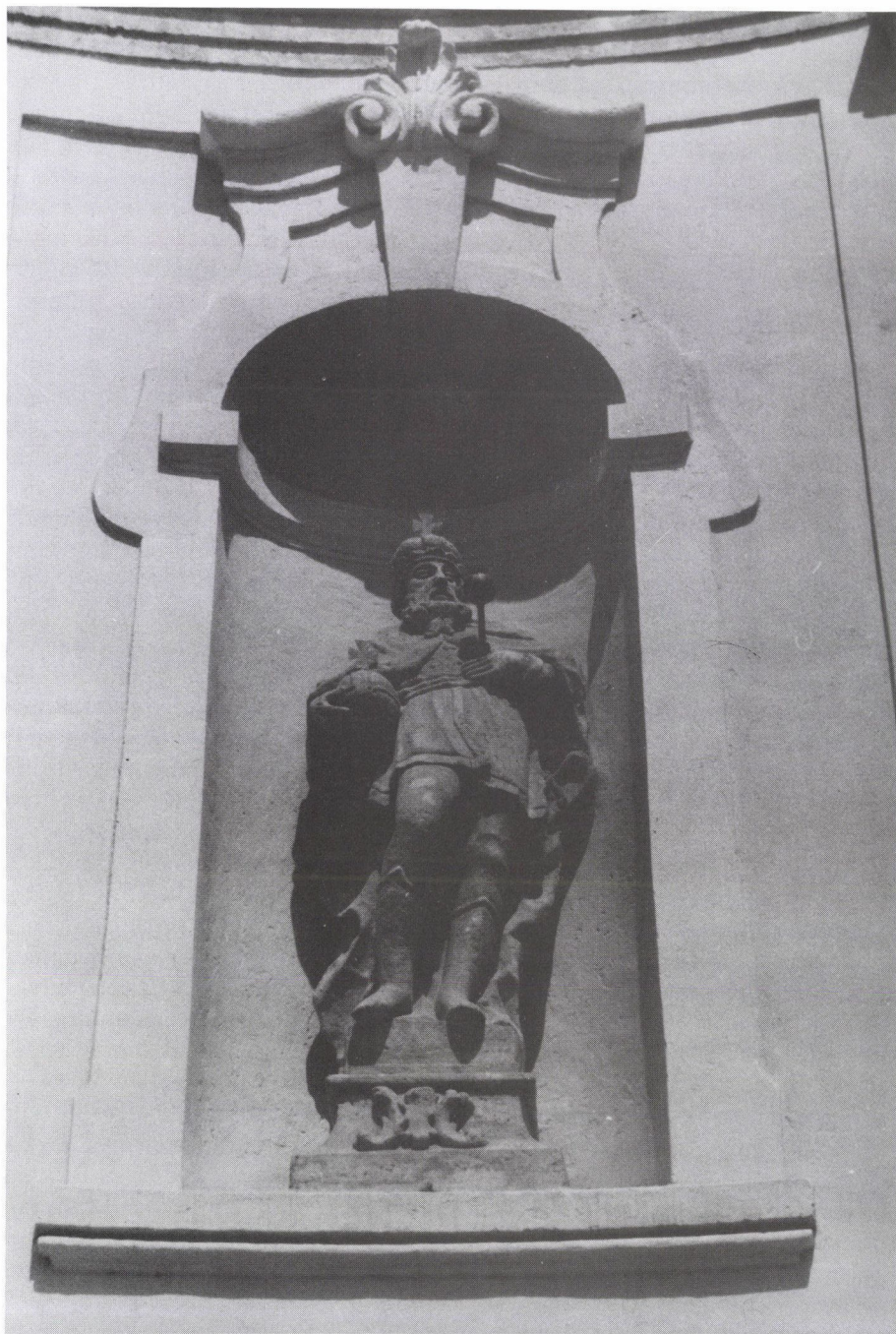
Az építmény egyes elemei – mint a posztamens volutái, az obelisz tövének párnája – valamint a díszítőfaragványok – a kanyargó indák, a húsos levél- és virágfüzér, a fejezet plasztikus levéldísz és rozettája – a terven látott finomságukból a kivitelezés során sokat veszítettek. Conti közreműködését minden esetben magas formai minőségű kőfaragómunka kísérte. A kecskeméti emlékmű itt-ott naiv, bárdolatlan részletei műhelyének gyengébb képességű kőfaragóitól származhatnak. Ettől függetlenül a díszítőelemek stílusában és rendszerében Conti művészetének eddig fel nem ismert karakterjegyei mutathatók ki. Az obeliszket koronázó fejezet soproni mesterének, Eysenkölbl Lőrincnek munkáin szokásos rozettával díszített oszlopfő motívumát veszi át.³⁰ (8. kép) A voluták sarkaiban tobzó-



10. Jászberény, plébániatemplom. A torony: Mayerhoffer János, 1759–1761.

dó virágfüzerek, az obeliszk párnáján szétterülő lapos indák és stilizált virágok formavilága a XVII–XVIII. század fordulóján, nyugat-dunántúli emlékeken jelentkező stukkódekorációkra emlékeztet. Ez jut eszünkbe az oszlop felületén applikátumszerűen megjelenő, festőien szétszórt felhőpamacsok láttán is, amelyek közül angyalfejecskék tűnnek elő. Hasonlókkal találkozhattunk a kőbányai kápolna oltárának oromzatán. Az oszlopfejezeten, a Szentháromság csoportja mögött felhőgomolyagon lebegő puttó látszik, s a fejezetre – megint a stukkódekorációk játékosságát idézve – kis felhőfolyam csúszik le. Mindebben valóban olyan félreismerhetetlen vonásokra ismerhetünk, amelyeket Conti művészetének stílusalkotó tényezőiként kell értékelnünk. E formanyelvnek szerves részét képezi az a művészi örökség, amelyet stukkátor apja hagyományozott mesterünkre.

A Szentháromság-emlék felállítása idején a kecskeméti piarista templom 1729-ben megkezdett építésének munkálatai is előrehaladott állapotban voltak. A források szerint a munkák nagy részét itt is pesti mesterek végezték.³¹ A kőfaragók a már megfaragott köveket Pestről hozták, erre utalnak azok a megjegyzések, amelyek a hajópillérek, az ablakkeretek és kapuzatok tíz mérföldről való ideszállításáról beszélnek.³² A homlokzat lépcsőzetesen rétegzett falpillérein olyan plasztikus formált ión fejezeteket találunk, amelyek minden részletükben megegyeznek a pesti pálos templom homlokzatának pilaszterfőivel. Lehetséges, hogy a rokonság a mindkét építkezésnél kimutatható Conti közreműködésének eredménye. E pusztá feltételezés mellett a templom díszes főkapujának készítését teljes bizonyossággal Conti Lipót Antalnak tulajdoníthatjuk. A háztörténet szerint 1742-ben már folyt a főhomlokzat kialakítása és meg nem nevezett kőfaragóval a kapuzatra is megalkudtak 675 forintban. 1748-ban viszont „Konti” nevű pesti kőfaragó hetven forintot kapott a templomkapun és az oltárlépcsőkön végzett munkájáért, amely kapuzat elkészítésének befejező fázisát jelenthette.³³ A portálépítmény szervesen kapcsolódik a fölötte kialakított benedikciós erkélyhez, így a homlokzat kompozíciójának fontos alkotóeleme. A félköríves kapunyílást rézsútosan elhelyezett, ión oszlopok kísérik, amelyek a konzolokkal együtt a dúsan profilozott, háromrészes párkány közbeiktatásával az erkélyt is tartják. A kapu feletti, reliefdíszes falszakasz és az erkély kidomborodó vonala a keretező oszlopoknál konkáv ívbe fordul át. Az átmenetet az egészen atektonikusan kezelt, többször is éles szögben megtört párkányok és voluták biztosítják. A könnyed vonalú, nyújtott oválisokkal áttört, szalagkeretes mellvédű erkélyt a vaskos, volutás konzolok, az egymásnak feszülő, szeszélyesen hullámzó párkánycsomkok, az erős kiülésű párkánykorona nehéz tehernek tüntetik fel. A formák dinamikája, felületük mozgalmas fény-árnyék játéka, az architektúra szobrászi felfogása az élő organizmus vonásait kölcsönzik az egész kapuépítménynek. Mindkét reliefnek a piarista rend alapítója, Kalazanci Szent József a főszereplője, balra amint a gyerekeket iskolába vezeti, jobbra pedig amint az oltárnál az egyik kisfiút a Boldogságos Szűz oltalmába ajánl-



11. Szent István. Jászberény, plébániatemplom, toronyfülke.

ja.³⁴ A domborműveknek az alakokat erőteljes plasztikai súllyal szerepeltető, a pátoszteljes mozdulatokat kiemelő, a háttér sekély mélységű építészeti környezetét szinte az alapsíkba olvasztó felfogása, a figurák típusa és finom formázása, valamint az erkély mellvédjére ültetett adoráló angyalok csavarodó testtengelye, kecses alakja távol áll a Szentháromság-emléken látott szoboralakok robusztusabb stílusától.

A pompás kapuépítmény fontos láncszem a piarista templom és a kalocsai székesegyház stílusrokonságának bizonyításában.³⁵ Kecskeméten azonban Conti révén egy magas színvonalú, szobrászokkal is jól együttműködő kőfaragóműhely tevékenysége nyomán a közös eredetű építészeti forma sokkal gazdagabb megoldása született. A kecskeméti kapuzat nemcsak díszesebb a kalocsainál, hanem dinamikus tagolásával, részleteinek finomságával az érett barokk homlokzatszerkesztés elveit is következetesebben juttatja érvényre. Úgy véljük, az építészeti séma invenciózus gazdagításában nem kevés szerepe lehetett a művészi képzettségű Conti Lipót Antalnak.

Conti vidéki munkái közül jászberényi szereplésének a szakirodalom kiemelt jelentőséget tulajdonított. Itt a Nagyboldogasszony-plébániatemplom tornyának Mayerhoffer János irányításával végzett építkezésében a kőfaragómunkák elvégzésére szerződött.³⁶ (10. kép) A masszív, szoborszerűen alakított, homorú felületű toronytestet rendkívül gazdag faragványegyüttes tagolja. A kapunyílás, a fölötte elhelyezkedő ökörszemablak és a szoborfülkék keretei, a párkányok, a timpanon, a pilaszterfejezetek és a gazdagon tagolt órapárkány könnyed, rokokó részleteivel derűs eleganciát kölcsönöz a toronyépítménynek. A homlokzatot díszítő szobrok, a falfülkékben álló Szent Péter és Pál, valamint Szent István és László alakjai az ornamensekkel ellentétben az érett barokk szobrászat formanyelvének kissé bárdolatlan, provinciális változatát képviselik. Közös jellemzőjük az erősen meghajló testtengellyel hangsúlyozott kontraszt, a nagy fejek és vaskos végtagok erős plaszticitása, a lebegő köpenyek háttérként való megjelenése az alakok mögött. (11. kép) Aggházy Mária koncepciójában pusztán Conti itteni működése és a szobrokon megjelenő átlós köpenykötés motívuma szolgáltatott alapot arra, hogy a pesti pálos templom szószékének figuráival mesterünket kapcsolatba hozza. A két emlékcsoport között ennél több kapcsolódási pontot valóban nem látunk.

Tanulmányunk végén még egy, régen ismert adat jelentőségére hívjuk fel a figyelmet. Conti a péceli Ráday-kastély munkálatai során 1764-ben az oldalrizalitok timpanonjaihoz szállított faragott köveket. A források szerint az orommező díszítő munkálataihoz azonban külön „stukatúrás”-t szerződtettek.³⁷ Ha Conti valóban gyakorlott stukkátor, a pálos templom főoltárának virtuóz mestere lett volna, miért kellett a péceli homlokzat nyilván igénytelenebb stukkómunkáihoz külön mestert szerződtetni, amikor az építető Ráday Gedeon mesterünkkel, a péceli borok kedvelőjével szinte baráti viszonyban állott.

Az adatok és a szoboregyüttesek vizsgálatából levont következtetéseinket összegezve bizonyosnak látszik, hogy Conti Lipót Antal nem volt szobrász, még kevésbé „határozottan egyéni stílusú” alkotó. A kőfaragómunkáit kísérő szobrokat műhelyének gyakran cserélődő szobrász tagjai vagy alkalmi kivitelezők készíthették. Ez magyarázza e szoborművek formai és kvalitásbeli változatosságát. A vállalkozásainak részét alkotó szobrok minősége, még ha a legjobbokról van is szó, sohasem lépi túl a provinciális művészet határait.

Munkáit szemlélve ugyanakkor határozottan kirajzolódik egy mesterséget magas színvonalon művelő kőfaragó alakja, amelyre a kutatás mind eddig nem sok figyelmet fordított. Munkáinak díszítőfaragványait vizsgálva igazolni láttuk Continak a soproni, nyugat-dunántúli stukkó- és kőfaragóművészetből eredeztethető művészi képzettségét, amelyet munkáinál kamatoztatott. A kecskeméti piarista templom és a kalocsai székesegyház közös tervezőhöz köthető kapuzatának összevetése a kivitelező mesternek a XVIII. századi építőgyakorlatban betöltött meghatározó szerepére szolgáltatott újabb bizonyítékot. Az erkélyes kapuzatok, a szalagfonatos mellvédek formáiból régebbi művészettörténet-írásunk a tervező építészre vonatkozó következtetéseket vont le. Nem minden esetben világos azonban, hogy az építész a tervrajzon milyen mélységig dolgozza ki ezeket a részleteket. A gondosan elkészített terv kivitelezését egyébként is számos tényező befolyásolhatja, egy-egy homlokzat vagy belső tér karakterének kialakításában a kőfaragómunkáknak is döntő szerepe van.³⁸ A kutatás további feladata annak tisztázása, hogy a kőfaragóként gyakran foglalkoztatott Conti Lipót Antalnak, aki számos, sokat vitatott szerzőségű építészeti alkotás kivitelezésében résztvett, milyen szerepe volt a motívumok vándorlásában, a korábban építészre utaló kézjegyként értékelt, stílusalkotó tényezők elterjesztésében.

JEGYZETEK

¹ KAPOSSY János: A magyarországi barokk európai helyzete. Magyar Művészet, 1931. 13., Réh [Révhelyi] Elemér: Adatok a XVIII. századi építőmester tevékenységéről. In: Archaeológiai Értesítő, 1931. 168–171.

² VOIT Pál: A barokk Magyarországon. Budapest, 1970. 30–31., 43–44.

³ Réh [Révhelyi] Elemér: A régi Pest és Buda építőmesterei Mária Terézia korában. Budapest, 1932. 23–60., MOJZER Miklós: Adatok Mayerhoffer András működéséhez. In: MÉ V. (1956) 136–145.

⁴ VOIT Pál: Tervek, mesterek és a mű. MÉ IX. (1960), Cs. DOBROVITS Dorottya: Épít-

kezés a 18. Századi Magyarországon. Budapest, 1983.

⁵ AGGHÁZY Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. I. Budapest, 1959. 103–129.

⁶ AGGHÁZY i. m. 112.

⁷ SCHOEN Arnold: A budapesti központi városháza. Budapest, 1930. 110–111.

⁸ NÉMETHY Lajos: A pesti főtemplom története. Budapest, 1890. 305.

⁹ AGGHÁZY i. m. 111.

¹⁰ SCHOEN i. m. 30.

¹¹ AGGHÁZY, 112–113. DERCSÉNYI Dezső–GRANASZTÓI Pál: Vác. Budapest, 1960. 201.

- ¹² A kőbányai lakosság által plébániatemplomként használt kápolnát 1881-ben ideiglenes, faszerkezetű hajóval bővítették úgy, hogy maga a kápolna szentélyként szolgált. Maradandó anyagból való kivitelezését azért nem valósították meg, mert időközben felépült a Lechner Ödön által tervezett Szent László-plébániatemplom.
- ¹³ A torony 1988-ban leomlott, ezek a részletek ekkor jelentős sérülést szenvedtek. A szobrok jelenleg az OMvH raktárában találhatóak.
- ¹⁴ AGGHÁZY i. m. 111.
- ¹⁵ Contractus a Kecskeméti Egyház és Budán lakó Hölbling János között, 1700. A református egyház vegyes iratai 1564–1798. Református Könyvtár, Kecskemét.
- ¹⁶ 1701-ben több kifizetés olvasható nevére a „Pincze és Uy kü ház Contractusa szerint”. BKML (Bács-Kiskun Megyei Levéltár, Kecskemét) IV. 1510/i. Főbírói számadások 1698–1711.
- ¹⁷ BKML IV. 1528/8. Kayr szerződése, 1732. Márc. 15.
- ¹⁸ „Majerhoffer Pesti Kőműves Mesternek Újj Városházának fölépítéséért alku Szerint fizettem fl. 600-at.” BKML IV.1510. Perceptorai számadások, 1747. május.
- ¹⁹ „Konti nevű pesti kőfaragónak a Tömölczhöz kívántak faragott kövekért fizetem 25. fl 44 xr.”, „Pesten lakos Konti Antal Kő faragónak Váras házához szükséges 14. ablak Kövekért és 3. ajtó ragasztokért fizetem 71 Tall, 2 Gr.” BKML IV.1510. Perceptorai számadások, 1742. november 26. és 1747. április 8.:
- ²⁰ Vízjeles papíron, tus, szürke lavírozással, 95×61,5 cm, felirata: „Ezen delineatio szerint való Statuara secundum conceptum nostrum meg alkuttunk in fl. 2000. id est két ezer forintokban, hogy a jövő esztendőben 1742. in mense Aprili circa festum S. Georgy fölis állíthassa Kecskemét Várossában: elöm foglalót adtunk fl. 400 id est négy száz forintokat die 25. May 1741.” BKML. XV.36. Vegyes okiratok gyűjteménye. 391. sz.
- ²¹ BKML XII. 9. A kecskeméti rk. egyház-község iratai, 130. sz.
- ²² BKML XII. 9. A kecskeméti rk. egyház-község iratai, 250. sz.
- ²³ A járványok, betegségek ellen égi védelemért fohászoló Szent László-napi ájtatosság hosszú ideig része volt az emlékműnél évről-évre megismételt szertartásoknak. Friedrich ORBÁN: Historia Provinciae Ord. Min. SS. Salvatoris. 1759. Pars. II. p. 106. No. 141., továbbá lásd KERNY Terézia tanulmányát a jelen kötetben.
- ²⁴ E jezsuitaszent szereplése a jezsuiták helyi szereplésével magyarázható. Ők voltak ugyanis, akik az emlékműnél végzett Szentháromság-napi ájtatosság végzésére minden évben a városba jöttek. Hist. Dom. Kecskemethiensis Ord. Min. Stricti. Observ. Prviae Sm Salvatoris, (Budapest, Ferences Levéltár).
- ²⁵ Nem szölkünk Nepomuki Szent János meglehetősen sematikus, Flórián népi barokk faragványok formavilágát idéző szobrairól, amelyek nem mutatnak rokonságot a műhely stílusával. Keresztelő Szent János, Szent Péter és Pál alakja pedig nem az eredeti. Az emlékművet 1786-ban megrongálták, több figuráját elvitték. Talán ezután vagy a XIX. század folyamán (1839, 1872) történt javítások alkalmával cserélték ki őket.
- ²⁶ Terve a badeni Szentháromság-emlékműhöz (1713). Die Denkmäle des politischen Bezirkes Baden. Österreichisches Kunsttopographie XVIII. Wien, 1924. 45.
- ²⁷ Szoborcsoport-terv a váci Gombás-patak hídjára (1758–59). AGGHÁZY i. m. 3. LXXXI/94.
- ²⁸ A vácrátóti (1780) és a gyöngyösi templom (1783) szobraihoz készült rajzok. ESZLÁRY Éva: Hebenstreit József pesti szobrász. Művészettörténeti tanulmányok. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1954/55. Budapest, 1957. 97.
- ²⁹ A II. József-lovasszobor terve (1784). AGGHÁZY i. m. 3. LXXXI/94.
- ³⁰ Sopron és környéke műemlékei. Magyarország műemléki topográfiája II/1. Szerk.: DERCSÉNYI Dezső. Budapest, 1956. 494., 588.
- ³¹ Liber Expensarum Fabricae Kecskemethiensis Scholarum Piarum (1717–1729) és Historia Domus Kecskemethiensis I. (1715–1809): 1731., 1740. év, Kecskemét, piarista rendház irattára.
- ³² Germina Ortus, Progressus, Status moderni, Loci, Personarum, Status scholarum, et aliarum circumstantiarum Collegii

- Kecskemethiensis Scholarum piarum, et fusior repraesentatio. (1742 k.) In: *Historia Domus Kecskemethiensis I.* (1715 – 1809).
- ³³ SZENTGYÖRGYI András: A kecskeméti piarista templom. In: *Emlékkönyv – kecskeméti piarista gimnázium 35 éve – Szerk. RUPPERT József. Kecskemét, 1985.* 27. Az adat valószínűleg a *Liber Fabricae* elveszett 1732–58-as kötetéből való. Continak a piaristákkal való szorosabb kapcsolására utal, hogy 1760-ban 5100 forint kölcsönt vett fel tőlük (AGGHÁZY i.m. 179.).
- ³⁴ Kalazancius ábrázolásának ez az ikonográfiai típusa vált a legkedveltebbé, boldoggá avatása, 1748 után elterjedve. A kecskeméti relief ennek valószínűleg a legkorábbi magyarországi példája. Kalazanci Józsefnek hiteles arcképe is fennmaradt, s kanonizációja után megjelenítésének széles körben ez vált alapjává
- (SZILÁRDFY Zoltán: Kalazanci Szent József ikonográfiája metszetek tükrében. In: *Piaristák Magyarországon 1642–1992.* Budapest, 1992. 28.). A kapuzat domborművein viszont még a szent idealizált ábrázolása látható, amely ikonográfiailag is megerősítheti az 1748 előtti datálást.
- ³⁵ MOJZER i. m. 138–139.
- ³⁶ KOMÁROMY József: A jászberényi Nagybaldogasszony-főtemplom építéstörténete 1805-ig. in: *A jászberényi Jászmúzeum Évkönyve, 1937.* 67.
- ³⁷ ZSINDELY Endre: A péceli Ráday-kastély. In: *MÉ V.* (1956) 271.
- ³⁸ Jelemző példának tartjuk a péceli Ráday-kastély középrizalitjának kialakításában az eredetileg – nyilván a gödöllői kastély mintájára – tervezett erkélytartó oszlopok elmaradását. Ennek oka, hogy az elkészítésüket vállaló Conti túlságosan magas árat szabott volna a munkáért. ZSINDELY i. m. 258–260.

Zusammenfassung

EINIGE ANGABEN ZUR BEURTEILUNG DER TÄTIGKEIT VON LIPÓT ANTAL CONTI

Die ungarische Barock-Forschung muß noch in zahlreichen Fällen die in der Attribution der Kunstwerke aufgestellten Hypothesen der früheren Kunstgeschichtsschreibung unter Revision stellen. Die Fachliteratur hatte dem aus Sopron/Ödenburg stammenden, sich in Pest niederlassenden Lipót Antal Conti – der in den Quellen auch als „Bürgerlicher Steinmetz Meister“ bezeichnet wird – die Rolle eines „in abwechslungsreichem Materiel arbeitenden, einen deutlich individuellen Stil besitzenden“ Bildhauers zugesprochen. Als Steinmetz wirkte er bei der Ausführung zahlreicher hervorragender Baudenkmäler in Pest mit: an der Ausführung des Palais Grassalkovich sowie der Kirchen der Serviten und der Paulaner. 1736 arbeitete der Wiener Bildhauer, Johann Thenny als Geselle neben Conti bei der Anfertigung der Statuen für die Mittelattika des Palastes der Invaliden. Die ungarische Fachliteratur schrieb die Szene aus Stuck auf dem Hauptaltar, einige Nebenalteure von guter Qualität sowie die Statuen der Kanzel in der Pester Paulanerkirche Conti zu, u. zw. aufgrund der vermeintlichen Stilverwandschaft mit den Statuen der Gemeindekirche in Jászberény.

Der vorliegende Aufsatz berichtet von der stilkritischen Untersuchung der authentischen – darunter auch bisher unbekannt – Werke von Conti, wobei die Steinmetzarbeiten und die Statuen getrennt analysiert wurden. Es wird unter Beweis gestellt, daß die bisher ihm nur bedingt zugeschriebene Kapelle der Hilfreichen Mutter Gottes in Kőbánya und das Dreifaltigkeitsdenkmal in Kecskemét tatsächlich Arbeiten aus seiner Werksatt sind. Der Entwurf des Denkmals ist zum ersten Mal an dieser Stelle publiziert. Ausgehend von den Quellen wird auch die Ausführung des Portals der Piaristenkirche in Kecskemét Conti zugeschrieben.

Nach Untersuchung der Daten und der Statuen-Ensembles scheint es gewiß zu sein, daß Lipót Antal Conti kein Bildhauer, noch weniger ein Meister mit „deutlich individuellem Stil“ war. Die seine Steinmetzarbeiten begleitenden Statuen wurden wohl von Bildhauern aus seiner Werkstatt angefertigt, die sich ständig wechselten oder auch nur gelegentlich für ihn arbeiteten. Dadurch lassen sich auch die vielfältigen Unterschiede in Form und Qualität dieser Werke erklären. Die Statuen als Bestandteile seiner Unternehmungen überschreiten in ihrer Qualität nie die Grenzen der provinziellen Kunst. Demzufolge kann sein Name nicht mit den hervorragendsten, bisher ihm zugeschriebenen Werken der ungrischen Barock-Bildhauerei in Verbindung gebracht werden. Contis Bedeutung liegt vielmehr in seiner Steinmetzarbeit von hoher Qualität: er spielte eine große Rolle in der Verbreitung der Motive und jener stilbildenden Faktoren, die früher als Hinweise auf einen Architekten interpretiert worden waren.

Szilágyi András

MAGYAR FŐPAPOK APOTEÓZISA

Barokk festménysorozat a nagyszombati királyi-érseki konviktus könyvtárterméből

A történeti korszakhatárok kijelölése terén a historikusok egyöntetű, hagyományossá rögzült véleménye olykor eltér a régi korok egyháztörténetíróinak felfogásától. Jellemző példája ennek a mohácsi csatát követő bő két évtized különböző, más-más szempontú megítélése. A köztörténet, s ennek nyomán az általános közvélekedés mintegy axiómaként kezeli azt a megállapítást, miszerint II. Lajos halálával, 1526. augusztus 29-én lezárult Magyarországon a vegyes-házi királyok kora, amelyet – a trónviszály rövid intermezzója, s I. Ferdinánd pozíciójának megszilárdulása után – a Habsburgok uralma követ. Ezzel szemben a 18. század hazai egyháztörténészei, akik az esztergomi érsekek élettörténetét beszélik el, a Szapolyai János által 1526 novemberében kinevezett – majd utóbb I. Ferdinánd által tiszteiben megerősített – Várday Pált a vegyes-házi királyok alatt tevékenykedett primás-érsekek közé sorolják. Szerintük az új korszak 1551 októberében, Fráter György kinevezésével veszi kezdetét, minthogy ő az első primás-érsek, akit Habsburg uralkodó, nevezetesen I. Ferdinánd „iktatott be” eme hivatalába.¹

Fráter György, azaz Georgius Martinuzzi (Martinusius) bíboros alakjának megítélése, működésének értékelése meglehetősen kényes feladatot jelent az utókor, főként a 18. század aulikus szemléletű történetírói számára. Aligha lehet ugyanis elhallgatni, vagy mellékes epizódként kezelni a bíboros halálának okát és körülményeit. Azt nevezetesen, hogy az orgyilkos merényletet, melynek áldozatául esett, épp I. Ferdinánd nevében, az ő utasítására hivatkozva követték el ellene a császári generális, Sforza-Pallavicini zsoldosai. Nos, a barokk kor szerzői, néhány kivételtől eltekintve, többnyire a tények közlésére szorítkoznak, általában anélkül, hogy hosszas, körülményes magyarázatot fűznének hozzájuk. Nagy hangsúllyal szólnak viszont Fráter György szerepéről a Habsburgok és János Zsigmond között létrejött egyezmények megkötésében, főként pedig az Izabella királynéval szembeni erélyes, határozott fellépéséről, amely 1551 júliusában lehetővé tette, hogy a magyar szent korona I. Ferdinánd kezére jusson. E fejlemény ugyanis, meggyőződésük szerint nem következett volna be György barát akarata, elhatározása nélkül, akinek e döntésében – a gyalui egyezmény (1541) e fontos rendelkezésének érvényesítésében – a messze tekintő államférfíúi bölcsesség megnyilatkozását látják. Megemlíti még, ugyancsak határozott nyomatékkal, hogy ő hozta az első törvényes és hathatós intézkedéseket Erdélyben a reformáció, elsősorban a

kálvinizmus és az unitárius mozgalmak visszaszorítása érdekében. Egyes szerzők ehhez hozzáfűzik – őszinte, mély sajnálattal s némi borongással a balsors kifürkészhetetlen akarata felett –, hogy Fráter Györgynek nem adatott meg az, amire kiváltképp hivatott lett volna, nevezetesen, hogy esztergomi érsekként Magyarországon is hasonló rendelkezéseket fogantatson és érvényesítsen az eretnekséggel, azaz a hitújítókkal szemben.

Az alvinci orgyilkos merénylet után közel másfél évvel, 1553 márciusában nevezte ki I. Ferdinánd Martinuzzi bíboros utódát, Oláh Miklóst (1493–1568) esztergomi érsekké. Az ő főpapi és politikusi tevékenységének megítélésében nincs feltűnő különbség a 18. század jezsuita egyháztörténészei és a későbbi korok historikusai között. Életpályája fordulópontjának valamennyien azt az eseményt tekintik, amikor – sokéves németországi és brüsszeli tartózkodás után – 1542-ben visszatért Magyarországra, hogy megkezdjék meghatározóan jelentős főpásztori, egyházzervezői munkásságát. Ugyancsak teljes egyöntetűséggel állapítják meg, hogy neki köszönhető a katolikus hitélet, vallásgyakorlat és iskolaügy megújítása, továbbá a zilált állapotú egyházmegyék újjászervezése, azaz az első határozott és koncepciózus válaszáadás a reformáció kihívására. Némely szerzők – régiek és újak egyaránt – részletesen szólnak a nagyszombati érseki iskola megalapításáról s annak kiemelkedően magas színvonaláról, amelyről maga az érsek gondoskodott oly módon, hogy az oktatást a jezsuita rend tagjaira bízta, miután 1561-ben az országba hívta őket. Megemlítik továbbá végrendeletének némely részletét – egyebek között könyvadományát a nagyszombati iskola számára –, valamint szigorú intézkedéseit az „eretnek” könyvek olvasóival szemben, akiket olykor börtönbe is záratott. Hosszabb-rövidebb utalások formájában szó esik még a Habsburg dinasztia érdekében kifejtett „szolgálatairól”, s némelyeknél arról is, hogy e lépéseit a dinasztia három tagja – Mária királyné, II. Lajos özvegye, továbbá V. Károly császár és öccse, I. Ferdinánd – elismeréssel vette tudomásul. Ezt néhányan kiegészítik azzal a megjegyzéssel, hogy érseki működésének utolsó négy évében megváltozott az a korábban felhőtlen, harmonikus kapcsolat, amely Oláh Miklóst a bécsi udvarhoz fűzte. A primás szándéka it ugyanis számos esetben keresztetérték az 1564-ben trónra lépett új uralkodó – I. Ferdinánd utóda, I. Miksa – döntései, egyebek között az a rendele- te, amellyel megtiltotta a tridenti zsinat határozatainak kihirdetését.

A Habsburg uralkodók által kinevezett primás-érsekek politikusi működésében a kezdetektől több mint száz éven át érvényesült egy figyelemre méltó tradíció: többségük, Oláh Miklóstól Szelepcsényi Györgyig, az uralkodó királyi helytartójaként (*locumtenens regis*) is tevékenykedett. E helytartói kinevezésekre – például Oláh Miklóséra 1562-ben, vagy Szelepcsényi Györgyére 1667-ben – olyan időszakban került sor, amikor a nádori tisztség betöltetlen volt Magyarországon. Ennek alapján, s bizonyos, szubjektív módon értelmezett tényekre hivatkozva egyes történészek meglehetősen leegyszerűsítő, sommás ítéletet mondanak e helytartó-érsekek poli-

tikus szerepéről: az udvar megbízható „eszközeinek”, a bécsi szándékok engedelmes kiszolgálóinak tekintik őket. Nos, ez a vélekedés erősen megkérdőjelezhető, sőt az esetek többségében, például Szelepcsényi György működését illetően egyértelműen cáfolható.

Az I. Lipót által 1666 januárjában esztergomi érsekké kinevezett Szelepcsényi Györgyöt az utókor meglehetősen ellentmondásos személyiségnek tekinti, működését a különböző szerzők igencsak eltérő módon értékelik. Egy részüknél, akik a katolikus klérus álláspontját képviselik, szembetűnő módon visszacseng a kortársak többségének az érseket magasztaló, olykor lelkesen elfogult vélekedése. Ez főként a 18. század jezsuita egyháztörténetészeiről mondható, akik az igaz hit terjesztésének hőrszaként, a hittérítés „új apostolaként” dicsőítik Szelepcsényi prímást, nem említve azt a körülményt, hogy az általa irányított rekatolizáció során az érsek sűrűn folyamodott a kíméletlen, nyers erőszak megannyi eszközéhez. Részletesen szólnak viszont templom- illetve oltáralapításairól – az utóbbiak sorában különös nyomatékkal a mariazelli kegytemplom Szent László oltárának felállításáról –, valamint végakarátának sűrűn idézett passzusáról, amelyben a prímás a mariazelli zarándoktemplomot, annak Szent László-kápolniját jelölte meg temetkezési helyéül.

Vajon milyen szempont, miféle elgondolás vezérelte Szelepcsényi prímást e döntésében, amelyhez hasonlót egyetlen előde és kortársa sem hozott, s amelynek utóbb sem akadt követője? A 18. század katolikus magyarjai számára e kérdés bizonyára „költői” volt, s alighanem ez az oka annak, hogy e korszak historikusai e tekintetben nem bocsátkoznak hosszúságú fejtegetésekbe. Mindössze egyikük, a jezsuita Schmitth Miklós közöl erről néhány, figyelemre méltó mondatot. Evidenciaként kezelve azt a tényt, miszerint a stájerországi Mária-kegyhely elválaszthatatlanul fonódik össze a „kegyes Ausztria” – egykorú szóhasználattal a *Pietas Austriaca* – fogalmával, méltónak és üdvösnek tartja, hogy a mariazelli templom szolgáljon a Habsburg birodalom oltalmazójának nyughelyéül. Magyaráztaként Szelepcsényi prímás sírversére, annak kétsoros részletére hivatkozik:

Pressa per Odrysium Regina Vienna Tyrannum
Stat Victrix opibus, quis negit, ipsa meis.

(A pogány zsarnokságtól szorongatott Bécs,
Ki tagadná, az én vagyonom – hatalmam – által lett diadalmas.)²

E rövid idézet az 1683-ik év sorsfordító történeti eseményeire utal, s azok ismeretében értelmezhető. Az év nyarán és kora őszén a birodalom fővárosa, mint köztudott, sikerrel vészelt át a török nagyvezér, Kara Musztafa seregének kéthónapos ostromát. S hogy ez így történhetett, ahhoz sokak vélekedése, s a tények egyértelmű tanúsága szerint nem csekély mértékben járult hozzá az az igen tekintélyes pénzadomány, amelyet az

agg magyar primás bocsátott az ostromlott Bécs védőinek rendelkezésére. Érthető tehát, ha korának hazai közvéleménye történelemformáló szerepet tulajdonított Szelepcsényi Györgynek, s bőkezű adakozásában egyszerűen mind patriotizmusának ékes bizonyítékát látta, minthogy e tetteivel a primás-érsek a pogány zsarnokság – azaz Magyarország ős-ellensége, a török birodalom – újabb hódítását hiúsította meg.

Ez a felfogás magától a primástól sem állhatott távol, sőt bizonyára elsősorban ez indította őt végakarátának kinyilvánítására. Ugyanakkor – másokkal, megannyi kortársával együtt – neki is érzékelnie kellett egy sajátos, ekkortájt érlelődő tendenciát. Nevezetesen az Istenanya tiszteletének a stájerországi kultuszhelyhez is kötődő elmélyülését – s általánosabban: annak a Habsburg birodalomban ez idő tájt kibontakozó fellendülését –, továbbá azt, hogy ez a felfogás kézenfekvő módon állítható párhuzamba a hazai vallásosság sarkalatos tételével, a *Regnum Marianum*-koncepcióval. A bécsi udvar magas rangú, mértékadó egyházi személyiségei által ki-munkált, s tendenciózusan propagált Mária-kultusz alaposan átgondolt üzenetét jól példázza az a „titulus” – *Generalissima Familiae Austriacae* –, amely határozottan egybecseng a magyarországi rekatolizáció kegyességi irodalmának gyakorta ismétlődő fordulatával; annak a fohásznak a szavával, amely ugyancsak a híveit, földi alattvalóit oltalmazó Istenanyát szólítja meg: *Magna Hungariae Domina*.

Aligha tévedünk, ha úgy véljük, hogy mindez valamiféle „reagálásra” készítette Szelepcsényi Györgyöt, az ország primását. Olyan „demonstratív” lépésre, amely összhangban van legalapvetőbb eszmei törekvéseivel, politikusi krédójával, s amely kétségkívül nagyobb hatóerejű mindenfajta ékesszóló érvelésnél, szónoki megnyilatkozásnál. Afelől pedig Szelepcsényi érsek bizonyára meg volt győződve, hogy, amennyiben Mariazellbe, az ottani Szent László kápolnába temetkezik, úgy sírját – s ily módon a „csodatévő” kegyhelyet, melynek az Anjou-korból eredő magyar vonatkozásai közismertek – a rá emlékező magyar zarándokok tömegesen fogják felkeresni. S ez – mondhatni: az ismert antiphona szavai szerint: *Sub Tuum Praesidium confugimus, Sancta Dei Genitrix*, annak szellemében – csakugyan így is történt. Ez a tény önmagában is bizonyítja, hogy a primás-érsek alakjának kortársi megítélése eleven tradícióként öröklődött az utókorra, elsősorban a 18. század magyar katolikusaira.

Szelepcsényi György törekvései és szándékai méltó követőre találtak utódában, a pátriárkakort megélt Széchényi Györgyben (1592–1695), aki ugyancsak I. Lipóttól nyerte esztergomi érseki kinevezését. Az ő tízesztendősi primási működése alatt, 1685 és 1695 között kataklizmaszerű események követték egymást a hadszíntérré vált Magyarországon, olyan fejlemények, melyek hosszú évszázadokra meghatározták annak további sorsát. A keresztény Európa egyesült seregei – Habsburg zsoldban álló generálisok irányítása alatt, s a pápai állam hathatós diplomáciai és pénzügyi segítségével – kiűzték a korábban nyomasztó túlerőben lévő, rettegett

pogány hadakat, s véget vetettek az ország százötven éves török megszállásának. A diadalmas hadjáratok nyomán, a visszafoglalt területek kivértett, s a háborúban elnyomorodott népessége körében az alapvető javak előteremtése éppoly emberpróbáló feladatot – egyfajta heroikus vállalkozást – jelentett, mint a pasztoráció újjászervezése. Az ország primásának olyan nehézségekkel kellett tehát szembe néznie, amelyekhez hasonlókkal kevesen találták szemben magukat, elődei közül. Széchényi György, amint sokat mondó tettei bizonyítják, mindent megtett, hogy úrrá legyen e krízishelyzetből eredő feladatokon. Kortárs visszaemlékezésekre és megannyi hiteles dokumentumra hivatkozva a 18. századi történészek hosszan sorolják érdemeit: különböző szerzetesrendek számára – Péctől Esztergomig, Pozsonytól Budáig – nem kevesebb, mint tíz kolostort alapított, illetve szervezett újjá, adományaival kórházak, iskolák s egyéb nevelőintézetek sokaságát hívta életre. Vagyonokat költött a visszafoglalt területek újjáépítésére, s a járványok következményeinek enyhítésére. Mesés összegekkel járult hozzá olyan intézmények megalapításához, amelyek – mint például a pesti Invalidus kaszárnya a szerviták rendházának szomszédságában – jóval halála után épültek fel s kezdték meg működésüket. Kegyes alapítványainak jótékony hatását további nemzedékek tapasztalhatták. Érthető tehát, ha utódai – halála után fél évszázaddal is – úgy tekintettek és emlékeztek rá, mint a tevékeny áldozatkészség, a bőkezű adakozás, s általánosabban, mint az eredményes, bölcs egyházkormányzat megtestesítőjére.

A Széchényi György örökébe lépő két esztergomi érsek – Kollonich Lipót, majd utóbb Keresztély Ágost szász herceg – alakját nem övezte különösebb rokonszenv sem a kortársak körében, sem az utókor részéről. A 18. század egyháztörténet-írói is, ennek megfelelően, némi távolságtartással szólnak róluk. Annál feltűnőbb írásaik hangvételének megváltozása az őket követő Esterházy Imre (1663–1745) életútjának, munkásságának tárgyalása során. Megítélésük szerint e főpap – fráter Emericus, aki 16. századi elődei egyikéhez, György baráthoz hasonlóan pálos szerzetesként kezdte egyházi pályáját – a korábbi primás-érsekek dicső erényeit, azaz legjobb tulajdonságait egyesítette magában. A szerzők többnyire emelkedett hangnemben, mások tudatosan vállalt s hangoztatott tárgyilagossággal fogalmazzák meg véleményüket. Az előbbieket meggyőződéssel vallják, hogy Esterházy Imre esztergomi érsekségével (1725–1745) a megbékélés és egyetértés virágzó, boldog korszaka köszöntött be Magyarországon. Az utóbbiak fontos tényként említik, egyebek között, a primás-érsek részvételét és aktív szerepét az uralkodó – elsősorban III. Károly – egyházpolitikájának alakításában, s ezzel összefüggésben hozzájárulását a *Carolina Resolutio* (1731) bizonyos paragrafusainak kimunkálásához. Ám valamennyiüknél feltűnik – s írásaik e szempontból határozottan „egymásra írnemnek” – egy figyelemre méltó, új momentum. A magyar primás és a bécsi udvar viszonyáról szólva nem pusztán a harmonikus és gyümölcsöző

együttműködés tényét hangoztatják, hanem, túl ezen, nyomatékkal hangsúlyozzák, hogy az uralkodó – az őt kinevező III. Károly, majd utóbb Mária Terézia is – elismerte és nagyra értékelte az érseknek mint politikusnak a tevékenységét. Ennek illusztrálásaként többen hivatkoznak különböző uralkodói állásfoglalásokra, némelyek egy-egy találó idézet közlésével támasztják alá e megállapítást. Az effajta idézetek egyike abból az 1738. július 26-i keltezésű levélből származik, amellyel III. Károly köszöntötte Esterházy Imrét, pappá szentelésének ötvenéves jubileuma alkalmából. E levél egy részlete, s annak magyar fordítása, megtalálható, egyebek között, annak a halotti búcsúztatónak a szövegében, amelyet Padányi Bíró Márton veszprémi püspök mondott a primás-érsek ravatalánál, a pozsonyi Szent Márton-székesegyházban, 1746. január 21-én:

Vestrae experientiae et zelo in omnibus utiliter ulterius me confido, ac in omnibus, quae occurrere poterunt pro mea in Vos Confidentia, Vestram fidelem et experimentatam opinionem et consilia prae omnibus repetam.

Én tovább-is nem csak minden dolgaimat,
Hanem önnön magamat is az ti hívségtekre és
tapasztalt buzgóságtokra hasznossan bízom,
És ezután is, akár melly dolgok előadgyák,
vagy elől-adhattyak magokat, mind azokban
az én ti-hozzátok való bizodalمام szerint,
minden más tanácsosim fölött (előtt),
a Ti próbált hívségteket és hívséges
tanácsotokat kérni fogom.³

Közel húsz évvel megírása után, a 18. század ötvenes éveiben e levélnek – pontosabban az itt közölt idézetnek – egy sajátos „képzőművészeti dokumentuma” is született. Egy nagyméretű, részletgazdag festmény, amely Esterházy Imre apoteózisát ábrázolja, s amelyet a 19. század harmincas évei óta a Pannonhalmi Főapátság képtára őriz. A kompozíció, melynek jobb alsó sarkában – egy megfestett nyitott könyv lapjain – a fenti latin idézetet olvashatjuk, témája és művészi kvalitása okán önmagában is figyelemre méltó. Különös jelentősége azonban abban áll, hogy egy öt festményből álló, allegorikus képsorozat egyik – sorrendben utolsó – darabjaként maradt fenn napjainkig. A képciklus szintén Pannonhalmán található további négy darabja olyan főpapoknak állít emléket, akik – más-más korban, hosszabb-rövidebb ideig – ugyancsak esztergomi érsekek, ily módon Esterházy Imre elődei voltak. Nevezetesen épp azokat a primás-érsekeket dicsőíti e négy festmény, akikről eddig, írásunk első részében szóltunk.

A képsorozat, s annak értelmezése több érdekes és talányos kérdést vet fel. Az első ezek közül – az attribúció bonyolult kérdéskörén túl, amely

önmagában is külön tanulmányt érdemel – a megrendelő személyével kapcsolatos; erre vonatkozóan perdöntő bizonyítékok ez idő szerint nem állnak rendelkezésünkre. További, a képek datálásával összefüggő, s ugyancsak nyitott kérdés: vajon a megrendelő hová szánta, miféle belső tér díszéül képzelte el ezeket az alkotásokat? Nem kevésbé homályos a művek „utóélete”: hol, mely intézmény(ek) falai között állomásoztak, mielőtt, az 1830-as években Pannonhalmára kerültek volna? S végül, mindezekkel összefüggésben: vajon hiánytalan, teljes sorozat áll-e előttünk, vagy sem? Lehetséges, hogy a ma meglévő képek csupán szerencsés módon fennmaradt „hírmondói” egy valaha létezett bővebb festményciklusnak?⁴

Mielőtt megkísérelnénk e kérdésekre válaszolni, indokoltnak látszik, hogy kiindulópontként rögzítsünk néhány alapvető megállapítást. Az öt kompozíción azonos mesterre valló stílusjegyek, továbbá megannyi, részint ismétlődő, részint hasonló – egymásra rímelő, illetve egymást kiegészítő – jelképes motívum és sajátos formai megoldás figyelhető meg. Aligha kétséges tehát, hogy a művek egy időben, s határozott megrendelői útmutatás alapján készültek. Ez az útmutatás mindenekelőtt a képeken ábrázolt főpapok személyére vonatkozott, minthogy nyilvánvalóan a megrendelő „választotta ki” azokat a főpásztorokat, akiknek apoteózisát a kompozíciók megjelenítik. Bizonyos továbbá, hogy megfestésükre 1745 után, Esterházy Imre halálát követően került sor. Fel kell figyelnünk ugyanakkor egy lényegesnek látszó körülményre, éspedig arra, hogy az egyes képek nem azonos módon kötődnek egymáshoz. A sorozat némely darabjai között szembetűnő kapcsolat, szoros összefüggés áll fenn. Az első és a második festmény két, időben egymást követő érseket ábrázol, olyanokat, akik ugyanannak az uralkodónak az országglása alatt jutottak egyházi és közjogi pályájuk csúcspontjára. Ugyanez mondható a ciklus harmadik és negyedik képéről is, minthogy az azokon megjelenített primás-érsekek – Szelepcsényi György és az ő örökébe lépett Széchényi György – I. Lipót uralkodása idején tevékenykedtek. Az ötödik festmény esetében ez a folyamatosság látszólag megszakad, a felépítés e sajátos következetessége itt nem érvényesül. Legalábbis nem az eddigiekhez hasonló módon, minthogy Esterházy Imrének sem az előde, sem az utóda nem kapott helyet a képciklusban. Meggyőződésünk szerint nincs szó azonban arról, hogy a sorozat sajátos „belső logikája” ezen a ponton megbicsaklana. Sokkal valószínűbbnek tűnik az, hogy Esterházy Imre hasonló „minőségben” szerepel itt, mint elődei közül azok – Fráter György és Szelepcsényi György –, akik az első és a harmadik kép „modelljei” voltak. Ez pedig arra utal, hogy a képciklus összeállításában – azaz a megrendelésben s a művek megalkotásában – szerepe volt annak a főpaprak, aki őt követte az esztergomi érseki székhelyben.

A nagytekintélyű primás halála (1745. december 6.) utáni hatodik évben, 1751 júliusában nevezte ki Mária Terézia Esterházy Imre utódát, gróf

Csáky Miklóst (1698–1757). Az ő életpályájának alakulását nem csekély mértékben határozta meg az a körülmény, hogy huszonhat évvel idősebb féltestvére, gróf Csáky Imre (1672–1732) bíboros, korának egyik legismertebb és legbefolyásosabb főpásztora volt.⁵ Idézzük fel röviden Csáky Miklós életútjának néhány jelentős, számunkra sokat mondó állomását.⁶

Bécsi tanulmányai végeztével, 1718 augusztusában a Pázmáneumban tett nyilvános magiszteri vizsgát, s ez az esemény az akkori uralkodó, III. Károly jelenlétében zajlott. Mi több, ez alkalomból maga az uralkodó köszöntötte őt, személyes hangvétellű levélben. 1721 májusa és 1723 áprilisa között a nagyhírű római Collegium Germanicum Hungaricum növendéke volt.⁷ Római tartózkodása idején, annak első évében ült össze és tanácskozott az a bíborosi kollégium, amely Michelangelo Conti érseket, azaz XIII. Incét pápává választotta; e testület magyar tagja a kúria köreiből nagyra becsült Csáky Imre kalocsai érsek volt. Feltehetően ez a családi kapcsolat tette lehetővé, hogy a Collegio Romano ifjú növendéke, Csáky Miklós közeli, személyes érintkezésbe kerüljön a római művészeti és szellemi élet két meghatározó alakjával, Pietro Ottoboni (1667–1740) és Benedetto Pamphili (1652–1730) kardinálisokkal, akik koruk kiemelkedően jelentős mecénásai voltak.⁸

Főpapi működésének szakaszait az alábbi adatok jelzik: 1737 márciusában III. Károly váradi püspökké, majd 1747 májusában Mária Terézia kalocsai érsekké, végül ugyanő 1751. július 30-án esztergomi érsekké nevezte ki Csáky Miklóst, aki időközben, 1741-ben valóságos belső titkos tanácsosi címet is nyert, ugyancsak az uralkodónőtől, Mária Teréziától. A Váradon kifejtett tízéves tevékenységéről szólva életrajzírói nem mulasztják el megemlíteni célzatos erőfeszítéseit a görög-katolikusok uniójának előmozdítása érdekében, valamint azt, hogy 1746 júliusában megalapította e város nemesi konviktusát, s működtetését – az ott folyó oktatást – a jezsuitákra bízta.

Kalocsai érseki működéséről viszonylag kevés, ám primási tevékenységéről annál több adat áll rendelkezésünkre. Ezek részint az oktatásüggyel, részint egy – ezzel nagy mértékben összefüggő – sajátos területtel, a könyvcenzúra kérdéskörével kapcsolatosak. Ami ez utóbbit illeti, e téren a primás szigorú, merev álláspontja határozottan eltért azokétól, akik a bécsi udvar szolgálatában álltak, s a cenzúra ügyeiben a „legfelsőbb” döntéseket meghozták. Ez a helyzet esztergomi érseki működésének kezdetétől komoly, s mind sűrűbben ismétlődő konfliktusokat eredményezett közte és az udvari adminisztráció között, ily módon erősen befolyásolta, s ha nem is élezte ki, mindenesetre megterhelte a királynő és a primás kapcsolatát.⁹ Egyszersmind arra készítette ez utóbbit, hogy több alkalommal, s nyomatékosan kifejtse erre vonatkozó álláspontját. Nevezetesen a felfogását arról, hogy miként válhat ismét harmonikussá, s hogy mi jellemezte e kapcsolatot a múltban, azaz a kezdetektől – értsd: a Habsburg királyok trónra lépésétől, azaz I. Ferdinánd uralkodásától – saját koráig. Ebből



1. Martinuzzi bíboros apoteózisa. Johann Jakob Zeiler (?), 1755. A Pannonhalmi Bencés Főapátság képtára

következően Csáky Miklós prímásnak határozott – talán tendenciózusnak is mondható – véleménye volt elődeiről, az ő szerepükről, főként azokéről, akik – Martinuzzi bíborostól Esterházy Imréig – a Habsburg uralkodók idején fejtették ki ebbéli működésüket. Valószínű, hogy e vélemény nem sokban különbözött attól az állásponttól, amelyet e tekintetben a 18. század befolyásos egyháztörténet-írói megfogalmaztak. Legalábbis ezt támasztja alá az a tény, hogy ez utóbbiak közül többen – például a nagy tekintélyű Schmitth Miklós, az esztergomi érsekek élettörténetének feldolgozója – magának a prímásnak ajánlották munkáikat. Kérdés mármost, vajon ez az álláspont, amelyet – Esterházy Imréről, s az ő négy elődéről szólva – a fentiekben röviden jellemeztünk, összhangban van-e azzal a felfogással, amelyet a pannonthalmi festmények a képi allegória nyelvén kifejtnek? A válasz aligha kétséges, ám ahhoz, hogy meggyőzően feltárul-

jon számunkra, érdemes e szempontból „közelebről” szemügyre venni e műveket.

E bonyolult, mellékalakokkal és jelképes, allegorikus utalásokkal sűrűn „megtűzdelte” kompozícióknak sajátos üzenete van: az ábrázolt főpapok tevékenységének az utókor számára lényeges „tanulságait” hirdetik, teszik láthatóvá. Alapmotívumuk az öt primás-érsek hervadhatatlan érdemeinek magasztalása, ugyanakkor – ezzel összefüggésben s ezen túlmenően – valamennyi kép felidézi az ábrázolt főpásztorok működésének egy-egy sarkalatos, fontos aspektusát, vagy különös jelentőségű, sorsfordító tettetét. Az első festmény egy, a reneszánsz korban kialakult képtípus, a *Veritas Filia Temporis*-téma sajátos változata.¹⁰ (1. kép) Üzenete félreérthetetlen: az utókor felismeri érdemeit és igazságot szolgáltat Martinuzzi bíboros-érseknek, akitől saját kora – annak, s jórészt a későbbi századoknak a közvélekedése is – megtagadta a méltó elismerést.¹¹ Nem lehet kétségünk ugyanakkor afelől, hogy kik azok, akikkel szemben, akik ellenében ez a késői igazságszolgáltatás érvényesül, akiket az utókor ítélete leleplez. Nos, nem a bíboros álságos merénylői ők, nem azok tehát, akik vesztére törtek, s akiket – illetve, netán, akik „felbujtóit” – egy barokk kompozíció a rágalom, a hitszegés allegorikus alakjainak képében jelenítene meg. Egy ilyen képi megoldás az ellenségei áldozatává vált, halálában felmagasztosult érsek erkölcsi diadalát hirdetné, ám óhatatlanul felidézne némely „nem kívánt” allúziókat is. A birodalom érdekérvényesítő politikájára, annak gátlástalan eszközeire célozva nyílt és határozott Habsburg-ellenes tendenciával „ruházná fel”, vagy inkább terhelné meg az ábrázolást. Ezzel szemben a kompozíció más módon „argumentál”: a középtér turbános török figurái azok, akik az igazság fényében lelepleződnek, az ő alantas, ártó szándékaik hiúsultak meg tehát Martinuzzi bíboros bölcs államférfiúi tevékenységének köszönhetően. E felfogást sugallja, erre céloz a kompozíció centrumában megjelenő hangsúlyos motívum, a Minerva-attributummal ábrázolt nőalak, aki a bíboros-érsek képmását – mint „képet a képben” – tartja maga előtt. S minthogy ez a „Bölcsesség székén” trónoló, igazságosztó figura a *Sapientia politica* fogalmának megtestesítője, a kompozíció jelentése ekként summázható: Martinuzzi érsek államférfiúi működését, melynek alapvető célja az volt, hogy a török hódításnak gátat vessen, maga a politikusi bölcsesség vezérelte.

A képsorozat mestere számos esetben hűen követte a barokk művészet ikonográfiai előírásait. Az első kép Fama- és Chronos-figuráján kívül ezt példázza a második festmény – Oláh Miklós apoteózisa – baloldali előterében elhelyezett két allegorikus alak is: földre terített ruhátlan férfi, jobb-jában égő fáklyával, illetve szívbe harapó, megtébolyodott agg. Előbbi a harag, illetve a viszály (*Ira*, *Discordia*), az utóbbi az irigység, illetve gyűlölet (*Invidia*) megszemélyesítője. (2. kép) E figurák itt, a részletgazdag kompozíció egyéb motívumainak kontextusában, az eretnokség gondolatára, a reformációnak bűnökkel összefonódott téveszméjére, annak vereségé-



2. Oláh Miklós érsek apoteózisa. Johann Jakob Zeiler (?), 1755. A Pannonhalmi Bencés Főapátság képtára

re, pusztulására utalnak. Előfordulásuk – hasonló értelemben – a 17–18. század itáliai és francia festészetében meglehetősen gyakorinak mondható, s a kép jobboldali háttérének motívuma – Róma városának távlati képe a Szent Péter székesegyház kontúrjaival – ugyancsak sűrűn jelenik meg e korszak hasonló tárgyú allegorikus ábrázolásain. Sőt, a festmény verbálisan kifejthető üzenete feltűnően egybecseng a barokk irodalom némely alkotásával, azokkal a neolatin alkalmi költeményekkel, amelyek egy-egy tevékeny, „harcias” főpap alakját, érdemeit dicsőítik. „*Justitiae assertor, delictorumque flagellum*” (az Igazság támasza, a bűnösök ostora) – e viszonylag sűrűn ismétlődő retorikai fordulatok akár az itt ábrázolt érsek kitüntetett jelzői is lehetnének. Mindez aligha igényel részletes magyarázatot: az eretnekek ellen, a rekatolizáció érdekében megindított küzdelemnek – amely Magyarországon Oláh Miklós nevével fonódik össze – Európa

számos országában megannyi „élharcosa” volt. Az azonban kétségtelen, hogy szerepének, történelmi küldetésének hangoztatásán túl a kompozíció nem sokat mond a primás tetteiről, munkásságáról, személyes életsorsáról. Az a benyomásunk, hogy a kép ugyanígy értelmezhető lenne akkor, ha Oláh Miklós portréját egy más, hasonló érdemeket szerzett „ellenreformátor” képmása helyettesítené. Csakugyan, a festő „közlendője” szemernyi nem csorbulna, a kompozíció barokk elokvenciával megfogalmazott üzenete ugyanígy „érvényes” lenne, ha az allegorikus nőalakoktól – Veritas coelestis, illetve Fides Catholica – övezett, az örök üdvösség birodalmába „beemelt”, megdicsőült főpásztor szerepét valamely jeles kortársa venné át; azaz ha az ideálportré – például – Roberto Bellarmino (1542–1621) bíboros-érseket, vagy a német Peter Canisiust (1521–1597), vagy akár a nagyhírű gnieznói érseket, Lengyelország primását, Stanislaw Karnowskit (1520–1603) ábrázolná.

E tekintetben alapvető különbség figyelhető meg a képsorozat második és harmadik darabja között. Ez utóbbi – amely a legkvalitásosabb az öt festmény közül – Szelepcsényi György alakját „idézi meg”, elsősorban őt dicsőíti. (3. kép) Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy az a megkülönböztetett tisztelet, az a reverencia, amely a kétoldali előtér alakjai részéről megnyilvánul, nem kizárólag őt illeti meg. A kép centrumában, annak hangsúlyosan kiemelt motívumaként ugyanis egy jogart tartó, a birodalmi hercegek koronáját viselő allegorikus nőalakot látunk, aki egy uralkodónő triumfális testtartásában fogadja hű alattvalóinak hódolatát. Megjelenítésének módja és attribútumai alapján nem kétséges, hogy miféle idea ölt testet benne: e figura a szakrális színezetű Habsburg birodalom-eszme perszonalifikációjaként értelmezendő.

Kérdés mármost, vajon milyen elgondolás teremt kapcsolatot közte és a megdicsőült magyar primás alakja között. A válasz – ha nem is valamiféle egyértelmű, konkrét és aktualizálható politikai állásfoglalás szintjén – világosan megfogalmazódik, mondhatni: revelációként tárul fel számunkra, ha emlékezetünkbe idézzük Szelepcsényi György végakarátát, s felfejtjük a kompozíció egyéb motívumainak jelentését. Egy részüknek csakugyan evidensnek tűnő jelentése van, más részük esetében helyénvalóbb, ha burkolt allegorikus allúzióról beszélünk. Az előbbiekre közé tartozik az a márványlappal fedett tumba, amely a kép előtérében kapott helyet. Felirat, címer nem látható rajta, ám mögötte egy monumentális síremlék képe bontakozik ki, masszív talapzatán emelkedő díszes oszlopával, rajta a primás-érsek képmásával. Nyilvánvaló tehát, hogy a szarkofág az agg magyar primás porait őrzi.

Ennek fényében, legalábbis első megközelítésben, meglehetősen talányosnak tűnhet a kérdés: miképp értelmezhető az a részlet, egy mediterrán jellegű, idilli hangulatú, imaginárius táj látványa, amely a kép baloldali háttérére pillantva élénk tárul, s amely igencsak távol áll – a szó konkrét, geográfiai értelmében – a mariazei kegytemplomtól, az abban



3. Szelepcsényi György érsek apoteózisa. Johann Jakob Zeiler (?), 1755. A Pannonhalmi Bencés Főapátság képtára

emelt Szent László kápolna belső terétől. Mi több, hasonlóképp „távol áll” a Habsburg uralkodók székvárosától, Béctől, amelynek ideálképe gyakran jelenik meg a barokk kor hasonló ábrázolásain, a birodalmat megszemélyesítő allegorikus nőalak háttérében. Válaszként röviden annyit mondhatunk, hogy a kompozíció mestere nem a hagyományos allegóriák konvencionális típusát követte, s nem a topográfiai hitelesség követelményének kívánt megfelelni. A megoldást, amelyhez folyamodott, figyelemre méltó festői erényeken túl, logikus következetesség és fölényes invenció jellemzi. Ahhoz azonban, hogy e kvalitások valamennyi motívum kimunkálásánál kellőképp érvényesüljenek, a festőnek bizonyos alapinformációkra volt szüksége a mű tárgyát, megannyi tematikus „elágazását” illetően. Olyan tényeket és összefüggéseket kellett ismernie, amelyekbe csakis a kép „inventora”, azaz a megrendelő avathatta be őt.

Tudnia kellett például, hogy a mariazelli zarándoktemplom nem csupán egy a birodalom területén lévő Mária-kegyhelyek között. Ellenkezőleg, kitüntetett színhely – többek között az uralkodó gyakori hálaadó zarándoklatainak „célállomása” –, melynek sajátos vonzása, aurája van, s amely ennek révén méltó arra, hogy alattvalói számára megidézze a „kegyes Ausztria” ideáját.¹² Tisztában kellett lennie továbbá azzal, hogy az ott eltemetett főpap, az előző évszázad magyar primásainak egyike, miféle érdemeket szerzett Bécs, azaz a birodalom támaszaként, a Habsburg dinasztia történetének egy sorsfordító, válságos időszakában. S végül azzal is, hogy e primás végakarata miként gazdagította s színezte át Mariazell tradicionális magyar vonatkozásait, előmozdítva azt, hogy „Mária országának” népeisége – földi zarándokútjukat járó aggastyánok és ifjak egyaránt – tömegesen keresse fel egykori főpásztorának sírját – „lelki fegyverinek és szellemi kincseinek szimbolikus tárházát” –, a csodatévő kegyhelyet.

Mindezek alapján megállapítható, hogy e bonyolult képi allegória megformálása nem csekély kihívást, próbatételt jelentett a festő számára. Nos, az elkészült mű semmilyen vonatkozásban nem kelt hiányérzetet, így bizonyára megfelelt a megrendelő elgondolásainak. Nem hiányoznak itt a vonzóan eredeti, sőt bravúros festői megoldások sem, ezt főként a baloldali háttér motívumai bizonyítják. A mitikus figurákkal benépesített idilli táj látványa – a tengerből kitáguló, a messzeségbe vesző horizontjával – meggyőzően idézi fel a Német–Római Szent Birodalom ideáját. A Habsburgok uralta birodalomét, amelynek határai tágasak, messzi vidékeket fognak át, históriája pedig a távoli múlt nagy korszakaiba nyúlik. Részint ennek révén, részint egyéb, korábban említett részletek által, csakugyan maradéktalanul érvényre jut a kompozíció üzenete: a mariazelli templom, mely a hívek lelki épülésére, hitük átélésére és megvallására szolgál, kitüntetett helyszín a birodalom kegyes alattvalói, s egyszerűsége a magyarországi népeiség számára is. Kultuszának elmélyítéséhez hathatósan járult hozzá az ott nyugvó magyar főpap, Szelepcsényi György; az ő apoteózisa ily módon félreérthetetlenül kapcsolódik össze egy általános érvényű ideával, a Habsburg birodalom-eszme diadalával.

A pannonhalmi képsorozat kétségkívül kitűnő iskolázottságú mestertől származik, aki alaposan ismerte, értőn, magabiztosan alkalmazta a barokk kor emblematikus műveinek eszköztárát, illusztrációinak motívumkincsét. Felkészültségét, mely a festői invenció figyelemre méltó adottságával párosult, aligha jellemezhetnénk találóbban, mint Pigler Andor közel hetven éve írt tanulmányának mondataival: „A barokk képzőművészet óriási ikonográfiai rendszert hömpölygöttet magával, s a művészek a régi motívumok fáradhatatlan variálása mellett kiapadhatatlanul termelték az új és újabb (ábrázolási) típusokat. Ehhez járul ... az allegóriák, szimbólumok és personifikációk végtelen sora, melyeknek valóságos tárháza Cesare Ripa *Iconologia*ja”.¹³ Jól illusztrálja e megállapítást a festményciklus va-



4. Széchényi György érsek apoteózisa. Johann Jakob Zeiler (?), 1755. A Pannonhalmi Bencés Főapátság képtára

lamennyi darabja, legmeggyőzőbben talán a negyedik kép, a Széchényi György apoteózisa. (4. kép) A megnyíló égbolt, az onnan áradó fénysugarak, azaz a mennyei világosság ragyogja be s teszi láthatóvá az előtér jelentéshordozó motívumait. A jobboldalt megjelenő két allegorikus nőalak a kegyesség (*Pietas*), illetve a vallásosság (*Religio*) megszemélyesítője, őket a baloldali előtérbe helyezett Bölcsesség (*Sapientia*) ülő figurája ellenpontozza. Ez utóbbi, aki sisakot és lepelszerű öltözképet visel, a sorozat első képének középpontjában trónoló, hasonlóképp megformált nőalakra emlékeztet. Ugyanazt a fogalmat, a keresztény erények egyikét testesítik meg mindkettőn, s hasonló módon fogadják oltalmukba – „ölelik keblükre” – „pártfogoltjaikat”, az első kép esetében Martinuzzi bíborost, itt, a negyedikken az agg Széchényi György érseket. Ugyanakkor némi eltérés is mutatkozik kettejük között, minthogy a negyedik festmény Sapientia-figurá-

jának jelentésére egy beszédes attribútum, a jobbában tartott festőpaletta és ecsetnyaláb is utal. Ez a sajátos, s nem túlságosan gyakori megoldás Cesare Ripa *Iconologia* című művére, a harmadik könyv 28-ik emblémájára vezethető vissza.

A Cesare Ripa által kidolgozott motívumok – többnyire bizonyos módosítással, némiképp átértelmezve – szinte hiánytalanul megtalálhatók a barokk kor kompendiumszerű festői kézikönyveiben. Ez utóbbiak közé tartozik az amszterdami Gérard de Lairese „*Het Groot Schilderboek*” című munkája (1707), amely számos kiadásának, francia és német fordításának (Nürnberg, 1728) köszönhetően a 18. század közepén széles körben vált népszerűvé. A benne szereplő illusztrációk egyike a Kegyesség (Pietas) és az azzal párosult Bölcsesség (Sapientia) fogalmát jeleníti meg, egy-egy allegorikus nőalak képében. Az utóbbit sajátos attribútumai különböztetik meg a hagyományos Minerva-ábrázolásoktól, minthogy palettát és ecsetnyalábot tart jobb kezében. A két figura jelentését és a köztük – illetve az általuk megtestesített két erény között – fennálló tartalmi összefüggést a kompozíció felirata teszi egyértelművé: *Pietas format, Sapientia Perfecit.* (5. kép)

A képsorozat negyedik darabja, mint láttuk, lényegében hasonló módon, a Lairese-féle embléma üzenetét ismételve, annak „picturáját”, betűjét és szellemét követve dicsőíti a magyar prímás-érseket, Széchényi Györgyöt. Ez a megállapítás azonban némi kiegészítésre szorul. Gérard de Lairese „*Groet Schilderboek*”-ja csupán egyike volt azoknak a metszeteknek, rézkarcokkal gazdagon illusztrált barokk kori kiadványoknak, amelyek a festő számára egyfajta képi forrásként szolgáltak. Mi több, a kompozíciók megformálása során a festő nem pusztán ezekre a rendelkezésére álló, korábban kialakított, rendszerbe foglalt és közkezen forgó képi forrásokból merített. Munkáját bizonyára nem csekély mértékben befolyásolták, segítették a megrendelő javaslatai, útmutatásai, esetenként konkrét előírásai. Ily módon, a megrendelő személyén, mint sajátos „áttételen” keresztül sűrűn, s mintegy magától értetődő természetességgel támaszkodhatott olyan irodalmi művekre is, amelyek – az értekező prózától az alkalmi költsézetig – a barokk irodalom különböző műfajait képviselik. Példaként egy, metaforákban és allegorikus utalásokban bővelkedő nyolcsoros latin epigrammára, Hieronymus Tetius művére (1642) hivatkozhatunk. E vers „*Sapientia et Pietas*” címmel dicsőíti a 17. század első felében működött Francesco Barberini kardinálist, magasztatja tevékenységét és érdemeit.¹⁴

Az öt pannonhalmi festményt sorrendbe állítva, s azokon végigtekintve feltűnik a képciklus felépítésének némely jellemző sajátossága. Elsősorban az, hogy bizonyos motívumok az első négy képen – több, kevesebb módosítással – rendre ismétlődnek, az ötödiken viszont hiányoznak (illetve egyéb, addig nem látott képi megoldások „lépnek be” helyettük). Ilyenek például a Minerva-sisakot viselő allegorikus nőalakok, akiknek „szerepe” – mennyi, kisebb-nagyobb eltéréseik ellenére – végső soron hasonló: különbö-



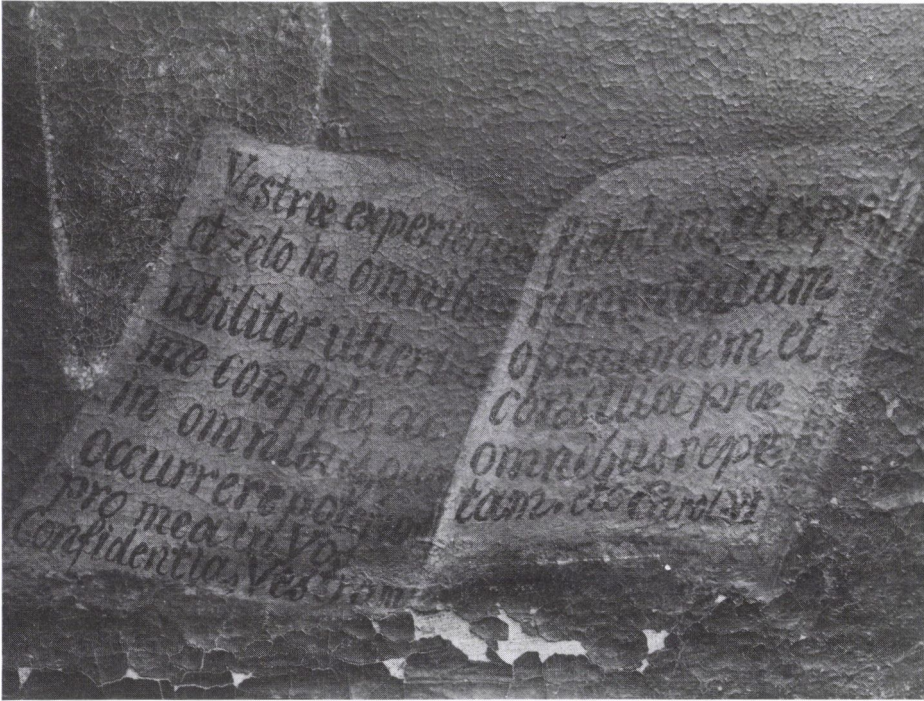
PIETAS FORMAT ET SAPIENTIA PERFICIT.

5. A Kegyeesség és a Bölcsesség allegóriája. Gérard de Lairesse rézmetszete, 1728. (Le Blanc Nr. 290)



6. Esterházy Imre érsek apoteózisa. Johann Jakob Zeiler (?), 1755. A Pannonhalmi Bencés Főapátság képtára

ző sarkalatos, keresztény erényeket személyesítenek meg. Az első négy kompozíció primás-érsekeinek oválisba foglalt, „megfestett” képmását az ötödiken a megdicsőült Esterházy Imre mellszobra – a hírnév (*Fama*) által megkoszorúzott, fehér márvány ideálportréja – váltja fel. Ez utóbbi, azaz a sorozat utolsó, ötödik darabja bővelkedik leginkább különféle jelképekben és képi allegóriákban, melyek közül, a Nagylelkűség (*Magnanimitas*) középpontba állított figurája mellett, a jobboldali előtér motívumai a leghangsúlyosabbak. (6–7. kép) Kiváltképp a tudós írnok alakja, aki nyitott könyvet, s jobbában író tollat tart, s akinek áhítattal égre emelt tekintete mintha az általa megidézett, üdvözült főpásztorával találkozna. Írása épp most, „szemünk előtt”, az ihletettség pillanatában formálódik – homloka felett apró lángnyelvek, az inspiráció szikrái láthatók, melyeket a mögötte álló puttó fújtatójával buzgón élesztget –, szemben azzal az uralkodói



7. Idézet III. Károly 1738. július 26-i keltezésű – Esterházy Imre prímáshoz intézett – leveléből. Az előző kép részlete

megnyilatkozással, amely az immár lezárt múlt dokumentuma. Végleges és visszavonhatatlan tehát, s ily módon tartalma is feltáru előttünk, a kép jobb alsó sarkában megfestett nyitott könyv lapjain. Aligha tévedünk, ha ebben, a nyitott könyv e megkettőzött motívumában – az ismétlésnek és fokozásnak a barokk művészet által oly kedvelt, s itt, ezúttal némiképp didaktikus megoldásában – határozott célzatosságot látunk. Pontosabban kézenfekvő képi megjelenítését annak a ténynek, miszerint a prímás-érsek alakjáról, működéséről két – egyaránt súlyos és nyomatékos – vélekedés fogalmazódik meg. A kortársaké – ezt az előző uralkodó, III. Károly levele, annak szó szerint idézett részlete képviseli –, s az utókoré, melynek a tudós írnok ad hangot. Az írnok, teteteinek krónikása, aki a főpásztor alakját történelmi távlatba helyezi. Megörökíti érdemeit, melyek méltók az utókor el nem halványuló emlékezetére.

„Az ősök erényei el ne enyészzenek, szálljon át utódaikra hírnevük” – ez a bibliai idézet (Sirák fia 45. 26.), amely a választott nép főpapjainak egykori érdemeiről szól, a festménynek, s magának a teljes képciklusnak is a mottója lehetne. Az igazságosztás, az utódok elismerése ugyanis e különös pantheon valamennyi hőst megilleti. Meggyőződésünk ugyanakkor, hogy

a képsorozatban, annak programjában érvényre jut egy további „üzenet” is, amelyet a művek kevesebb pátosszal és emelkedettséggel, ám ugyan-csak határozott nyomatékkal fejtenek ki. Ennek felismeréséhez a kiindulóponthoz szintén az ötödik kép, az ott olvasható „királyi megnyilatkozás” jelenti.

Az első négy festményen nincs semmiféle utalás arra vonatkozóan, hogy az ott ábrázolt érsekek érdemeit, jeles tetteit az akkori uralkodó elismerte, „visszaigazolta” volna. Márpedig nem akármilyen érdemekről van szó, olyan sorsfordító jelentőségű tettekről, olyan főpásztori erényekről, melyek felettébb hathatósan szolgálták s mozdították elő a hazai katolicizmus ügyét, s egyszersmind a dinasztia érdekeit is. A kompozíciók, mint láttuk, épp ezeket az erényeket hangoztatták, s ennek megfelelő „megvilágításban” magasztalták hőseiket. Korábbi századok magyar prímásait, akiknek kapcsolata a bécsi udvarral különbözőképp alakult. Olykor tragédiába tor-kollt (Fráter György), olykor ellentmondásossá, konfliktusossá vált (Oláh Miklós), s utóbb, a 17. században sem bizonyult tökéletesen felhőtlennek (Szelepcsényi György és Széchényi György), ám áldásos működésüket és hervadhatatlan érdemeiket a dinasztia minden esetben előnyösen „kama-toztatta”. Akár közvetlenül, kézzel fogható segítség formájában (Fráter György és Szelepcsényi György), akár azoknak a tettei által, akik – gátat vetve a tévtanok, a reformáció terjedésének – a katolikus vallás pozícióit megerősítették és az országot lelki, szellemi értelemben „pacifikálták” (Oláh Miklós és Széchényi György). A közelmúlt magyar prímása, Esterházy Imre – aki elődeinek erényeit „összegzi”, s akinek működésével a virágzó új Aranykor beköszönt – egy immár két évszázados folyamatosság méltó letéteményese. III. Károly állásfoglalása, hozzá intézett szavai – *Én tovább-is minden dolgaimat ... a Ti hívségtekre hasznosan bízom, ... hívséges tanácsotokat kérni fogom* – ily módon távlatos érvényűvé válnak. Világos összegzésként fejezik ki azt, amit a képciklus programja hirdet: a Habsburg uralkodó és a magyar klérus történelmileg determinált kölcsönös egymásra utaltságának ideáját.

Esterházy Imre utódának, Csáky Miklósnak az udvari körökhöz fűződő kapcsolatát nem csekély mértékben befolyásolta a bécsi egyházpolitika és oktatáspolitika változása az 1750-es évek közepén. A prímás álláspontja továbbra is lojális, bizalma töretlen az uralkodónő, Mária Terézia iránt, az ő távlatos céljait illetően. Ugyanakkor mind gyakrabban emel szót egy ekkortájt érlelődő, „veszedelmes” irányzattal szemben, amelyet a történetírás a felvilágosult abszolútizmus fogalmával jellemez. Állásfoglalásaiból kiérezhető az az aggodalom, mely szerint az ártalmas, sőt kártékony racionalista, *aufklärer* tendenciákkal szemben a bécsi kormánykörök nem mutatnak kellő ellenállást, sőt esetenként mintha épp bátorítanák azokat. Ebből következik az a meggyőződése, miszerint e téren elsősorban a hazai klérustól várható hathatós fellépés, amely akkor lesz eredményes, ha a



8. Csáky Miklós prímás portréja. Andreas Miller-Sebastian Zeller rézmetszete, 1751. (Fotó: Kolozs Ágnes)

patriotisztikus színezetű vallásos felfogás talaján, annak szellemében és annak hagyományait követve bontakozik ki. Tisztában van ugyanakkor azzal, hogy törekvéseinek és szándékainak nem Béccsel szemben, nem az ellentétek kiélézésével, hanem ellenkezőleg, az udvari kancelláriával való együttműködés útján tud érvényt szerezni.

Csáky Miklós esztergomi érseki működésének negyedik évében kerül sor egy nagy horderejű, országos jelentőségű eseményre, amely az udvar és a primási kancellária korábbi közös erőfeszítéseinek betetőzéseként értékelhető: 1755 novemberében felújítja tevékenységét a nagyszombati királyi-érseki nemesi konviktus, újonnan átadott, kibővített, impozáns épületében.¹⁵ A királyi helytartótanács (*Consilium regium locumtenetiale*) és az ugyancsak Pozsonyban működő primási kancellária közösen irányítja és felügyeli az ott folyó oktatást, amelynek célját a következőképp fogalmazzák meg az intézmény fenntartói: művelt, pallérozott növendékek képzése, akiknek felfogása alapvetően lojális, s akik egyszersmind magukénak vallják a *Regnum Marianum* „egyedül üdvözítő” eszméjét, azaz fogékonyak a patriotisztikus színezetű vallásosság, annak elevenen ható tradíciói iránt. A tanintézetnek ez a deklarált célkitűzése összhangban van Csáky Miklós primás koncepciójával, s egyszersmind azzal a célzatos üzenettel is, amely a festményciklus programjában megfogalmazódik. A primás bizonyára fontosnak tartotta, hogy koncepciójának – politikusi krédójának – odaadó, lelkes, eszmeileg és érzelmileg „elkötelezett” híveket szerezzen. Éspedig elsősorban azok körében, akiknek „épülésére”, képzésére különös figyelmet fordított. Mindez, meggyőződésünk szerint lehetővé teszi, hogy állást foglaljunk a képsorozattal kapcsolatos legalapvetőbb kérdésben, azaz a művek eredeti helyszínének és pontos datálásának kérdésében.

A fentiekben felsorakoztatott tények és megfontolások alapján feltételezzük, hogy az öt esztergomi érsek apoteózisát ábrázoló festménysorozat 1755 novemberében készült. Megrendelője, s nagyívű programjának kidolgozója az akkori primás, Csáky Miklós volt. Az ő szándékának és elhatározásának köszönhetően a képek 1755-től, néhány évtizeden át, a nagyszombati nemesi konviktus legimpozánsabb belső terét, emeleti könyvtártermét díszítették.

JEGYZETEK

¹ Tényanyagukat tekintve megbízható, irodalmi igényű feldolgozások a 18. századból: SCHMITH, Nicolaus: *Archiepiscopi Strigonienses compendio dati*. Nagyszombat, 1752. (ezután: SCHMITH 1752) Vö: PETRIK Géza: Magyarország bibliográfiája 1712–1860. (ezután: PETRIK) III. kötet.

Budapest, 1891. 320. – PALMA, Carolus Franciscus: *Notitia Rerum Hungaricarum*. III. kötet. Nagyszombat, 1770. – BABAI Franciscus: *Archi-Episcopi Strigonienses*. Nagyszombat, 1776. Vö: PETRIK I. kötet. 149. – SALAGIUS Stephanus (Szalágyi István): *De Statu Ecclesiae Panno-*

- nicae. V–VI. kötet. Pécs, 1780. – A nagyszombati egyetem és a kassai jezsuita főiskola nagyszámú, részben hasonló tárgyú promóciós kiadványai közül megemlítendő: BALOGH, Josephus: Saeculum Praesulum Hungariae de re literaria bene meritorum. Kassa, 1737.
- ² Vö: SCHMITTH 1752. 160. – A tizenhét soros latin sírfelirat teljes szövegét közli Berthold STERNEGGER: Sechstes Jahrhundert der zu Mariam nach Zell in Steyermark angefangenen Wallfahrt mit den dazu gehörigen Nachrichten. Steyr, 1758. 187., továbbá KNAUZ Nándor: Szelephényi György sírírata. Magyar Sion, 12. 1898. 66–80.
- ³ PADÁNYI B RÓ Márton: ESTHER. Id est Occulta abscondita. Az az a menyeyi sugárlásoknak, hathatós malasztoknak, a mélységes bölcsességnek, bővséges értelemnek, a szentséges tudománynak, csudálatos okosságának, és ezek szerént az Isten dicsősége, országa keresésének, szent igyekezetnek, a tökéletes födhetetlen jámbor életnek ... tárháza. Úgy-mint ... Magyar országnak primássa ... Esterházi Imre, ki ... életének vége után ... ezen együgyü beszéddel el késértetett. Pozsony, 1746. (Vö: PETRIK I. 291.) 24. (sztlan) p.
- ⁴ E kérdéseket taglalja és „járja körül” az öt festmény legújabb feldolgozása, hivatkozással azok korábbi, szövevényes irodalmára: Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma ezer éve. Kiállításkatalógus. Szerkesztette TAKÁCS Imre. III. kötet. Pannonhalma, 1996. 92–103. Kat. sz.: A 66–70. Ami a képek mesterének személyét illeti, különböző közvetett adatok, s itt nem részletezhető megfontolások alapján úgy véljük, hogy két elismert, jeles festő neve merülhet fel. Ők, *Gregorio Guglielmi* (1714–1773), illetve *Johann Jakob Zeiler* (1708–1783) az 1755 körüli években Bécsben tevékenykedtek, s az idő szerint magyar megrendelők is foglalkoztatták őket. Remélhetően van tehát némi alapja annak a feltételezésünknek, amely szerint a képsorozat e két mester valamelyikének tulajdonítható.
- ⁵ Eseménydús életútját és sokirányú tevékenységét bővséges levéltári forrásokra támaszkodó, alapos monográfia dolgozza fel: MÁLNÁSI Ödön: Gróf Csáky Imre bíbornok élete és kora. Kalocsa, 1933.
- ⁶ Életpályájának legfontosabb adatait összefoglalja: TÖRÖK János: Magyarország prímásai. I. Pest, 1859. 176. – SZINNYEI József: Magyar írók élete és munkái. II. Budapest, 1893. col. 151. – MESZLÉNYI Antal: Magyar hercegprímások. Budapest, 1970. 83–98. – Arcmását egykorú reprezentatív portré, Andreas Miller – Sebastian Zeller rézmetszete örökíti meg, vö: PATAKY Dénes: A rézmetszés története Magyarországon. Budapest, 1951. 251. Nr. 8.
- ⁷ Julian CORDARA: Collegii Germanici et Hungarici Historia. Roma, 1770. – Matrícula et Acta Alumnorum Collegii Germanici et Hungarici. Edidit: Andreas VERESS. Budapest, 1917. 133–134. – Peter SCHMIDT: Das Collegium Germanicum in Rom und die Germaniker. Zur Funktion eines römischen Ausländerseminars 1552–1914. Tübingen, 1984. – BITSKEY István: Hungáriából Rómába. A római Collegium Germanicum Hungaricum és a magyar barokk művelődés. Budapest, 1996. 235.
- ⁸ L. MONTALDO: Un Mecenate in Roma barocca. Il Cardinale Benedetto Pamphili. Firenze, 1955. – L. SCHUDT: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Wien–München, 1959. – Francis HASKELL: Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy. 2. kiadás. New Haven–London, 1980. 147–150.
- ⁹ Vö. DONÁTH Regina: Néhány adat a cenzúra történetéhez az 1754. évből. Magyar Könyvszemle, 73. 1957. 375–379.
- ¹⁰ E téma irodalmi forrásaihoz, gyakori változataihoz és értelmezéséhez vö: Fritz SAXL: Veritas Filia Temporis. In: Essays presented to Ernst Cassirer. London–New York, 1963. 197–222. – Rudolf WITTKOWER: Chance, Time, Virtue. In: Allegory and Migration of Symbols. London, 1977. 97–106, 207–208.
- ¹¹ Fráter György alakjáról, működéséről igencsak különböző, gyakran elfogult, olykor szélsőséges „ítéletek” fogalmazódtak meg a későbbi századok befolyásos, véleményformáló szerzői részéről. Ezek rövid áttekintése: SZILÁGYI András: „Vir Immortalitatem Meritissimus” – Adalék Fráter György utóéletéhez. In: Tanulmá-

- nyok Barta Gábor Emlékére. Szerkesztette LENGVÁRI István. Pécs, 1996. 353–359.
- ¹² Anna CORETH: *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. 2. kiadás. Wien, 1982. 59–62.
- ¹³ PIGLER Andor: *A barokk tárgyválasztás és formanyelv*. Magya: *Művészet*, 1929. 258.
- ¹⁴ Hieronymus TETIUS: *Aedes Barberinae ad Quirinalem*. Roma, 1642. 139–140.
- ¹⁵ A nagyszombati királyi-érseki nemesi konviktus átépítéséről és 1755 utáni működéséről vö.: HORVÁTH Zoltán: *A nagyszombati katolikus érseki főgimnázium története*. H. n. É. n. (Nagyszombat, 1896) 42–43. – FINÁCZY Ernő: *A magyarországi*

közoktatás története Mária Terézia korában. I. 1740–1773. Budapest, 1899. 175–178. – KOSÁRY Domokos: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest, 1980. 107. – MÉSZÁROS István: *Az iskolaügy története Magyarországon 996 és 1777 között*. Budapest, 1981. 455. – Ezzel összefüggésben megemlítendő, hogy a 18. század némely forrásértékű történeti munkái, a nagyszombati nemesi konviktus újjáépítéséről szólva nyomatékosan hangsúlyozzák Csáky Miklós primás szerepét és magasztalják őt bőkezű adományaier, vö.: GANÓCZY Antonius: *Episcopi Varadiensis*. II. Viennae, 1776. 442.

Zusammenfassung

VERHERRLICHUNG VON ERZBISCHÖFEN AUS UNGARNS VERGANGENHEIT

Ein Gemäldezyklus aus dem Bibliothekensaal des Konviktus Nobilium von Tyrnau

Den fünf grossformatigen Gemälden, die seit den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts in der Erzabtei des Benediktinerordens zu Pannonhalma (St. Martinsberg) aufbewahrt sind, hat die bisherige Forschung wenige Aufmerksamkeit gewidmet. Die überaus wortkarge Feststellung der früheren Literatur – in betreff der Attribution – ist eindeutig zu widerlegen, da die Bilder keinesfalls dem berühmten Francesco Solimena zuzuschreiben sind. An Stelle eine neue Voraussetzung in dieser Frage hier eingehend darzulegen, konzentriert sich der Aufsatz auf die ikonographischen Probleme der Gemälde. Auf diese Weise handelt es sich um eine erweiterte Version jener Beschreibung, die im folgenden imposanten Ausstellungskatalog veröffentlicht wurde: 'Mons Sacer – Pannonhalma ezer éve' (Tausend Jahre der Erzabtei zu Pannonhalma). Red.: Imre Takács. Bd. III. Kat. Nr.: A 66–70, S. 92–103. Die fünf dargestellten Persönlichkeiten waren Würdenträger des selben hohen kirchlichen Amtes: in verschiedenen Zeitaltern bekleideten sie alle den Titel des Erzbischofes zu Esztergom (Gran). Gewiss wurde die Bildserie auf Grund eines betonten ikonographischen Programms aufgebaut. Höchstwahrscheinlich wurde dieses Programm vom Erzbischof Nikolaus Csáky (1698–1757) ausgearbeitet, der von 1751 bis zu seinem Tode der Primas von Ungarn, d. h. Nachfolger der dargestellten Erzpriester war. Erzbischof Nikolaus Csáky spielte bekanntlich eine bedeutende Rolle im Wiederaufbau des Konviktus Nobilium zu Tyrnau (Nagyszombat, heute: Trnava, Slowakei), das im Herbst des Jahres 1755 neuerlich eröffnet wurde. Als Konklusion stellt der Autor fest, dass der Gemäldezyklus – den Absichten seines Auftraggebers gemäss – ursprünglich für den Bibliothekensaal dieser Institution bestimmt geworden war.

Galavics Géza

„HOGY GERJESSEM AZ ÁJTATOS SZÍVEKET”

Egy kis ájtatossági kép történetéhez

A magyarországi barokk művészet kutatásában az utóbbi másfél évtized egyik leglátványosabb eredményét a barokk kisgrafika vizsgálata hozta. Ez mindenekelőtt Szilárdfy Zoltán érdeme, aki nálunk eddig figyelemre alig méltatott műfaj gyűjtője, kutatója, rendszerezője és interpretátora egyszemélyben. Közelítésmódja változatos, nézőpontjai eredetiek. Írásainak műfaja is többféle: vallásos barokk kisgrafika hazai történetét fölvezető tanulmánytól, a szélesebb közönség számára készült könyvtől, a kiállításkatalógust kísérő tanulmányokon, kegyképek topografikus katalógusaiban és kegyképábrázolások tematikus összeállításain át egy-egy ritka és különleges ikonográfiai típust s annak teológiai összefüggéseit bemutató elemzésig terjed. A gyűjtésben voltak elődei és kortársai is, s a rendszerező, értelmező munkába később mások is bekapcsolódtak.¹ Mindennek eredményeként a hazai és külföldi gyűjteményekből ma már nagyszámú magyarországi vallásos témájú kisgrafikát ismerünk. Ennek anyaga topográfiai és ikonográfiai szempontok szerint éppúgy jól rendszerezett, mint mestereit s készítési helyeit tekintve is. S bár újabb darabok felbukkanásával bizton számolhatunk, úgy tűnik, ezek a már felállított rendszerbe beilleszthetők, s a műfajról kialakított *összképet* lényegesen aligha változtatják majd meg.

Jóval kevesebbet tudunk viszont *egyes ábrázolások* keletkezési körülményeiről, mert az eddigi kutatás inkább az anyag összegyűjtésére és rendszerezésére törekedett. Ritkán ismerjük, hogy az adott vallásos metszetnek ki volt a megrendelője, milyen indítékok vezették elhatározásában, hogyan választott mestert a rézmetszet elkészítéséhez, kiknek szánta az ájtatossági képet, hogyan állította össze a kísérő ima vagy imák szövegét, azokat az indítékokat tehát, amelyek elevenebbé tehetik a műalkotásról ismereteinket. Mindezekről maguk az apró metszetek a legritkábban tájékoztatnak, azaz megválaszolásuk új források bekapcsolását teszi szükségessé.

Az alábbi írás ebből a nézőpontból vizsgál egyetlen metszetet, egy a 18. század közepén a pozsonyi rézmetsző Zeller Sebestyén által készített „Jó tanács anyja” kegykép-ábrázolást. (1. kép) A metszetnek egyetlen selyemre nyomott példányát ismerjük, amely Szilárdfy Zoltán gyűjteményéből került az egri Dobó István Múzeumba. Felvették a magyarországi kegyképábrázolások katalógusába, s a Barokk Közép-Európában, Utak és találkozások kiállítás egyik katalógustételében Szilárdfy Zoltán – analógia-

ként – a metszet reprodukcióját is közölte. Ugyanott utalt a „Jó tanács anyja” kegykép hazai kultuszában betöltött fontos közvetítő szerepére is.²

Mégis, a metszet körül több a bizonytalanság, mint a bizonyosság. Noha a hazai kegyképek ábrázolásainak katalógusában mint a „győri Orsolya-apácák (?) kegyképének metszete” szerepelt, ez azonban nem bizonyítható.³ Magának a metszetnek selyemre nyomott változata igényesebb megrendelőt sejtetett, de nem ismertük az ő személyét sem, mint ahogy azt sem tudtuk valójában, mikor is készült e kegyképábrázolás.

Mindezeket a kérdésekre két levél felel, amelyeket a kegykép-metszet megrendelője írt még a rézmetszet megjelentetése előtt. Írójuk Amade László (1704–1764), a 18. századi magyar barokk kultúra ismert személyisége: költő, népszerű, néhol máig élő világi és egyházi énekek szerzője, egyúttal a magyar udvari kamara tanácsosa is. Első levelében engedélyt kér az egyházi főhatóságtól a metszet közzétételére, s utal indítékaira és a metszetet kísérő imák forrásaira. A másodikban pedig a metszet kiadása körüli nehézségek elhárításával foglalkozik, újabb részletek említésével. Mindkét levél 1760-ban Pozsonyban kelt, s mindkettő címzettje Szentilónay József, nagyszombati érseki helynök.⁴ Az elsőt Amade március 22-én írta:

„Méltóságos püspök, generalis vicarius! kegyes uram, atyám.

Az jó tanácsnak nagyannyának várkonyi örökös jószágomban egy öreg oltárt, alkalmas költséggel fölépítettem. Ahoz minemő indulgentiákkal kívánom ékessé tenni, ott való plébánosom fogja M. urat kérni, és megduvarolni. Hogy pedig annál inkább gerjesszem az ájtatos szíveket, ezen bérekesztett, német nyelven kibocsátott imádságot (kit general auditor Kögl uram már kinyomtattatott) magyarra fordítottam és német, magyar, tót nyelven kívánom kiterjeszteni.

Mivel pedig némelyek kétséget tettek, hogy M. urnak approbatiója és helybenhagyása nélkül ki nem nyomtathatik, íme ájtatos szível borúlok, méltóztassék meg tekinteni, s szent, s főpapi erejével helybenhadni, részes lévén mindazoknak ájtatosságában. Perenni cum veneratione emonendo alázatos és fiui borulással M. püspök urnak alázatos híve, fia Amade László m. p.

Pozsony, 22. márt. 1760.”

Noha Amade sorai közt érezni, hogy az engedélykérést pusztán formalitásnak tekintette, levele mégis gazdag információkban. A metszet megjelentetéséhez az alapot tehát az szolgáltatta, hogy a csallóközi Várkonyban, amelyről az Amade-család predikátumát is vette (*Amade de Várkony et Marczaltó*), Amade László egy nagy („öreg”) oltárt állíttatott, Szűz Mária, mint a „Jó tanács nagyanyja” tiszteletére.⁵ Amade pedig nem másért, csak hogy – mint írja – még „inkább gerjesszem az ájtatos szíveket”, a kegykép kultuszának növekedését kétféle módon is elősegíteni kívánta. Az egyik, hogy a várkonyi kegyképnél elmondott imákhoz bizonyos búcsúkat kívánt



1. Zeller Sebestyén: A „Jó tanács anyja” kegykép és eredet legendája, 1760-as évek. Rézmetszet. Eger, Dobó István Múzeum

rendelni, ezzel a kegyképet „ékesebbé tenni”, ennek megszervezését azonban a várkonyi templom plébánosára bízta.⁶ A másik mód az itt elemzett metszet elkészíttetése, amelyhez különböző imádságokat készült hozzákapcsolni. Közük egy olyan, már németül megjelent imádságot, „kit general auditor Kögl uram [valószínűleg a jezsuita Kögl Adám bécsi hitszónok, majd budai házfőnök] már kinyomtattatott”, amelyet Amade maga fordított magyarra s tervezte szlovák nyelvű változatát is. A Jótanács anyját ábrázoló rézmetszetet és annak imáit tehát a tágabb vidék akkori három köznyelvén kívánta terjeszteni.

Amade László a magyar kamarának ekkor már majd egy évtizede tanácsosa, azaz a hivatali ügymenet pontos ismerője és megkövetelője, saját beadványát akkurátusan ellátta mellékletekkel. Csatolta hozzá:

- a) az ima magyarra fordított szövegét,
- b) a kegykép történetét szintén magyarul,
- c) Szent Ágoston egy imáját magyarul, s ennek német eredetijét, megjelölve ennek forrását is („herausgezogen aus dem Romanischen Exemplar in dem Jahr 1748”),
- d) Zeller Sebestyén már elkészített rézmetszetét.⁷

A nagyszombati érseki helynöki iroda ügymenete az 1760-as években nem volt lassú. Két hét múlva már Amade kezében volt a válasz, amely legnagyobb megdöbbenésére elutasító volt. Az érseki helynök választását nem ismerjük, csak Amade Lászlónak az erre írott, 1760 április 8-án kelt levelét, amely igen felháborodott hangvételű. Pedig Amade nem is rögtön válaszolt az elutasításra. Előbb még megmutatta az érseki helynök választását világi méltóságoknak s magasabb egyházi, szerzetesi személyeknek, s csak azután ült a levélíráshoz. Amíg az első levél végig szinte tiszta magyarsággal íródott, a második tele van latin kifejezésekkel, az egykorú jogi-hivatali nyelvezet megannyi fordulataival:

*„Méltóságos püspök, gralis vicarius uram, nekem, kegyes uram atyám! Azt sem tudom, hogyan kezdjen levelemet, vagy hogyan értsem választát mlgos urnak: Én közlöttem mind nagypapi, mind világi, mind szerzetes személyekkel, de csak úgy moralizálják és concludálják: Quod sit error secretarii, és hogy mlgos ur sub spe rati subscribálta.**

*Ugyan hogyan lehet abban difficultas vagy ellenzés, kit a római szentség approbált, és juxta exemplar romanum,** nemcsak más országokban, de itt is kinyomtattatott, és annak könyveit és csudáit, kit annyi koronáknak nunciaturái approbáltak és ehez nagy és csudatévő szent képhez tiz római pápák folyamodtak. Nem tudom, hogyan kellenék érteni, hogy babonás vagy boszorkányságra botránkozthatnék az nép: Mivel így minden dolgot a mint ki veszi, úgy is teheti és teszi. Azért is lehető az:*

* hogy ez a titkár hibája, és hogy Méltóságos Úr azt jóváhagyólag aláírta.

** a római minta alapján

*Nil prodest quod non laedere possit idem
Nil laedit quod non posse prodesse potest.**

*Jegyezém azért tovább is ezen bötűimet mlgos úrhoz, és mivel máskép is datur informatio a principe minus informato ad principem melius informandum,** méltóztassék magát máskép capacitáltatni és kegyeskedni. Netalán ha szokásom szerint szorosabb lépésekkel kéntelenítettém ügyemet föllebb siettetnem, atyai személyét meg ne sértsem, és rozsdát valahogyan ne szenvedjen fiui hibátlan engedelmességem, atyai sz. áldása előtt leborulván, méltós. püspök uram atyámnak engedelmes fia szolgálja B. Amade László
Pozsony, 8. April Ao 1760.”*

A levélben vád (el se olvasta a püspök a levelet, csak aláírta, amit titkára elétett), a leírt álláspont megváltoztatásának követelése („méltóztassék magát máskép capacitáltatni és kegyeskedni”) s némi fenyegetőzés („kéntelenítettém ügyemet föllebb siettetnem”) keveredik egymással. Amade érezhetően alig fogta vissza indulatait.

Vajon miért utasíthatta el az érseki helynökség Amade László kérését, szemére vetvén a „babonázás” lehetőségét? Aligha a metszet alatt olvasható ima szövege vagy a másik ima, Szent Ágoston imája miatt. Valószínűleg inkább a kegykép történetének ismertetésében keveredhettek oly módon legendás és valóságos elemek, amelyek a felvilágosodás racionalizmusától meg-megérintett egyházi köröket kritikus hozzáállásra készítették. E történet lényege, hogy az eredeti kegykép – egy trecento-kori freskó – eredetileg az albániai Skutari/Skodra templomát díszítette, s 1467-ben az előre nyomuló törökök elől menekítették át Róma mellé, Genazzanoba, az ágostonos rend templomába. Tisztelete – minden bizonnyal törökellenes vonatkozásai okán – innen terjedt el Európa-szerte. Maga XI. Ince pápa, a török kiűzésére s Magyarország felszabadítására szervezett Szent Liga összeko-vácsolója, karolta fel kultuszát a 17. század utolsó harmadában. 1682-ben ő koronázta meg a kegyképet, amely ekkor kapta tőle a „Maria del Buon Consiglio” elnevezést is. Példáját több utóda is követte s XIII. Leó pápa e titulust a lorettói litániába is bevétette. A 18. század közepén az ágostonos rend is nagyszabású akciót kezdett a kegykép megismertetésére, 1753-ban például a rend a kegyképről 70.000 (!) metszetmásolatot küldött szét a világba. A genazzanoi kegykép ábrázolásai így egészen Indiáig eljutottak.⁸

A kegykép kultuszának elterjedésében fontos szerepet kaptak a kép albániai kimenekítését kísérő legendás történetek, amelyek metszeteken is megjelentek. A legenda szerint a kép – amint ezt Amade László az érseki helynökhöz küldött levelében is leírta – önmagától „elkezde mozogni és a

* Minden, ami használ, egyben ártani is tud; minden, ami árt, használni is képes.

** másképp is juthat tájékoztatás a rosszabbul informált felsőbbség felől a jobban informálandóhoz

faltul, melyre gyenge gypszes mészszel vala írva, elválni”. Ezután anyalok ragadták meg a képet s a kép lebegve elindult Róma felé. Útjában két család kísérte végig, át az Adriai-tengeren, úgy, hogy száraz lábbal jártak a vízen. Ezt ábrázolja Amade László rézmetszete is, dinamikusan felépített, mozgalmos kompozícióban. Szélfúttá ruháikban rokokó figurák járnak tánclépésben a tenger habjain, s Zeller Sebestyén metszővésője jól adja vissza a kegyképből és a felkelő napból áradó fény kettős játékát. Bizonyos, hogy a pozsonyi metsző jó előkép után dolgozott. A metszetet ábrázolt módon érkezett meg a Mária-kép Róma közelébe, ahol „Genzano nevű helységben telepedett le”, ahol is „oly csodálatosképen szállott le, hogy se a falakhoz nem ragaszkodott, se talpakon nem áll, hanem mennyei erővel szabadon lebeg.” Talán Amadénak ez az utolsó mondata, hogy a kép *ma is* ott lebeg szabadon a Genazzano templomában, dönthette el a neki adott válasz kimenetelét.

Megkapva a választ, Amade László nem mérlegelt s nem is kereste okát, hogy vajon miért gondolták úgy az érseki helynökségen, hogy szentképmetszete közzétételével „boszorkányságra botránkoztatnék a nép”. Szándéka tényleg nem volt több, mint hogy ájtatosságra indítson. Nem kötötte össze a metszet és az imák közzétételét saját személye népszerűsítésével, nem utalt a feliratban arra, hogy a kegyes gesztust ő tette. S ez bizonyos, hogy egyfajta magabiztosságot adott számára. Minden bizonnyal tudott arról is, hogy a kegyképnek igen magas rangú tisztelői és népszerűsítői vannak. Köztük Mária Terézia, aki a bécsi ágostonosok templomában őrzött „Jó tanács anyja” kegyképet oly tiszteletben tartotta, hogy az 1754-ben Rómából hozott s a templom egyik mellékoltárára helyezett kegyképet, kívánságára 1759-ben a főoltárra vitték át. Hasonlóképpen a kegykép tiszteletének terjedésén fáradozott leánya, Mária Krisztina is, aki Magyarország helytartójának, Albert hercegnek feleségeként másolatokat készíttetett a kegyképről bécsi, pozsonyi, pécsi és más helységek számára is. Udvari körök karolták föl tehát a kegykép kultuszát, s ennek hatása a kegykép-típus magyarországi terjedésében is megfigyelhető. A kitűnő udvari kapcsolatairól ismert s néhány év múlva esztergomi érsekké kinevezett egri püspök, Barkóczy Ferencz 1757 táján festtette meg az Eger melletti barátréti nazarénus kolostor számára a pozsonyi Anton Rosierrel a „Jó tanács anyja” kegyképet és annak legendáját. (2. kép) A barátréti oltárképnek ugyanaz a kompozíciója, mint Amade három évvel később készült metszetének. Lehet, hogy csak közös előképet használtak, de inkább valószínű, hogy a Pozsonyban lakó Amade a pozsonyi festővel még egyszer megfesttette a kegykép legendáját a várkonyi templomba is.⁹

Amade Lászlót a kegyképet népszerűsíteni kívánó gesztusaival ugyanerre a körbe kell sorolnunk, s úgy véljük, neki magának is ez volt az egyik célja. Erre leginkább életviteléből, életstratégiájából következtethetünk. Ennek meghatározó eleme volt, hogy Amade László a 18. századi magyar nemesi társadalomban az egyik legősibb magyar familia leszármazottja

2. Rosier Antal: A „Jó tanács anyja” kegykép és eredet legendája, 1757 körül. Eger, Sze-minárium, egykor a felsőtárkányi nazarénusok kolostor-templomában

volt, akinek ősei, az Omodék egykor több nádort is adtak az országnak. A 18. századra azonban a család meglehetősen elszegényedett, s a politikai életből is kiszorult. Amade László ennek ellenére úgy akart élni, ahogy ezt családja ősi rangja megkövetelte, s szinte életcélnak tűzte ki maga elé, hogy azokban a körökben forgolódjék, ott tartsák számon, ahová az ország vezető méltóságai tartoznak. Csak éppen birtokainak jövedelme bizonyult kevésnek ehhez az életformához, s ez lett forrása élete nem egy konfliktusának, kitörési kísérletének is. Szorult helyzetéből előbb a katonasághoz menekült, ahol huszártiszt lett s ezredével Olaszországba került, majd anyagi viszonyainak jobbrafordulását remélve gazdag menyasszonyt igyekezett találni. Első felesége, egy Orczy-lány azonban fiatalon meghalt, a másodikkal, egy brünni jómódú polgárlánnyal pedig úgy összeveszett, hogy néhány év után külön költöztek. Csak 46 évesen, 1751-ben nyerte el a hón áhított hivatalt, amikor Mária Terézia a magyar kamara tanácsosává nevezte ki.¹⁰

Az ősi származás mellett most már ez adott rangot számára, s ettől kezdve sokasodtak meg azok a gesztusai, amelyekkel előkelő körökhöz való tartozását jelezte. Közöttük kiemelt szerep jutott a képzőművészetnek, pontosabban a sokszorosított grafikának. Általa tehetők ugyanis, viszonylag kis anyagi ráfordítással olyan jellegzetes, jól érthető gesztusok, amelyek hatását, a kívánt jelzéseket a műfaj természete okán megsokszorozhatja. Nem pusztán egy-egy metszet elkészíttetésével, hanem legalább annyira azzal is, hogy a metszetek révén bekerülhet egy meghatározott körbe, ahol magas rangú személyiségek, ugyanabban a témakörben, ugyanazzal a metszővel készíttetnek rézmetszeteket.

Igy készült Amade László díszes Ex libris-metszete az 1750-es években, közel egyidőben Csáky Miklós esztergomi érsek, Grassalkovich Antal kamarai elnök, Forgách Miklós nyitrai főispán s Pálffy Miklós későbbi koro-



naór Ex librisével együtt. Hasonlóan előkelő társaság az is, akiknek Zeller Sebestyén portróját rézbe metszi: Amade László mellett ismét Csáky Miklós, Grassalkovich Antal, Pálffy Lipót, s Bíró Márton veszprémi püspök. Egyedülálló Amadénak fölbári kastélya díszes francia-kertjéről megjelentetett rézmetszete, amelynek párja csupán az Esterházy Imre érsek pozsonyi kertjéről Nürnbergben kiadott metszetábrázolás lehet.¹¹ Ebbe a sorba illeszkedik a „Jó tanács anyja”-metszet is, amely kegyességi indíttatású tekintve sem áll egyedül az Amade Lászlótól megrendelt metszetek sorában. Ismerünk ugyanis egy kevésbé igényes, de hasonlóképpen Zeller Sebestyén által metszett lapot is, amely szintén a várkonyi templomhoz kapcsolódik. Innen vitetett át ugyanis Amade László fölbári jószágára egy régi Mária szobrot, hogy azután annak lorettó Mária títullussal oltárt emeljen. Erről bocsátott ki azután rövid imával kísért rézmetszetet, amely a kegyes gesztuson túl feliratával – *Imago Lauretano Amadeana vetustissima* – az Amade család ősi voltát is megjelenítette.¹²

Mégsem csak ezért, sőt bizonyos, hogy elsősorban nem társadalmi rangjelző szerepéért készítettett Amade László kis ájtatossági képeket. Őszinte vallásossága motiválta mindenekelőtt, amely jezsuita neveltetésétől, egészen öregkoráig (mikor is *frater Ladislaus Homodeus* néven felvette a ferencesek harmadik rendjét) át meg átjárta életét. Összetett személyiség Amade László, akiben jól megfér egymással a komoly vallásosság, gálans rokokó kalandok kedvelésével. Költészete is ilyennek mutatja. Pajzán, nemegyszer vaskos verseket éppúgy szívesen írt, mint istenes énekeket is. S bár korának elismert magyar poétája volt, népszerű világi verseit nem adta ki nyomtatásban, csak hét egyházi énekét 1755-ben, Csáky Miklós esztergomi érseknek ajánlva.¹³ Ezek sikerét, Amade László művészi hitelét mi sem jelzi jobban, hogy kettőt közülük ma is gyakran és szívesen énekelnek katolikus templomokban. Az

*Imádlak nagy Istenség, test s vér, titkos nagy szentség,
Leborulva.
Itt van Isten s emberség, véghetetlen nagy fölség,
Fömláldozva”*

kezdetű, az eucharisztia gondolatkörében fogant, míg a másik a *Patrona Hungariae* nagyhatású eszméjének művészi megfogalmazása:

*Édes anyja, Nagyasszonya, igaz magyar fiaknak.
Pátronája, pártfogója régi magyar hazánknak.
Tehozzád járulunk, sírva leborulunk,
Légy anyja fiaiunk!¹⁴*

E máig élő Amade versek párjai a „Jó tanács anyja” Mária-kegykép megfestése, a kompozíció rézmetszetben történő sokszorosítása, s a kíséretéhez szánt imák kiválasztása és lefordítása – mind a kegyességre buzdító Amade László megnyilvánulásai.



3. Zeller Sebestyén: Amade László arcképe, 1760 körül. Rézmetszet.

Bizonyos, hogy maga Amade László is fontosnak tartotta, hogy kortársai és az utókor előtt személyiségének ez a vonása is megjelenjen. Amikor portróját rézbe metszette s az arckép köré díszes keretet készíttetett, ezen allegorikus alakokkal, jelképekkel és feliratokkal jelölte meg élete vezércsillagait. (3. kép) E keretes díszítményben Fama kürtöli szét, hogy *Clementia Regia*/királyi kegy emelte Amade Lászlót az udvari kamarai tanácsos tisztebe, haditrófea és Chronos figurája, meg a hozzájuk tartozó feliratok jelzik, hogy a portré ábrázolja *Virtute*/vitézséggel illetve *Tempore*/az idő múlására figyelve kíván élni. De mellettük ott áll, apró lánggal a feje fölött a *Pietas* alakja is, s vele és feliratával – *Pietate*/kegyességgel – érzékelteti Amade, hogy ennek kívánalma számára az előbb jelzett erényekkel egyenértékű volt.

Ez áll a „Jó tanács anyja” metszetének és a fölbári Lorettói Mária metszetének megjelentetése mögött, s ez érződik a nagyszombati érseki helynökhöz írt leveléből is. Nem tudjuk, hogy az érseki hivatal megváltoztatta-e álláspontját, s Amade László eredeti elképzelésének megfelelően az eltervezett kísérő szövegekkel közre tudta-e adni rézmetszetét. Elém ilyen teljes példány még nem került, s nem találtam rá utalást különböző, kis ájtatossági képeket rendszerező hazai kiadványokban sem. Ismerünk azonban olyan későbbi, már Amade László halála után megjelent s imákkal kísért „Jó tanács anyja” metszetet, amelynek szöveges része oly hasonló Amade László összeállításához, hogy valószínű, Amade László metszete végül megjelent s terjesztette Magyarországon is a genazzanói Mária-kegykép tiszteletét.¹⁵

JEGYZETEK

¹ SZILÁRDFY Zoltán életművéről lásd az ünneplő kötethez kapcsolt bibliográfiát. A gyűjtésben elődei közt számon tartjuk MOHL ADOLF és ANTAL, továbbá EBENHÖCH Ferenc győri egyházmegyei papokat, valamint BÁLINT Sándort és CSATKAI Endrét, a kortárs gyűjtők közt pedig TIBOLD Attilát és DUBAY Miklóst. Több hazai és külföldi közgyűjtemény is jelentős magyarországi anyaggal rendelkezik a „kleine Andachtsbild” műfajában, amelynek nem igazán találó magyar elnevezése a „kis ájtatossági kép”. Az ilyen jellegű anyagot őrző köz- és magángyűjteményekről s a gyűjtés-kutatás előzményeiről lásd SZILÁRDFY Zoltán–TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva: Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáró helyekről. Bp. 1987. 11–78.

² Rézmetszet 13,8×8 cm, jelezve jobbra lent: *S. Zeller sc. Posony*. A kép alatt tíz soros német imaszöveg: *Gebett / O Maria Königin von gutten Rath ... deinen Willen zu frieden seyn Amen*. Eger, Dobó István Vármúzeum. SZILÁRDFY – TÜSKÉS – KNAPP 1987. i. m. Kat. 97; Barokk Közép-Európában. Utak és találkozások. Budapesti Történelmi Múzeum, 1993. Kiállításkatalógus, szerk. GALAVICS Géza, ahol a 28. katalógustételben SZILÁRDFY Zoltán a soproni Szent György-templom Jó tanács anyja oltárképét ismertette (Dorffmeister István 1781) s Zeller metszetét itt közölte analógiaként a 28a szám alatt.

³ SZILÁRDFY – TÜSKÉS – KNAPP 1987 i. m. Kat. 97. A feltételezés oka, hogy 1774-ben a pozsonyi Landerer nyomdában ugyanez a kompozíció jelent meg, mint a győri

Orsolyita-templom Mária-képe. A két metszet közt azonban az összefüggés nem ilyen természetű. Lásd még a 15. jegyzetet.

⁴ A két levelet már egy évszázaddal ezelőtt közölték, ez azonban elkerülte a művészettörténeti kutatás figyelmét. Lásd: Adatok magyar tudósok és írók életéhez (A nagyszombati érseki helynökség levéltárából). Közzéteszi CONCILIA Emil, Történelmi Tár, 1882, 364–365. Említi még: Várkonyi báró Amade László versei. Összegyűjtötte, bevezette és jegyzetekkel ellátta Négyesy László, Budapest, 1892, 23–24; 1760-ban már harmadik éve üres volt az esztergomi érseki szék, ugyanis Csáky Miklós halála (1757) után Mária Terézia – pénzügyi megfontolásokból – 1761-ig, Barkóczy Ferenc kinevezéséig nem töltötte be azt. A sedes vacantiae idején az ügyeket érseki helynök vitte, püspöki rangban.

⁵ Várkony, Nyékvárkony, ma Vrakúň Szlovákiában, Bős szomszédságában. A nyékvárkonyi templomban „Jó tanács anyja” típusú Mária-kép ma már nem található, s csak feltételezhetjük, hogy a kép eredetileg a főoltáron állt. A falu középkori, 14. századi temploma Szent Jakabnak van szentelve, akinek barokk oltárképét a szószék helyén mellékolttár (1750 körül) foglalja magába. Ezen az oltáron látható a faragott Amade-címer, míg az 1760 körül készült főoltáron viszont, amelyet ma L. Minnigerode jelzésű, 1906-ban készült Madonna-kép díszít (A várkonyi plébániának felajánlotta Ikvai Pfeiffer Mátyas, a templom kegyura 1906” felirattal) nincs. Mégis feltételezhetjük, hogy a 20. század elején a főoltár új Mária-képével egy régi Mária-képet váltottak ki. Ezt látszik erősíteni az is, hogy Amade László a „Jó tanács anyjának” szentelt oltár fölállításáról márvány emléktáblát készíttetett, s ezt a szentély baloldalán, a főoltár közelében helyezte el. A latin nyelvű emléktábla szövegének magyar fordítását, mivel Amade László önképének igen szemléletes példája, a templomról (is) szóló legújabb helytörténet munka (Fekete János–Reško Alexander: Nyékvárkony – látványok. Honismereti Könyvtár, 4. Komárno, 1995. 10–11.) nyomán közöljük:

„Ezt a Szent Jakab apostolnak fölajánlott templomot a római konzultól származó és

Pannonia, Magyarország, valamint Palesztína stb. oltalmazására csapatai élén Szent István és Endre magyar királyok alatt beköltözött méltóságos Homode, azaz Omode család emeltette évszázadokkal ezelőtt. Igazán boldog ez a nemzetség, mert a magyarországi harcok idején sem az Istentől, sem a királyoktól soha el nem pártolt. Jámbor utódjukként én, Várkonyi és Marczaltői báró Amade László Szeráfi Ferenc, Ó Császári és Királyi Felségének kamarása, ezredes, vicegenerális, aranysarkantyús vitéz s a Nagyméltóságú Magyar Királyi Kamara udvari tanácsosa, szüntelen hódolattal övezvén Isten hajlékának ékességét, azt – az utókor maradandó emlékezetére helyreállítandó – az Isten anyja, A jó tanács anyja-főoltárával s a hűvek új temetkezési helyével gazdagítottam. Aki nek emlékezetére s az állhatatos utódok részére ezt az emlékkövet a javítás évében, 1760-ban a templom oldalfalába illesztették: Bite János prefektus, a kegyúr meghatalmazottja és tisztelendő Cserhádi József, Krisztus hű juhainak gondozója és oltalmazója. Hálas utódok, imádkozzatok! Szemléljétek és kövessétek a példát!”

A nyékvárkonyi templomról lásd még Súpis pamiatok na Slovensku. III. Bratislava, 1969. 418.

⁶ A templom plébánosa ekkor Cserhádi József volt, lásd ehhez a függelékben közölt emléktábla szövegét.

⁷ A Történelmi Tár 1882. 364–365 közlése csak a metszet alá szánt ima magyar szövegét hozza (lásd alább), a többi mellékletre csak utalt. A tanulmány szövegében a kegykép történetére vonatkozó Amade sorokat innen közöltük. A „Jó tanács anyja” kegykép-metszet alá írt Mária-fohász Amade fordításában: *Imádság. Ó Mária, jó tanácsnak királynéja, a te szűzi tiszta szívednek tiszteletére, íme három üdvözléte mondok, buzgó fogadással, hogy Jézus sz. fiad ellen többé nem véték. Vezérelj tanácsoddal, hogy Isten s te kedved szerint éljek. Oltalmad alá ajánlom és bízom szívemet. Esedezz érettem, hogy az Istentől ezt a malasztot N. N. megnyerhessem, ha lelkem üdvösségére válik. Amen.*

⁸ A „Jó tanács anyja” kegykép történetéről, kultuszának kialakulásáról és elterjedéséről Hans AURENHAMMER: Die Marien-

- gnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Wien 1956. 110–112. Ehhez fő forrásul Fr. A. F. Addeo, O. E. S. A. Apparationis Imaginis Beatae Mariae Virginis a bono Consilio Documenta, Citta del Vaticano. 1947.
- ⁹ Mária Terézia kegyképtiszteletéről AURENHAMMER i. m. 111. A Barkóczy Ferenc által rendelt „Jó tanács anyja” képről SZMRECSÁNYI Miklós: A barátréti nazarénusok és a Mater Boni Consilii kegyképe. in: Eger művészetéről, Eger 1937. 95–103, 203–204. Ugyanő Mária Krisztina kegyképmásolatairól is az ágostonrendiek levéltárából 1932-ben nyert felvilágosítására hivatkozva (103, 204). Az oltárkép mesterét GARAS Klára határozta meg Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storocia na Slovensku. Bratislava 1983. könyvről írt ismertetésében. MÉ XXXIII. (1984) 182–185, képpel. Az oltárképről, amelyet ma az egri érseki gyűjtemény őriz, legutóbb LENGYEL László: A barokk Eger és Heves megye. Bp. 1992. 27, és 42. kép. A kegykép hazai kultuszáról eddig legátfogóbban: FARBAKY Péter: A budai ágostonos (majd ferences) templom és kolostor. MÉ XXIX. (1990) 176–177, az egri Dobó István Vármúzeum Zeller-metszetének reprodukciójával. „Jó tanács anyja” kegyképet tiszteltek Magyarországon az említettek mellett a pozsonyi virágvölgyi búcsújárárohelyen (ez is a kegykép legendáját ábrázolja), a budai és a lékai ágostonrendi templomban, Győrben az Orsolyitáknál, Budán az Erzsébet-apácáknál, s a soproni Szt. György templomban is.
- ¹⁰ Amade László életéről, életviteléről, költészetéről máig a legrészletesebben GÁLOS Rezső: Báró Amade László. Pécs, 1937.
- ¹¹ Zeller Sebestyén egyre bővülő oeuvre-jét a magyar és a szlovák kutatás állította össze. PATAKY Dénes: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 251–252; ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ, Katarina: Sebastian Zeller, medirtec z barokovej Bratislavy. Ars, 1989. 57–70. Legújabbán RÓZSA György dolgozik a művész oeuvre-katalógusának összeállításán. A főbbi kastély kertjét ábrázoló Zeller-metszetről GALAVICS Géza: A költő Amade László kertje. Megjelenés alatt in: R. Várkonyi Ágnes Emlékkönyv szerk. TUSOR Péter. Bp., 1997. 451–461.
- ¹² A Várkonyból átvitt Mária-szoborról s a neki állított oltárról készült rézmetszet Széchenyi Ferenc metszetgyűjteményében maradt fenn. (Imagines Sacrae B.M.V. et Sanctorum Hungariae, OSZK 600. 926.). Rézmetszet 13,2x8,3 cm, jelezve balra lent: Se. Zeller C.R.A.H. Chalc.; Lefírta s reprodukcióját közölte SZILÁRDFY-TÜSKÉS-KNAPP 1987. Kat. 85.
- ¹³ Amade László egyházi énekei *Buzgó szívnek énekes fohászi* címmel Bécsben a Kurtzböck nyomdában jelentek meg.
- ¹⁴ A két, ma is kedvelt népénekké vált Amade vers a „Hozsánna’ Teljes kótás ima- és énekeskönyv”-ben a 116. és 286. számon (1948-as kiadás) szerepel.
- ¹⁵ A győri Orsolyita apácák „Jó tanács anyja” kegyképéről készült s német feliratokkal ellátott metszetet (14,4x80 cm) SZILÁRDFY-TÜSKÉS-KNAPP 1987. Kat. 98. a Pannonhalmi Bencés Apátság Tanulmányi Háza, Budapest őrzi. Ez a metszet ismerteti a kegykép legendáját – *Herausgezogen aus dem Romanischen Exemplar in dem Jahr 1736* megjegyzéssel-, hátlapjára pedig Johann Michael Landerer pozsonyi nyomdájában Szent Ágoston imáját nyomták. Az azonos kompozíció, a hasonlóan római mintát követő kegyképtörténet s ugyanúgy Szent Ágoston imája a kegyképhez kapcsolva Amade metszetének követéséről vallanak.

Zusammenfassung

ZUR GESCHICHTE EINES KLEINEN ANDACHTSBILDES

Die ungarische Kleine-Andachtsbild-Forschung verfügt heute – als Ergebnis der intensiven Forschungen in den vergangenen anderthalb Jahrzehnten – über mehrere hervorragende, systematisierende Kataloge (Szilárdfy-Tüskés-Knapp 198., Szilárdfy 1997).

Viel weniger wissen wir jedoch über die Umstände der Entstehung der einzelnen Darstellungen, ihre Auftraggeber und deren Absichten. Der Aufsatz analysiert ein einziges solches kleinformatiges Werk, u. zw. den vom Preßburger Sebastian Zeller 1760 herausgegebenen Stich mit der Darstellung der Legende des „Mater der Guten Rath“-Gnadenbildes von Genazzano (Abb. 1.).

Der Auftraggeber war Baron László Amade (1704–1764), Rat der ungarischen Kammer und bekannter ungarischer Rokoko-Dichter (Abb. 3.). Zwei Briefe sind erhalten, die sich mit den Fragen um das geplante Andachtsbild befassen. Im einen wird bei der kirchlichen Behörde um die Erlaubnis gebeten, den Stich herauszugeben und die Zielsetzung beschrieben: „die andächtigen Herzen anzuregen“. Im zweiten Brief protestiert er gegen die Entscheidung der kirchlichen Behörde, die gezögert hatte, die Erlaubnis zu erteilen mit der Begründung, „es könnte das Volk zum Aberglauben veranlassen“. Der Stich des Andachtsbildes ist schließlich doch erschienen und fügt sich schön in jenen Typ von Andachtsbildern, der im ganzen Reich der Habsburger verbreitet und sowohl bei Maria Theresia als auch ihrer Tochter Maria Christina so beliebt war.

Farbaky Péter

RENEZSÁNSZ A BAROKKBAN

A pécsi székesegyház Szatmári-tabernákulumának oltárrá alakítása

1783. szeptember 11-én Komló Mihály harangozó gondatlansága miatt tűz következtében elpusztult a pécsi székesegyház Corpus Christi-kápolnájának barokk faoltára.¹ A váratlan szerencsétlenség megnyitotta az utat egy régóta vajdú ötlet megvalósítása előtt: a kápolna interieurje új barokk dekorációt kapott, s felújult püspöki sírkápolna-funkciója is.

A középkori kontinuitást hordozó kápolna (amelynek a középkorban még Szent András titulusa volt) helyreállítását a templom barokk *renovatio*ja keretében az 1710-es években már Glavinich őrkanonok javasolta, s két évtized múlva Fonyó Sándor kanonok valósította meg.² A Székesegyház barokk rekonstrukciójának első szakasza Nesselrode püspök (1703–1732) idejére esik, a Corpus Christi-kápolna végső barokk képe viszont csak a harmadik, befejező barokk periódusban, a 18. század második felében alakult ki.³

A felvidéki, paraszti sorból származó püspök: Klimó György (1751–1777) a pécsi barokk spirituális és materiális újjáépítés legnagyobb alakja lett.⁴ A Corpus Christi-kápolna újjáalkotásának is ő volt a megálmodója; a káptalan egy 1775. január 23-i protokolluma erről így számol be: „*Sua Exc. Eppalis coram praelibatis Dominis exmissis pollicata est semet velle sacellum Corporis Christi renovare cum erectione arae marmorae ac insuper idem sacellum depingi curare.*”⁵ Az idős Klimó azonban már nem vállalkozott a feladatra, amely utódjára: gróf Eszterházy Pál Lászlóra maradt, aki pálos rendfőnökség, majd váci segédpüspökség után kapta meg a pécsi püspöki stallumot (1780–99).⁶

A kápolna első barokk átalakításának végeredményét több képi forrás is megőrizte: Mark Weinmann rézmetszete a székesegyház homlokzatai sorában a délit is megörökítette: 1718–20-ban alakulhatott ki a Corpus Christi-kápolna toszkán pilaszterek tagolta, négytengelyes homlokzata és mellette a déli kapu.⁷ Ez a rajz még feltünteteti az 1782-ben elbontott déli sekrestyetoldalékot éppúgy, mint Hermannng 1754-es értékes belső vár alaprajza.⁸ Krammer János alaprajza a délnyugati tornyot és a püspöki palotát összekötő, 1783-ban elkészült folyosót már ábrázolja, de a Corpus Christi-kápolna 1786-ban megvalósult oltárát még nem tünteti fel. Az itt ábrázolt oltár az 1783 szeptemberében leégett korábbi faoltár, amely a rajz készítése idején még megvolt, tehát a rajzot – szemben az eddigi pontatlanabb datálásokkal – egyértelműen 1783-ra keltezhetjük.⁹ Buck József 1805-ben készült precíz és megbízható székesegyház-alaprajza viszont az

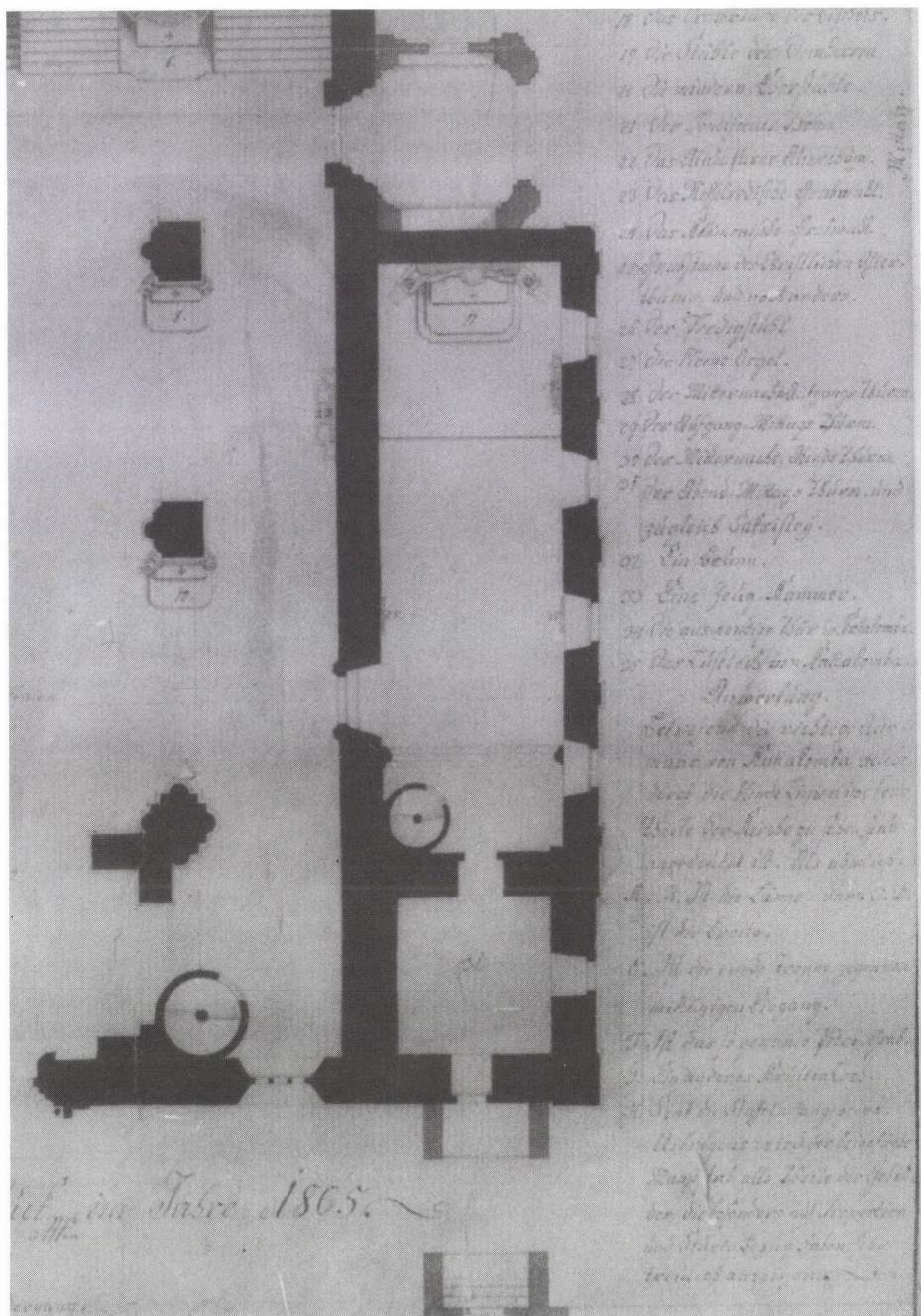
1786-ban elkészült oltárt is jelöli.¹⁰ Ez a rajz az oltár rekonstrukciójához is alapvető forrás. A Buck-rajz szerint az oltár mellett a déli falon helyezték el Klimó fehér márvány síremlékét, amelyet Antonio Giuseppe Sartori bécsi szobrász készített Eszterházy megrendelésére 1782-ben.¹¹ A déli fal keletről számított harmadik ablaka alá került Berényi Zsigmond püspök (1740–48) sírköve, s vele szemben helyezkedett volna el Eszterházy püspök síremléke, amely sohasem készült el, bár a püspököt ide temették. Az „Utolsó vacsora” Dorffmaister-festmény felett a „*In pace in idipsum dormiam et requiescam*”-sír felirat utalt csak rá. Alsáni Bálint pécsi püspök (1374–1408) gótikus sírköve ugyancsak az északi oldalon állt.¹²

A püspöki síremlékek megkövetelték a kvalitásos barokk dekorációt. Miután a Székesegyház interieurje az 1882–92-es Schmidt-féle átépítés során elpusztult, a Corpus Christi-kápolna esetében is csak a források alapján alkothatunk képet a barokk berendezésről és díszítésről.¹³ A Székesegyházat az 1829-es Canonica Visitatio írja le igen részletesen. Bár külön kápolnánknál nem említi, Szőnyi Ottó 1916-os tanulmánya a dóm 1882 előtti formájáról is nagyban erre támaszkodik.¹⁴

A Canonica Visitatio ismerteti a falfestményeket, a kápolna ikonográfiai rendszere a Corpus Christi: az Oltáriszentség köre épül. A falképek (amelyeket neves festő: Dorffmaister István festett 1786-ban a szignálás szerint) közül néhány az Ószövetségből mutatja fel az Eucharisztia előképeit: Mózes a húsvéti báránycsordán (északi oldalfal) és mannagyűjtés (déli oldalfal) közben, vagy Ábrahám és Melkizedek találkozását. (harmadik boltszakasz). Az Oltáriszentség megalapítását az északi fal „Utolsó vacsora”-festménye jelentette meg, amelyre a második boltozatfreskó újszövetségi jelenete emlékeztet: Krisztus és két tanítványa az Emmauszi vacsorán. A falképedekoráció központi eleme az oltár feletti első boltszakaszra került: itt a *Fides*, a hitet megszemélyesítő nőalak helyezkedett el jobbáiban kehellyel (amelyből a Szentostya emelkedett ki), baljával a keresztet átfogva.¹⁵

A kápolna középpontja viszont az Oltáriszentséget befoglaló oltár lett, amelyet Eszterházy 1782-ben ugyancsak Sartorival kívánt elkészíttetni. A művész 9000 forintos ajánlatát azonban a káptalan sokallotta, s ekkor került fel az az ötlet, hogy az akkor a káptalani sekrestyében álló (Szatmári György pécsi püspök (1505–1521) által készíttetett) tabernákulumot („pasztofóriumot”) helyezték ide.¹⁶

A kvalitásos, itáliai mester faragta korareneszánsz alkotás¹⁷ – a hagyományban meggyökeresedett téves nézetekkel szemben – eredetileg szent-székházként¹⁸ a Székesegyház főapszisének evangéliumi (északi) oldalán állt a főoltár mellett egy befalazott román kori ablak helyén, ahonnan 1748-ban helyezték át az északi oldali sekrestye keleti zárófalára.¹⁹ Ószszeállítója Volger Bernát pozsonyi kőfaragó volt, a török idők sérüléseit Speth Ferenc pécsi szobrász javította ki. Ekkori pozícióját egy, a sekrestye padlóburkolat-kiosztási terve mutatja be, 1747-ből. A rajzból megállapíthatóan a két pilaszter keretezte konstrukció ekkor még érintetlen.²⁰



1. Pécs, Székesegyház, Corpus Christi-kápolna. Részlet Buck József 1805-ös alaprajzáról. PKL 39.sz.rajz.

1786-ban a Szatmári-tabernákulum (amely a sekrestyében oltárként funkcionált) a Corpus Christi-kápolnába került át, s ezt követően egy új, barokk oltárkompozíció része lett.²¹ Az oltárt a Schmidt-féle átépítés alkalmával a purizmus jegyében próbálták visszaalakítani eredeti reneszánsz formájára, a barokk kiegészítések eltávolításával.

A Schmidt-restaurációt Szőnyi Ottó igen objektíven ítélte meg már említett publikációjában: „Az épületnek volt történelmi zamata, beszélni tudott sok viszontagságáról és a korok lelkiületéről. E tekintetben fölötte állt mai purista módon restaurált, történelmi emlékeitől – némi csekélyégeket leszámítva – kifosztott állapotának.”²² A Corpus Christi-kápolna barokk oltáránál ezt a nézőpontot Szőnyi esztétikai ítélete módosítja, oltárunkról ugyanis így ír: „Érdekes, hogy nem elégedtek meg az oltár főszegecs építményével, hanem jobbra-balra még a pilasztereinek gyarló utánzataiból alakított kulisszát toldottak hozzá. Bizonyára azért, hogy a fal tele legyen építészeti tagozással. Ez a silány toldás azonban célját el nem érte. Hol maradtak a pilaszter fejek akanthusleveleinek finom metszéseitől s az oroszlánok pompás silhouettjétől ezek az utánképzések? Durvák, esetlenek voltak s csodálom, hogy el tudták viselni a nemzedékek a művészi és mesterember munka ezt a sértő egymásmellettiségét, az utánzás kegyeletlen kegyetlenségét.”²³

Sine ira et studio most az oltár barokk állapotáról szeretnénk minden eddiginél pontosabb képet alkotni, amelynek alapja az, hogy előkerültek az oltár barokk töredékei, s eddig közöletlen források is. 1986-ban a püspöki palota rekonstrukciója során az új kerti kút ásásakor találtak egy oszlopfőt, pilaszterfőt és oszloplábazatot.²⁴ A finoman faragott vörösmárvány töredékek első pillantásra reneszánsznak tűntek, ugyanis a kompozit oszlopfő alapvolutáit lábaikkal az akanthuszlevélsor kihajló sarokelemére támaszkodó oroszlánokkal helyettesítő, közepén égő kandeláberekkel díszített kapitellek formailag csaknem megegyeznek a Szatmári-pasztórium pilaszterfőivel. A reneszánsz fejezetek oroszlánjai jellegzetes antikizáló *protome*-ábrázolások: az állatok félalakja jelenik csak meg: farkuk helyén a helix folytatódik. Igen hamar feltűnnek azonban a különbségek is: az oroszlánok korpulensebbek, *protome*-jellegük a barokk átfoglalmasban elhalványul, mert az oroszlán hátsó részét is folytatólagosan kifagragták s a szemcsés vörösmárvány kőanyag jelentősen eltér a reneszánsz szentségtartó süttői vörösmészke anyagától.²⁵ Az abakuszok s az egész oszlopfő nem négyzetbe írható, hanem átlós tengelye mentén húzott, a pilaszterfő szintén nem szimmetrikus: ezek barokk jellemvonások, s jelzik: a töredékek nagyobb kompozíció részei. Az oszloplábazat alsó lemeze ugyancsak szabálytalan négyszög alaprajzú, egyik oldala íves. További kutatásaink során ez évben újabb töredékeket sikerült találnunk: egy másik oszlopfőt és a hozzátartozó lábazatot a Káptalani Levéltár-Plébánia épülete lépcsőházának földszintjén.²⁶ Az oltár egy architráv-részletét a püspöki palotától északra lévő ún. Lux-loggia legnyugatibb árkádjá alatt



2. Pécs, a Székesegyház Corpus Christi-kápolnája egykori oltárának oszlopfője, 1786. Pécs, Püspöki palota.



3. Pécs, a Székesegyház Corpus Christi-kápolnája egykori oltárának oszloplábazata, 1786. Pécs, Püspöki palota.

fedeztük fel, a Boros László által nemrég még látott pilasztertörzs mára innen már eltűnt. Ebben az évben egy újabb pilaszterfőt és egy pilaszterlábazatot ismerhettünk meg, amelyek ugyancsak a püspöki palota kertjéből kerültek elő. Így összesen már nyolc alapvetően fontos vörös márvány strukturális követ találtunk meg a barokk oltár-kiegészítésekből.

A Buck-féle már említett 1805-ös alaprajz pontosan ábrázolja az oltár konfigurációját, emellett a Szőnyi-féle említett leírás és az itt közölt Zelesny Károly-fotó adta a legtöbb információt az oltárról.²⁷ E fénykép csak alig mutat többet, mint a reneszánsz pasztofórium: látszik, hogy a reneszánsz pilaszter mellé külső oldalaikon egy-egy másik, sima törzsű csatlakozik. Kutatásaink legvégső fázisában találtuk meg a Káptalani Levéltárban az 1829-es Canonica Visitationi²⁸ és végül Zelesny Károlynak az oromzat felső része kivételével csaknem teljes fotóját az oltár barokk állapotáról.²⁹ Mint kiderült, Szőnyi e fotó külső, éppen a barokk kiegészítéseket mutató részeit levágta és nem közölte!³⁰ Sajnos, elkallódott az oltár Kelen (Klein) Ármin által 1880/81-ben készített rajza, amelyet a MOB 1882-ben megvett.³¹

A források alapján az oltár a következőképpen nézhetett ki: a reneszánsz tabernákulumot talapzati részének párkánya felett elvágták, s az új mensaasztal antependiumaként használták fel. Az új mensa-lap és tabernákulum miatt a szentségtartó fulke alatti, perspektivikus hálójú alsó részt is meg kellett csonkítani. Emiatt a belső fülkét keretező archivolt és a pilaszterekre támaszkodó architráv közt bántó üres sáv keletkezett. A reneszánsz fulke elé tehát barokk ívelt homloklapú, aranyozott réz (vagy bronz) tabernákulumot helyeztek, melynek alsó részét két-két korinthoszi oszlop szegélyezte. (Jelenleg a nagymányoki templom főoltárán, alkotója bécsi, esetleg augsburgi ötvösművész lehetett).³² A félrevont függöny alatt, mintegy *revelatio*-szerűen kerek asztal körüli Utolsó vacsora-relief látható. Az oszlopokra körbefutó háromrészes párkány támaszkodott, az oszlopok folytatásában négy gyertyatartóval. A tabernákulum kupolaszerű tetőzetét voluták osztották meg, a csúcson a Báránnyal és a Hétpécsetes könyvvel, előttük a főpárkányból kiemelkedő fa feszülettel. A tabernákulumot hat nagy és négy kis kandeláber és három kánontábla kísérte.

A főpárkány feletti félköríves oromzatnál a Zelesny-fotóról úgy látszik, hogy a két kerub szárnya jobban lenyúlt, s hogy a mellékakroterionok nem voltak meg 1882 előtt (a főakroterion³³ igen, de valószínűleg nem a helyén, ezért mindháromat a restaurációkor újrifaragták.)³⁴

A reneszánsz pilaszterekhez kétoldalt kissé diagonálisan kifordítva sima törzsű barokk pilaszterek csatlakoztak, majd a kissé befelé hajló architrávot szélein ugyancsak sima törzsű oszlopok támasztották alá. (Mind a fejezeteken, mind az egyéb elemeken látszanak a csaplyukak.) A pilaszterek és oszlopok fejezetei a reneszánsz kapitell nyomán készültek. A pilaszterek rövidebb oldalai voltak a homlokzatiak (csak a fél oldalt faragták itt a kandeláberig, ahogy ez a Zelesny-fotón jól látszik), az oldalsó teljes fejezet-



4. Pécs, Székesegyház, Corpus Christi-kápolna. A Szatmári-tabernákulum baloldali pilaszterfője



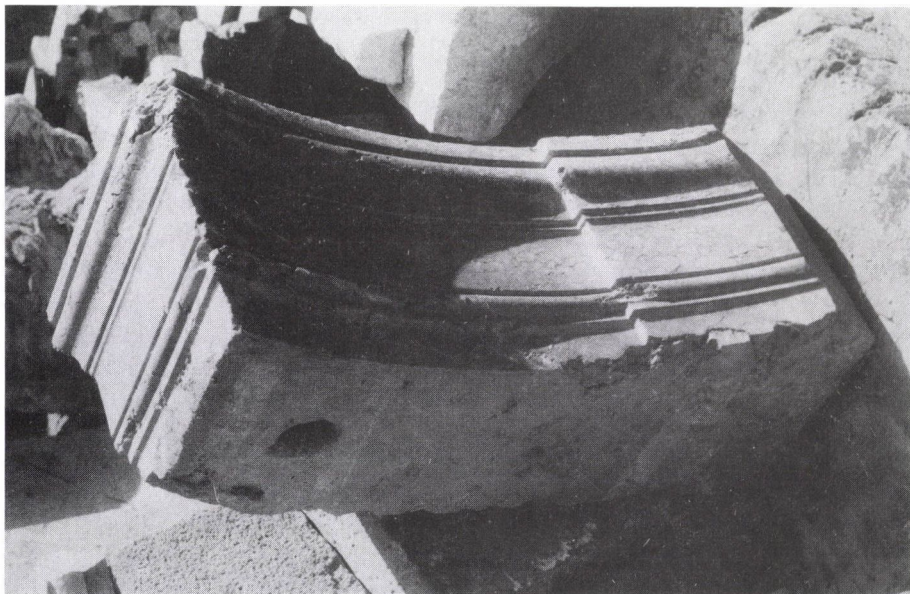
5. Pécs, a Székesegyház Corpus Christi-kápolnája egykori oltárának baloldali pilaszterfője, 1786. Pécs, Püspöki palota.

lapok oroszlánjai a falsík miatt le vannak vágva. A baloldali pilaszter lábazata maradt fenn, amelynek rövidebb, homlokoldali része az íves, követve az architráv formáját. A barokk oszlopfő a reneszánsz pilaszterfő alapján készült, de alaprajzilag, mint már említettük: az oltár íves vonala miatt a külső elülső pontba futó átló mentén hosszabb. Az oszlopfők lokalizálása nehéz, csak a velük együtt talált lábazatok alsó talplemeze alapján lehet eldönteni: melyik oldalon lehettek. A barokk lábazati- és architrávtagozatok követik a reneszánsz formákat, de néhol leegyszerűsítettebbek: pl. az architrávnál a fotóból kivehetően hiányzanak a finomabb formák: a gyöngysor, s a geiszon fogazása. A háromtagú főpárkányból a baloldali architráv maradt fenn.

A Buck-alaprajz és a Zelesny-fotó jól mutatja a szélső volutaszerű elemekre, mint talapzatra állított barokk álló angyalfigurákat, kezükben füstölőkkel (a jobboldali helyén a fotó sérült). Hasonló voluták indulnak a felső architráv szélein is (szélein ülhettek a puttók), a barokk oromzat felső része már nem látszik. Itt adjuk át újra a szót Szőnyi Ottónak, aki az 1829-es *Canonica Visitatio* alapján így írja le ezt az oltárrészt:

„*De ez még nem elég! Az oltárfelépítmény csucsára 3 gipsz gyermekangyalt raktak. A legmagasabban álló középső a törvény-táblákat, a jobbfelöli aranyozott tulokfejet és a bal felöli kígyóval övezett, aranyozott keresztet tartott.*”³⁵ Nagyon érdekes Szőnyi kifakadása, holott ezt a részletet ő sem látta, csak a forrás alapján ismerteti, mert a Zelesny-fénykép nem tartalmazza, a helyreállítás idején (1888) Szőnyi (1876–1937) még gyerek volt. Szőnyivel ellentétben viszont úgy véljük, hogy bár a barokk oltárrá alakítás nem tett jót a reneszánsz szentségháznak, az új, barokk részleteket magas mesterségbeli színvonalon faragták ki! Valószínűnek tartjuk, hogy a XIX. század végi restaurációkor szedhették le az idekerülő barokk angyal miatt a reneszánsz főakroterionot és a mellékakroterionokat, mert zavarták a barokk kompozíciót.³⁶

Egy 1786. november 6-án kelt nyugta szerint Kovács Mihály e nap Mohácsra utazott „*pro lapidibus marmoreis ad aram Corp. Christi servientibus*”.³⁷ A töredékek kőanyaga – mint más esetben is – a Dunán érkezett Pécs környékére.³⁸ Az oltár tabernákulumát (s így az új oltárt) 1786. december 17-én szentelték fel, a *Liber Ordinationum* így számol be az eseményről: „*Anno 1786. Dominica Gaudete incidente in 17. Decembris benedictum est novum tabernaculum in sacello Corp. Christi ad altare eiusdem sacelli pertinens. Paulo post ad novam hanc aram marmoream, cuius frontispicium totum cum mensa et inferiori gradu altaris e maiori sacristia / ubi iam dudum parietem turri penes aram S Stephani itergerinum ornat / translatum ac adlatis duobus columnis, duobus Cherubinis, tribus parvis angelis, sex candelabris, tabernaculo et gradu superiori Vienna Austriae collocatum est. Ad hanc inquam novam aram hodie prope horam 7-am Illmus Ordinarius noster Episcopus e Comitibus Eszterházy de Galantha primum sacrum celebravit ...*”³⁹



6. Pécs, a Székesegyház Corpus Christi-kápolnája egykori oltárának baloldali architrávtöredéke, 1786. Pécs, Püspöki palota udvara, Lux-loggia.



7. Pécs, a Székesegyház Corpus Christi-kápolnája egykori oltárának jobboldali pilaszterlábazata, 1786. Pécs, Püspöki palota.

Az oltár ismertetése után attribuálására is kísérletet szeretnénk tenni.⁴⁰ Egy 1783. augusztus 12-én kelt protokollum szerint a Káptalan szerződést kötött 3000 forint értékben egy bécsi szobrásszal (*sculptor Viennensis*) a Corpus Christi-kápolna oltárának megalkotására a sekrestyéből áthozandó oltár felhasználásával, „bécsi” márványból.⁴¹ A már említett 1786-ra vonatkozó számla⁴², amelyet Demeter István elszámolásai alapján mutatott ki Tarnóczy József 1793-ban, 82 forint 75 krajcárt ír, amelyet egy meg nem nevezett bécsi szobrásznak fizettek ki a „*Sacellum Corporis Christi*” oltárán végzett munkájáért. (Ez a 3000 forintos összegnek csak kis részlete). Egy másik iraton Demeter tanúsítja, hogy „*lapicidae et statuarii Viennenses ara in sacello Corp. Christi erigentes iuxta contractum et terminatum laborem*”⁴³ Ez a bécsi mester feltételezésünk szerint maga Sartori lehetett, hiszen ő ekkor Bécsben élt és dolgozott,⁴⁴ 1782-ben Eszterházy vele akart először itt egy új oltárt állíttatni, s ugyanebben az évben ő alkotja meg a kápolnában a Klimó-síremléket. Fischert, a Szent István-oltár szobrászát 1777-ben Klimó foglalkoztatta, ő azonban sohasem járt Pécsen, így a Szatmári-tabernákulum meglévő részleteihez sem faraghatott volna hasonlót.⁴⁵ Ha megvizsgáljuk Sartori Szt. Mihály- és Szt. Sebestyén-oltárterveit, az architektonikus kiképzésben sok hasonlóságot találhatunk a Corpus Christi-kápolna oltárával. Végül egy utolsó érv: a Szt. Mihály-oltár főalakjának felépítése, arcának fiziognómiája nem áll messze a mi oltárunk baloldali angyalalakjától, amelyet a fotón láthatunk.⁴⁶ Sartori az oltár kivitelezésében nyilván kőfaragókat is igénybe vett.

A Zelesny-fénykép kis részletét is megőrökíti a szentélyrekesztő rácsnak, amely szintén nincs meg, és az Aichinger-féle keresztelőkútnak, amely 1853 óta áll itt. A korábbi keresztelőkút a kápolna déli oldalán állt, akárcsak egy gyóntatószék, a szószék pedig az északi átellenes oldalon helyezkedett el.⁴⁷

A pécsi Székesegyház restaurációjának (1882–1892) kiinduló alapelgondolásáról így ír Czobor Béla: „*Schmidt Frigyes restaurationalis tervezete azon egészséges alap gondolatból indul ki, hogy a pécsi székesegyházat, mint háromhajós román basilikát régi tiszteletre méltó fényébe vissza helyezze, de a két mellékhajó oldalán idő folytán létesült kápolnákat, a dóm külső stíluszerű helyreállításánál érintetlenül hagyja. Hozzájárul, hogy e kápolnák közt műtörténeti becscsel bírók is vannak, nevezetesen egyikben a Corpus Domini-oltár, mely Szathmáry György pécsi püspök (1505–1521) költségén készülvén, hazánk legkitűnőbb renaissance-stílusú műemlékei közé tartozik; kár lenne tehát e kápolnákat bolygatni...*”⁴⁸

Sajnos az átépítésre rendelkezésre álló túl sok pénz, az építetető radikális újjáépítésvágya, a barokkellenesség, a Schmidt távollétében a munkákat irányító Kirstein Ágoston építésvezetőnek a bontásnál elkövetett kivitelezéstechnikai hibái s a MOB teljes kihagyása oda vezet, hogy a helyreállítás mindinkább rombolás és átépítés lesz.⁴⁹ Egyik bontás hozza a másikat. A déli mellékhajó boltozatainak megszüntetése után 1884 januárjában a



8. Pécs, a Székesegyház Corpus Christi-kápolnájának egykori oltára. Zelesny Károly felvétele, 1888 előtt. PKL, Szőnyi-hagyaték.

fellépő oldalnyomás miatt a Mór-, majd a Corpus Christi-kápolna boltozatait bontják. Ez utóbbtól azután a délkeleti torony rogy majdnem össze. Elpusztultak Dorffmaister falképei is. 1888-ban eltávolítják a Corpus Christi-kápolna oltárának barokk toldásait, a reneszánsz pasztofórium hiányzó részeit pótolják és köfelületét felfényezik. Júliusban már a kápolna belső díszítőfestéséhez kezd Lotz Károly és Feuchtinger budapesti ipariskolai tanár, amely a következő évre is áthúzódik. Hoffmann mester a kápolnába szószéket farag.⁵⁰

A kápolna és a Székesegyház lassan elnyeri mai alakját, 1891. június 22-én Ferenc József avatja fel az épületet, amelynek építési munkái csak a következő évben nyernek végleges befejezést.⁵¹ A Szatmári-pasztofórium purista restaurálásával nagyrészt visszaállt a reneszánsz állapot, a barokk-kori historizálás egyik kvalitásos – ritka – példája helyett.⁵²

FÜGGELÉK

1. Az 1829-es *Canonica Visitatio Corpus Christi-kápolnára vonatkozó részlete* (ld. 13. jegyzet)

§. 7.

Sacellum Corporis Christi

(p. 16) Istud in meridionali Basilicae latere porticu, et turri Episcopo proxima intercluditur. Pavimentum eius albo lapide stratum, pavimento Ecclesiae duobus gradibus humilius est. Longitudo decem, altitudo quatuor, latitudo, tres orgias et pedem efficit. Fornix coctis lateribus constans triplici arcu in quatuor Concamerationes dividitur. Harum illa quae altari proxima est, muliebri specie fidem exhibet, dextera Calicem, de quo hostia prominet, sinistra crucem complectentem, angelisque circumdatam. In altera Salvator cum Discipulis in Emaus coenans, in Tertia Abrahae cum Melchisedecho congressus: in quarta supra chorum angeli variis instrumentis musicis ludentes repraesentantur.

In pariete septemtrionali prope aram coena agni paschalis per Moysem celebrata, in Meridionali vero idem Moyses manua colligi faciens adumbratur. Isthic legere est: Pinxit Stephanus Dorfmeister e' Caes: R. Vindobon Academia 1786. Ceterum parietes perito ex Architectura ornatu picti sunt.

Ara Muro Orientali adhaerens rubro supra, infraquae mar/ (p.17) more constat. Szatmárian insignia inferius incisa auctorem, aetatemque ostendunt. Infra Infulam draco quadrupes retorta in collum bis cauda scutum ambit, quod declivi a' dextra levam versus fascia bifariatur. Intra fasciam ascendens leo, supra, et infra singulae rosae, et lilia cernuntur.

Tabernaculo tres utrinque angeli marmori insculpti, et Sanctissimum devote venerantes adstant. Parietinae dein floribus affabre incissis, et rotunde columnae utrinque marmoreae singulae ornatum addunt. His trabeatio incumbit ipsa quoque caelaturis ornata, ac supra hanc arcus eminet, intra quem vir barbatus dextra benedicens, sinistra librum tenens, necnon bina angelorum capita cernuntur. Omnia haec dum rubro marmore constant, et magnam artificis dexteritatem industriamque testantur. Culmen tres gypsei angeli occupant. Medius summusve legis tabulas, dexter inauratum bovis caput, sinister inversam serpente obtorto crucem manu tenet. Infantilis hi sunt magnitudinis: atqui inferius arae adstant, thuribulaque aerea inaurata tenens, ex utroque latere singuli angeli juvenilem aetatem praeseferunt.

Tabernaculum, et sex candelabra majora, necnon tres precum tabellae ex aere inaurato parata magistrum artis fusoriae admodum peritum eleganti sua forma probant. Quatuor minora etsi aequae aere in aurato constant forma semet minus commendat. Porta Tabernaculi anaglypho labore coenam Domini repraesentat. Supra hanc crucifixo, vel VSacramento est locus. In cupula Tabernaculi libro septem sigillis pendentibus munito agnus incubat Crux nigra lignea, caetera aerea inaurataque sunt.

In latere Evangelii arae proxima est Cathedra humilis ammobilisque colore rubrum marmor praeferens, sertis inauratis paulisque ornata. Prope hanc parieti affixa est imago coenam Domini exhibens, superius legitur: Sacrum Convivium: „inferius” In pace in idipsum dormiam et requiescam, isthic nimum sepulchri locum sibi destinavit p.m. Comes Paulus Ladislaus Eszterházy Episcopus VEcclesiensis anno 1799. defunctus, ibidemque tumulatus millo de caetero monumento memoriam ipsius sustentante.

At enimvero in adversa parte elegans monumentum ex albo marmore grata posteritas erexit clarae memoriae Diocoesis huius Episcopo Georgio Klimo. Imago huius pectoretenus rotundae tabulae incisa superne a' duobus geniis sustinetur, quorum unus obversum imagini speculum exhibet. Infra genios legere est sequentia. (p.18)

Georgius Klimo Dei, et Apostolicae Sedis gratia Episcopus Quinque-Ecclesiarum Baranyiensis, Tolnensis, Valconiensis Perpetuus, Supremus Comes Augg. Principibus Sanctioribus Consiliis Solis Meritis ad Praecipuam In utraque Republica auctoritatem evectus Fidei Puritate Ecclesiae Libertate, Defensis Disciplina. In Clero Instaurata Sacri Pallii, Et Praefereadae Crucis Praerogativa. Pro se et successoribus Episcopis A Benedicto P.P XIV. Impetrata Scientiis Excultis Prima in Hungaria Bibliotheca Publica condita, Aliisque Rebusgestis Clarissimus obiit. Anno M.D.C.C. L.XXVII. Nonas Maji aetatis LXVIII Episcopatus XXVI Sepultus est Quinque-Ecclesiis ad Latus Meridionale Basilicae S. Petri Principis Apostolorum. In sacello contiguo SS. Corporis Christi juxta cornu Epistolae.

Penes monumentum exigua mensa armarii instrar credentiam constituit, utraque hanc Sanctuarium a' navi unus gradus, et ferrei cancelli distinguunt Trans Cancellos decem scamna meridionale septemtrionaleque sacelli latus occupant, quatuor hinc, et sex illinc septemtrionem versus penes portam scamnis contiguus est ad murum erectus lapis sepulchralis cum inscriptione: „Hic jacet Reverendissimus Pr Dominus Valentinus Tituli S. Sabinae Cardinalis:” virum refert capite in Coronam detonso, sacris vestibus indutum dextera benedicientem sinistra pedum tenentem. Supra Caput pileus videtur, exquo distinctae nodis binae cordae juxta corporis longitudinem defluunt, Penes pileum a' dextris insigne scuto incisa manu tres rosas tenens infra hoc Liber a' sinistris vero infula, et in pectore calix conspiciuntur.

In adversa meridionali parte muro adhaeret nigra marmorea Tabula insignia C. Sigismundi Berényi Dioecesis huius Episcopi praeferens cum sequenti inscriptione:

Excellmus Illms, ac Rdssms:

D.D.

Sigismundus e' Com: Berényi De

Karancs Berény P.P In Bodok,

Dei, Et Ap: S.G. Epis: VEcll: Abb:

B.M:V: In Poroz,16. IComttuum De

Bar:Tol: et Valp: S. Ac P:P: Comes

Sac. C.R. Mattis C. A. I.

Anno 1748. die 25. Sept: Ae: Suae/

(p.19.) 55 obiit

Cum his, Qui oderunt pacem

Eram Pacificus cum Loque

Quod adhuc Super esse videtur Scamno regitur

In angulo septemtrionali, et occidentali latere concluso cochlea ad Chorum ducit, ubi exiguum organum adest, et aliquot pro musicis Sedes. E' choro per continuatam cochleam

partim advacuum supra Sacellum Spatium, partim vero ad retrum, turrimque contiguam ascenditur.

Infra chorum porta ferrea est qua turris occluditur sacristiae vites agens Isthic septemtrionale latus armarium occupat Induendis Sacerdotibus, et Superne, inferneque Sacrae supellectili claudendae Serviens Desuper ligneus Crucifixus eminet.

Portae latera singula flexonia stipant, quorum unum Salvatoris ab Angelo roborati, alterum Deiparae virginis Dolorosae imagine ornatur.

Adsunt praeterea: umbella, binae lampades, cum peticis, binae Cruces in funere praeferrī solitae, ligneum pegma pro lavatorio apparatu, flexorium viridi panno inferius obduetum, sella brachialis, dentale, per Portam denique ferream priori oppositam exitus paret versus Episcopium.

2. Számla. PKL Fasc.11. Nr.50.⁵³

Sequentes erogationes pro Sacello Corporis Christi e Rationibus de nati Stephani Demeter pro 1786 praesentatis, eruuntur et quidem.

Magistris Viennensibus Aram in Sacello
Corporis Christi erigentibus soluti 82 fl 75 X
Idem Isdem, ex Lapidica pro Crucifixo Viennae
depositi 173 fl

in Summa 195 fl 75 X
Qq Ecclesiis 13 a Decemb. 1793

Per Josephum Tarnóczy
Gen. Cassae Perceptorem

JEGYZETEK

E helyen szeretnék köszönetet mondani Boros Lászlónak, Érszegi Gézáknak, Galavics Gézáknak, Granasztóiné Györffy Katalinnak, Marosi Ernőnek, Sajó Tamásnak, Sonkoly Károlynak és Tóth Melindának értékes észrevételeikért, valamint Kóbor Miklósnak, a pécsi egyházmegye főépítészének, aki a püspöki palota rekonstrukciós munkái közben előkerült töredékeket megmutatta.

Rövidítések

- BOROS 1985. Boros László: A pécsi székesegyház a 18. században. Budapest, 1985.
- CS. TOMPOS 1964. Csemeginé Tompos Erzsébet: A pécsi Székesegyház Schmidt-féle újjáépítése. Építőipari és Közlekedési Műszaki Egyetem. Tudományos közlemények, 10. (1964). 33–97.
- FORBÁT 1918/19. Forbát Alfréd: A pécsi Székesegyház Szathmári-oltára. Archaeologiai Értesítő. Új folyam, 38. (1918/19). 42–56.
- KÖVÉR 1891. Kövér Béla [Hampel József]: A pécsi székesegyház. Archaeologiai Értesítő. Új folyam, 11. (1891). 289–295
- PETROVICH 1961. Petrovich, Ede: L'opera di Giuseppe Antonio Sartori a Pécs. 1778–1783. Cultura Atesina, 15. (1961). 85–101.
- PKL Pécs, Káptalani Levéltár
- SZŐNYI 1916. Szőnyi Ottó: A pécsi székesegyház leírása az 1882. évi átépítés előtti állapotában. A „Pécs-Baranyamegyei Múzeumi Egyesület” Értesítője, 8. (1916). 43–94.

- ¹ BOROS 1985. 55.
- ² A kápolnákról: PETROVICH Ede: A pécsi Káptalani Levéltár épületének története. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1963. Pécs, 1964. 180–181. A Szent András-kápolna a titulust a 16.sz. közepéig a Kálvária-dombon állt Corpus Christi-kápolnától vette át, miután az a török időkben elpusztult. BOROS 1985. 93/320. jegyzet; a barokk átépítés kezdeményezőiről: uo. 23.
- ³ A Székesegyház barokk építéstörténetének periodizációját Boros László monográfiája alapján ismertetjük: BOROS 1985.
- ⁴ Klimó mecénási az 1786-ban tevékenységéről: LIBER M.: Klimó püspök mint maecenas. Pécs, 1933; és ifj. ENTZ G.: Klimó György pécsi püspök kulturális tevékenysége. Pannónia, 6. (1940). 197–221.
- ⁵ PKL Protokollumok IV. 1775.jan 23. 170. Idézi: BOROS 1985. 89/252.jegyzet.
- ⁶ Életéről: KOLLER, J.: Historia episcopatus Quinqueecclesiensis. Tomus VII. Pesthini, 1812. 271. és SCHWARCZL, S.: Laudatio funebris quam honoribus piae memoriae excellentissimi illustrissimi ac reverendissimi domini Pauli Ladislai e comitibus Eszterházy de Galántha Dei et Apostolicae sedis gratia Quinque-Ecclesiarum episcopi S. C. et R. Apost. Majestatis actualis intimi status consilarii. Quinqueecclesiis, 1799.
- ⁷ Publikálva: KOLLER, J.: Prolegomena in historiam episcopatus Quinqueecclesiarum. Posenii, 1804. Tab. VIII. A rajzok a homlokzatok 1748–1782 közti állapotát rögzítik (datálások: rajzok: BOROS 1985. 11.a–d. képek; homlokzat: uo. 22.) Boros László hívta fel a figyelmemet arra, hogy a rajzon a középkori Szt. András-kápolna két támpillér csonkja is látszik a lábazati részen.
- ⁸ A rajzot a pécsi Püspöki Levéltárban őrzik.
- ⁹ A tollrajzot az Egri Érseki Levéltárban őrzik. Elsőként publikálták: DERCSÉNYI D.–POGÁNY F.–SZENTKIRÁLYI Z.: Pécs városképei – műemlékei. Budapest, 1966. 27/17.ábra és HAJÓS G.: A pécsi románkori székesegyház „népoltára”. MÉ 15. (1966). 186. 1. kép. Eddigi legpontosabb datálása: BOROS 1985. 91/276.jegyzet.
- ¹⁰ A tusrajz őrzési helye: PKL 39. számú rajz.
- ¹¹ PETROVICH 1961. 85–101.
- ¹² BRÜSZTLE, J.: Recensio Universi Cleri Dioecesis Quinque-Ecclesiensis. Tom. primus. Quinqueecclesiis, 1874. 44; SZÓNYI 1916. 90. (Alsáni sírkövről csak ő szól) és következő jegyzetben idézett Canonica Visitatio 17.
- ¹³ Canonica Visitatio Cathedralis Ecclesiae Quinqueecclesiensis Anno Christi 1829. PKL Székesegyházi Levéltár. Fasc.929. 16–19. (§.7. Sacellum Corporis Christi). A szövegátírási problémákban Érszegi Géza, Marosi Ernő és Sajó Tamás volt segítségemre.
- ¹⁴ SZÓNYI 1916. A kápolnára vonatkozó rész: 88–91.
- ¹⁵ A Dorffmaister-falképekről és festményről: Canonica Visitatio 13. jegyzetben i.m. 16; SZÓNYI 1916. 88; GARAS K.: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest, 1955. 188; BOROS L.: Dorffmaister Baranyában. MÉ 23. (1974). 271–272; BOROS 1985. 55–56.
- ¹⁶ BOROS 1985. 55.
- ¹⁷ Igen nagy irodalmából most csak néhányat említünk meg: KÖVÉR 1891; C. de FABRICZY: Due opere di Andrea Ferrucci esistenti in Ungheria. L'Arte, 12. (1909). 302–307; FORBÁT 1918/19; BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz-kápolna. Budapest, 1955. 37.; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (A schallaburgi kiállítás katalógusa). Wien, 1982. 674–675. Kat.No.827. (Balogh Jolán ismertetése, aki itt csak 1783-as és 1882-es restaurálásokat említ); G. SÁNDOR M.: Reneszánsz Baranyában. Budapest, 1984. 27.
- ¹⁸ A magyar szóhasználatban helytelen jelentésben meggyökeresedett pasztofórium az oltártól független fali szentségtartó, míg a tabernákulum az oltár szerves része. A distinkcióról: VERBÉNYI I.–ARATÓ M. O.: Liturgikus lexikon. Budapest, 1989. 207, 242. Mivel a pasztofórium tulajdonképpen a keleti egyházban a szentély két oldalán elhelyezkedő prothézisz és diakonikon helyiségek közös neve, helyesebb a tabernákulum vagy szentségház kifejezéseket használni.
- ¹⁹ A szentségház eredeti helyéről és áthelyezéséről: Epitome Historica Episcopalis

- Civitatis Quinque-Ecclesiensis ... Anno Domini 1752. Pécs, Egyetemi Könyvtár. Koller-kéziratok. 67038. sz. p. 143. (mai jelzés: fols. 70v–71.) A forrást elsőként felhasználta: PETROVICH E.: Janus Pannonius Pécsett. In: KARDOS T.–V. KOVÁCS S.: Janus Pannonius (Tanulmányok). Budapest, 1975. 156.
- ²⁰ A mesterekről: BOROS 1985. 35. Boros László az anyalfelek javítását Spethnek tulajdonítja: uo. 82/159 jegyzet. A sekrestye-alaprajz közölve uo. 27.kép.
- ²¹ A datálást egy számla teszi lehetővé: PKL Székesegyházi levéltár fasc.11. no. 50. Közöljük a 2.függelékben.
- ²² SZÖNYI 1916. 44.
- ²³ Uo. 89.
- ²⁴ A töredékek – a később előkerültekkel együtt – a püspöki palota déli szárnya melléklépcsőházának földszintjén vannak elhelyezve, s később be akarják őket mutatni az épületben. A palota-rekonstrukció irányítója Kóbor Miklós püspöki főépítész, akinek a töredékek megmutatását e helyen is köszönöm.
- ²⁵ Osgyányi Vilmos szerint ez a szemcsés kőanyag nem magyarországi – Kóbor Miklós szíves közlése. A források szerint Bécsből szállították ide a kőanyagot: ld. a 41. jegyzetet. A magyarországi, ausztriai és bajorországi vörösmárvány-használatról: LÓVEI P.: A tömött vörös mészkő – „vörös márvány” – a középkori magyarországi művészetben. *Ars Hungarica*, 20. (1992). 3–28. Lóvei Pál szerint az ausztriai kő nem Bécs, hanem Salzburg környékéről származhatott.
- ²⁶ A faragványokat váza-talapatként nyugdíjba vonulásakor Cserháti József megyéspüspök vitte át a püspöki palotából.
- ²⁷ SZÖNYI 1916. 88–91. A fénykép a 88. és 89. oldalak között van. Ezt reprodukálja: BOROS 1985. 73. kép.
- ²⁸ Ld. a 13.jegyzetet.
- ²⁹ Őrzési helye: szintén PKL, Szőnyi-hagyaték fotói. (A fénykép jobboldala sérült, így a jobboldali angyalalak is). Itt szeretném megköszönni a levéltárosnak messzemenő segítségét. A fotóról Forbát is ír, de nem közli: FORBÁT 1918/19. 46.
- ³⁰ Ennek az oka vagy a fotó sérülése, vagy Szőnyi ellenszenve lehetett a barokk kiegészítések iránt. Ugyancsak közli a fotó kicsivel nagyobb kivágatát, de nem a teljes képet: PETROVICH 1961. 16.kép.
- ³¹ Erről ld.: *Archaeologiai Értesítő*. Új folyam, 2. (1882). II, IV, XXVI, XLIX.
- ³² SZÖNYI 1916. 89; BOROS 1985. 55. és 74. kép.
- ³³ A korábbi főakroteriont a pécsi Janus Pannonius múzeum G. Sándor Mária által rendezett Reneszánsz Kötárában őrzik. A faragványról ld. még: SZÖNYI O.: A pécsi püspöki múzeum kötára. Pécs, 1906. 236–237. 765. számon.
- ³⁴ Az újrafaragások kérdése igen lényeges, Hampel József például AIGL, P.: *Historia brevis venerabilis Capituli Cathedralis Ecclesiae Quinque-Ecclesiensis*. Quinque-Ecclesiis, 1838. c. műve alapján (idézett hely: 239–240.) az átfaragásokat mind 1783-ra teszi és egy bécsi művész munkájának tartja. Szerinte az oromzatot és az alatta lévő háromrészes főpárkány frízét és geiszonját is ekkor faragták: KÖVÉR 1891. 293–294. Forbát is a felső oromzat barokk alkotásoknak tartja: FORBÁT 1918/19. 47. A szentségfülkét keretező angyalok fejéből csak a jobboldali legfelsőt gondolja reneszánsznak: uo. 48. Pótlás a baloldali első angyal két keze is.
- ³⁵ SZÖNYI 1916. 89. A kétoldal elhelyezett álló angyalalakok és a három oromzati puttó jelenlegi lelőhelye ismeretlen, az utóbbiak a 13. jegyzetben idézett *Canonica Visitatio* szerint (p. 17.) gipsz(stukkó) anyagúak voltak, ezért lehettek sérülékenyebbek.
- ³⁶ Az 1786-tól folóslegessé vált mellékakroterionokat feltételezésünk szerint – a főakroterionhoz hasonlóan – megőrizték, s az 1880-as évekbeli restaurálásakor ezek alapján faraghatták újra őket.
- ³⁷ BOROS 1985. 91/283. jegyzet. A hivatkozott PKL Székesegyházi levéltár Fasc.30. Nr.21/a. iratsomó jelenleg nem található.
- ³⁸ Boros László szíves szóbeli közlése.
- ³⁹ Pécs, Püspöki Levéltár. Közli: PETROVICH 1961. 98/21. jegyzet. Egy másik iratra hivatkozik: BOROS 1985. 55. és 91/283. jegyzet. Forrása: PKL Székesegyházi levéltár Fasc. 30. Nr. 50. Ez a fasciculus jelenleg nem található.
- ⁴⁰ Petrovich Ede feltételezése szerint is Sarteri lehetett az alkotó, az ő érvei azonban

többnyire a szöveges forrásokon alapulnak: PETROVICH 1961. 95–98.

- ⁴¹ „*Erga literas Illmi Dni Eppi in merito arae in sacello C. Xti erigendae et contractus cum sculptore Viennensi apud eundem constituti ineundi Vienna exaratas assumptum est negotium eiusdem arae qualiter et quo pretio exstruendae in praesentia praefati sculptoris et Suae Ill. Eppalis aulae Praefecti, qui cum opus hoc in conformitate delineationis eorum productae ex proprio marmore isthic in certa quantitate demonstrato et multum marmorae illi arae in sacristia existenti ad praedictum sacellum transferendae et per eundem sculptorem cum suis additamentis appromptandae ac in certis locis ob decursum et fractum marmor emendandae assimilanti 3000 flnis se perficere velle declarasset, ac tam diurna sodalibus suis horsum venturis placidari, quam translationem marmoris Vienna horsum instituendam expensis Ecclesiae ordinari expetisset, committebatur praememorato aulae Praefecto, ut contractum cum eodem sculptore secundum facta pro et contra praetensiones declarationesque ineat, ac in duplici exemplari altero S Illustrati Eppali, altero autem V Capitulo fine ratificationis et fiendae ab utrisque subscriptionis praesentando describi curet.*” PKL Protocollum VII. p.125. Die 12. Aug. 1783. Idézi: PETROVICH 1961. 97/19. jegyzet.

⁴² Ld. a 21. jegyzet.

⁴³ BOROS 1985. 91/283.jegyzet. A hivatkozott PKL Székesegyházi levéltár Fasc.30. Nr. 50. számú irat a gyűjteményben jelenleg nem található.

⁴⁴ A XVIII.században két Sartori szobrász is létezett: Sartory József pozsonyi szobrász volt, Pécssett viszont Antonio Giuseppe Sartori dolgozott, aki a dél-tiroli Saccoból származott és sok dél-tiroli műve maradt fenn: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Begründet von THIEME, U.–BECKER,

F., hg. von VOLLMER, H. Bd. XXIX. Leipzig, 1935. 478. Simone Weber: Sartori, Giuseppe Antonio (Sacco, 1712–Wien, 1792). A kettőjük életművének elválasztásában AGGHÁZY Máriaival (A barokk szobrászat Magyarországon. 1. köt Budapest, 1959. 90–91. és 266.) szemben Petrovich Edével értünk egyet. (Petrovich újabb véleménye és Aggházyra való reflektálása PETROVICH 2. jegyzetben i. m. 199–201.)

⁴⁵ BOROS 1985. 50. ír a Szt. István-oltárról.

⁴⁶ Az oltárokról illetve terveikről ld. uo. 66–71. képek.

⁴⁷ Mindhárom berendezési tárgy ma Kővágószőlősen található: BOROS 1985. 56. és 75/a,b. és 62. képek.

⁴⁸ CZOBOR B.: A pécsi székesegyház restaurációja. Budapest, 1882. 11. (Klny. az Egyházművészeti Lap 1882. évfolyamából.)

⁴⁹ A székesegyház Schmidt-féle helyreállításáról – a teljesség igénye nélkül – ld.: CS. TOMPOS 1964; HAJÓS, G.: Die Erneuerung und der Neubau der mittelalterlichen Kathedrale von Pécs im 18. und 19. Jahrhundert. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 21. (1967). 179–185; HORLER M.: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon. In: A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok. (Szerk.: BARDOLY I.–HARIS A.) Budapest, 1996. 102, 120–121.

⁵⁰ CS. TOMPOS 1964. 57, 66, 72.

⁵¹ Uo. 71–72.

⁵² Hasonló, a középkori formákat követő, barokkban történt újrafaragás jelentkezik pl. a pannonhalmi bencés kolostortemplomban a Porta Speciosán (1700) és az altemplomi kapukon. Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve. (Szerk.: TAKÁCS I.) Pannonhalma, 1996. (Katalógus) I. köt. 223. és II. köt. 53. Szentesi Editnek e jelenségekkel foglalkozó tanulmánya sajnos nem íródott meg.

⁵³ A szövegátírás ellenőrzését Fricsy Ádám S. J.-nak köszönöm.

Summary

RENAISSANCE IN THE BAROQUE AGE

The Reconstruction of Pécs Cathedral's Szatmári Tabernacle into an Altarpiece

The reconstruction of the Romanesque Cathedral of Pécs in the Baroque age took place in several stages. The Chapel of Corpus Christi was completed in the second half of the 18th century: with its interior newly decorated, it was turned into a sepulchral chapel.

The person to envisage the reconstruction of the chapel was Bishop György Klimó (1751–1777), who was also instrumental in re-building Pécs after the end of the Turkish sovereignty, yet the realization fell on his successor, Count Pál László Esterházy (1780–1799). The external facade of the chapel had already been completed earlier, in 1718–1720 (as captured in Mark Weinmann's engraving), and Klimó's sepulcher was erected in 1782; two more bishops were entombed here, while Esterházy's vault was never completed. The burial monuments and the altar completed in 1786 are shown in the Cathedral's floor plan made in 1805 by a local drawing instructor, Buck.

The murals on the four surbased spherical vaults and the walls by the altar, as well as a „Last Supper”, were painted by István Dorffmaister. Beffiting to the title of the chapel, Corpus Christi, the iconography consists of the Old and the New Testament analogies of the Eucharist.

Rather than paying for an expensive new altarpiece, the tabernacle, which had originally been erected by Bishop György Szatmári in the early 16th century in the main apses but was functioning as an altar in the vestry after 1748, was transferred to the Corpus Christi Chapel in 1786, re-modelled as an altar. The tabernacle of the finished altar was consecrated on December 17, 1786; on the basis of a bill dated 1786, as well as from considerations of stylistic criticism, the Baroque additions to the altar were probably made by Giuseppe Antonio Sartori (1712–1792), the South-Tirolian sculptor living in Vienna, who had already worked in the Cathedral.

Although the vaults and the Baroque murals of the chapel were destroyed during the re-building of the Cathedral in a drastically purist spirit between 1882 and 1892 under the supervision of the Viennese architect Friedrich Schmidt, attempts were made to restore the Renaissance form of the tabernacle by removing the Baroque additions to the altar.

Most of the structural fragments of the Baroque altar, which was removed in the course of the reconstruction between 1882 and 1892, have been uncovered during the renovation of the bishop's palace, carried out in the past few years. Now it has been established that, next to the pilasters aligning the tabernacle and based on an arched pedestal, a pilaster and a column were added on each side, reaching to the main cornice. Their capitals featuring volutes with lions, with a burning candelabrum in the middle, were patterned on Renaissance pilaster heads, although slight differences exist. To get some ideas about the altar, we have in the capitular archive a description of a Canonica Visitation from 1829, as well as a photo made by Zelesny around 1880. On each side, an angel stood on the pedestal, while the gable was decorated with three putti. Severing the lower part of the Renaissance chamber, a tabernacle with arched front was installed.

Velladics Márta

A TEMPLOM- ÉS KOLOSTORÉPÜLETEK HASZNOSÍTÁSA II. JÓZSEF SZEKULARIZÁCIÓS RENDELETEI UTÁN (1782–1850)¹

„Ubi missae
Nunc musae
Ubi tabernaculum
Nunc spectaculum.”

Ez a rövid és találó versike – nem megerősített források szerint – Kempe-
len Farkas érdeme, aki a rábízott budai karmelita kolostor színházzá, te-
kepályává és kártyatermekké alakításakor kívánta az épület homlokzatán
elhelyezni azt.²

A rendház bezárására 1784-ben került sor, ezt követően az épület 1787-
ig teljes berendezésével együtt használaton kívül állt, mivel a császár és a
város nem tudtak megegyezni annak hasznosításáról. Az egyre inkább
fővárossá váló Buda színházat akart, míg a császár valamely „hasznos”
funkciót szánt az épületnek. 1787-ben, miután a császár engedett a budai
közönség óhajának, az átalakítás során a templom kriptájában, ahonnan a
halottakat a közeli temetőbe szállították át, kapott helyet a színpadi súly-
lyesztő, az egykori főoltár helyén alakították ki a színpadot, míg az egykori
cellákból öltözők lettek. 1787. október 17-én tartották az első előadást,
melynek címe „Der Mönch von Berge Carmel” (A Karmel hegyi szerzetes)
volt. A színház 1924-ig működött, amikor a fa karzat életveszélyessé válá-
sa miatt bezárták. 1961-ben a színházat megújították, a kolostor üresen
maradt részeibe pedig a Magyar Tudományos Akadémia kutatóintézetei-
nek adtak helyet.³

II. József elképzelése, hogy az egyházi épületeknek, intézményeknek
„hasznos” állami, katonai, gazdasági vagy szociális funkciót adjon, nem
ezekben az években fogalmazódott meg először. Itt nincs hely a 18. század
második felének, a felvilágosodás mozgalmának azon eszmetörténeti irányá-
ira utalni, melyek e törekvés hátterét adták. Elegendő II. József 1771-es
prágai memorandumát idézni: „... ja was gäbe es nicht noch für Mitteln zu
den heilsamsten Stiftungen, Vermehrung der Pfarreien, Schulmeistere,
Errichtung der Alumnatspriestere und geistlich emeritirten Häußern,
endlich zu Findel-, Waisen-, Educations-, Arbeit-, Correction-, Spinn- und
Zucht-Häußern, ja Spitälern, in welchen die Jugend zu wahren catholischen
und Staats-Gliedern gebildet, denen Verlassensten das Leben erhalten, die
Müssiggänger aus dem Weege geraumet, die Lasterhaften gestraft und
gebessert und endlich die Müheseligen und Eraltete versorget.”⁴

1782-ben, már mint uralkodó, a kontemplatív életmódot folytató rendek feloszlásával megtette az első lépést ezeknek az elveknek a megvalósítása felé. Természetesen a megvalósításhoz, az eljárás lefolytatásához, a szerzetesek kiköltöztetéséhez időre volt szükség,⁵ de már az 1783 végén megjelent, a kormányhivatalokat Pozsonyból Budára áthelyező dekrétumban a hivatalok céljára a városban felszámolt, illetve felszámolható kolostorépületeket jelölte ki.⁶

A jól megválasztott funkció a templom és rendház épületének fennmaradását jelentette. Az 1780-as évek végére derült csak ki igazán, mekkora volt az igény ezekre az épületekre. Így történhetett meg, hogy a különböző érdekek csatározása során az épület funkció nélkül maradt, s pusztulásnak indult. Néhány esetben ennek következményei napjainkig gyűrűztek,⁷ mint azt például az óbudai trinitárius,⁸ az egri trinitárius⁹ vagy a majki kamalduli kolostor épületeinek problémája mutatja.¹⁰ E hatások vizsgálatához – az egyes épületek történetének feldolgozása mellett – szükséges a teljes épületállomány sorsának, a folyamatnak az áttekintése.

A feloszlott kolostor sorsának alakulásában elsőként az adott település akarata játszott szerepet. Ha az uralkodónak nem volt már előre elhatározott célja az épülettel – mint a legtöbb pesti és budai kolostor esetében – a Helytartótanács mindig a településnek ajánlotta fel az épületet. A templom maradt plébániatemplom, ha a közösség úgy akarta, függetlenül attól, hogy a településnek volt-e már plébániatemploma. Ez történt például a váradoszai pálos kolostorral: a templom plébániatemplom lett, és a kolostorépület egy részét a plébánia foglalta el. A hadsereg ugyanakkor 200 férőhelyes kórházat akart elhelyezni a templomban és a kolostorban, de hiába érveltek azzal, hogy Nagyváradon már további öt templom működik, a váradoszai hívek megtarthatták a templomot. Sőt, a plébániát sem tudta a hadsereg kiköltöztetni a kolostorból, hanem úgy kellett a kórház terveit elkészíteni és kivitelezni, hogy az a plébánia működését ne zavarja. Ez természetesen jelentős többletköltséget okozott.¹¹

A templom épülete mellett a település megkaphatta a kolostor teljes épületét is, ha kifizette az épület becsült árát. Az óbudai-kiscelli trinitárius kolostort a Helytartótanács, miután a gabonaraktárként való hasznosítást elvetette, felajánlotta Buda városának kórház céljára, de a város nem tudta kifizetni a kért vételárat, így végül a hadipénztár vette meg az épületet.¹²

Valóban hatalmas igény jelentkezett az épületek iránt a hadsereg részéről. 1784. október 8-án a császár elrendelte, hogy amennyiben lehetséges, az ezredek a városokban állomásozzanak, s ehhez minden ezred saját állomáshelyén és annak környékén vegye számba és nézze meg az ott található üres épületeket. „... Mir gut bekannte [Gebäuden] zu Raab, die für das Anton Eszterházy-Regiment ganz gut verwendet werden können.”¹³ – írta II. József. Az összeírás megtörtént, és a Helytartótanáccsal megindult a levélváltás a kiválasztott épületek átadásáról.¹⁴

A kaszárnya és katonai kórházként való felhasználás mellett raktárként is hasznosították a kolostorépületeket. 1787. november 1-ével a gyalogság, 1788. május 1-ével pedig a lovasság ellátását az állam vette át, így a katonai igazgatásra hárult, hogy a katonák ellátásáról gondoskodják. Ez az éves szükséglet az 1788. évi háborús időben 253.000 mérő búzát, 1.275.000 mérő rozsot, 4.600.000 mérő zabot, valamint 3.886.000 mázsa szalmát jelentett.¹⁵ Ennek a hatalmas terménymennyiségnek a tárolásához nem volt elég az ún. vermelés, hiszen az átlagos veremben 10–40 mázsa, kedvező körülmények között 50–80 mázsa gabona raktározására volt lehetőség.¹⁶

Mindezek mellett fontos leszögeznünk, hogy a hadsereg nem ingyen juttott az épületek birtokába, a kórházi célú felhasználás kivételével éves törlesztőrésztletet fizetett, mely a Vallásalap számláját növelte.¹⁷

Hasonlóképpen hasznosították a felosztott kolostorok épületeit a főúri családok is. A 19. század elején, de már korábban is, több nagybirtokos vásárolta vissza a családi alapítású kolostorokat. Például az Eszterházy család Kismartonban,¹⁸ valamint a birtokközponttól néhány kilométerre fekvő Stotzingban,¹⁹ Lorettóban²⁰ és Wimpassingban²¹ vagy a Hunyady család Mesztegnyőn.²² E nagybirtokos családok azonban – minden várakozás ellenére – nem állították vissza az egykori rendházakat, hanem gazdasági épületet, manufaktúrát, különböző raktárakat és magtárakat alakítottak ki bennük.

Ennek oka a gazdálkodás módjának megváltozásában, modernizálásában keresendő. A 18. század végéig csak nagyon kevés nagybirtokon találkozunk a kor színvonalának megfelelő gazdálkodási és tárolási módszerekkel. A nyugati határszélen élő és az osztrák piacokra szállító birtokosok a minőség javítására törekedve lehetőséget láttak az üresen álló kolostorépületekben.²³

Az egykori kolostorépületek átalakítására tervek születtek II. József iskolareformjai kapcsán is.²⁴ II. József tanügyi intézkedéseinek – szemponctükból is – egyik pozitív vonása az ún. iskolaszerzödések megkötése volt. Ezeket a szerzödéseket a népiskolai felügyelök kötötték a települések elöljáróival és a földesurakkal, akik így hivatalosan is magukra vállalták, hogy az iskola építéséhez és fenntartásához biztosítják a megfelelő anyagi kereteket.²⁵ A települések, illetve földesurak megszabadultak iskolaépítési kötelezettségüktől, ha sikerült e célra megkapniuk egy kolostorépületet.²⁶ Hasonló volt a helyzet egy-egy városi gimnázium vagy egyéb oktatási intézmény létrehozásakor is.

Hogy tulajdonképpen hány épületet is érintett II. József felosztató rendelete, erre az első összefoglaló adatokat Schwartner Márton Magyarországi 18. század végi statisztikai adatait feldolgozó könyvében találhatjuk: „K. Joseph hob 134 Mannsklöster, die mit 1209 Priestern, und mit 275 Laienbrüdern bevölkert waren auf.”²⁷ Egy másik jegyzetben pedig: „In 6 Frauenklöstern, die K. Joseph aufgehob, fanden sich 152 wirkliche Nonnen,

und 39 Laienschwestern.”²⁸ Tehát adatait alapul véve 1782–1790 között 134 férfi és 6 női, összesen 140 kolostor feloszlására került sor Magyarországon.

A fenti adatok pontosságának és az egyes épületek felhasználásának megállapításához a szakirodalmon kívül több helytartótanácsi állag átnézésére volt szükség. Elsődleges forrás volt a feloszlatási biztosok által a helyszínen készített összeírás, beszámoló, melynek összefoglaló részében az épület állapotának leírása, valamint a becsült ár feltüntetése mellett sokszor közlik a felhasználási elképzeléseket is.²⁹

II. József uralkodása alatt az épületek hasznosítása alapvetően a *Departamentum ecclesiasticum oeconomicum bonorum* (Egyházi javak gazdálkodási osztálya)³⁰ hatáskörébe tartozott, de – mint láttuk – a hasznosításra több megoldás is lehetséges volt, ezért több helytartótanácsi osztály is foglalkozott a problémával. Így a *Departamentum litterario-politicum* (Közoktatási osztály)³¹, a *Departamentum sanitatis* (Egészségügyi osztály)³² vagy a katonaság ügyeivel foglalkozó *Departamentum commissariaticum* (Országos biztossági osztály),³³ és a *Departamentum ecclesiasticum oeconomicum* (Egyházi gazdasági osztály)³⁴, mely egyfajta gondnoki funkciót gyakorolt. A fenti helytartótanácsi állagokon kívül meg kell említeni a budai főhadparancsnokság (Generalkommando für das Königreich Ungarn, Hungarische General Commando) iratanyagát is, mely mintegy kiegészíti a *Departamentum comissariaticum* iratait.³⁵

A szakirodalomból, de különösen a rendelkezésre álló forrásokból egyértelművé vált, hogy a templom- és kolostorépületek hasznosítását külön kell vizsgálni, mivel az – amint azt a fenti példák is valamelyest érzékeltették – külön is történt. A templom plébániatemplommá alakítása nem jelentett különösebb problémát, inkább a kolostorépületek hasznosítása okozott az Egyházi javak gazdálkodási osztálya számára komolyabb fejtörést.

Nem vizsgáltam az Erdélyben feloszlott kolostorok épületeinek történetét, mivel ennek forrásanyagai nem a Helytartótanácsnál, hanem az Erdélyi Gubernium iratai között találhatóak. A teljesség okán összeállítottam, de nem elemeztem a horvátországi kolostorokat, azok eltérő kezelése miatt.³⁶ A hasznosítás szempontjából való vizsgálódás szűkebb időhatárát 1802-ig, I. Ferenc „*diploma restitutionale*”-jáig, vagyis a bencés, premontrei és cisztercita rend visszaállításáig terjesztettem ki. A tágabb időhatárt a magyar szabadságharc időpontjában, vagyis 1848–1849-ban határoztam meg. Sajnos, az egyes objektumokról fellelhető irodalom és forrásanyag rapszodikus, így az adatok pontossága is változó.³⁷

A templom- és kolostorépületek vizsgálatából kiderült, hogy – a felmerült lehetőségek ellenére – azok több mint a fele maradt egyházi használatban 1802-ig. A „*diploma restitutionale*”-t követően pedig nem a világi célra átalakított épületek visszaszerzésével, hanem inkább az egyházi hasznosítás átcsoportosításával – a plébániák ismét kolostorrá alakításával – nőtt meg újra a rendházak száma.³⁸

A Schwartner-féle végösszeg azonban csak a feloszlatott rendházakat foglalja magában. Szintén a Vallásalap tulajdonába kerültek a megszüntetett konviktusok és egyéb oktatási és szociális intézmények épületéhez tartozó templomok és kápolnák (pl. Veszprém, Nyitra szemináriumi kápolna), valamint a városokban, temetőekben, szőlőkben általában adományokból épített kápolnák is.

1792. januárjában az udvar határozatban utasította a Helytartótanácsot,³⁹ hogy készítsen összesítést az ország területén feloszlatott („sublatæ”), profanizált („profanatae”) és bezárt („obseratae”) egyházakról („ecclesiae”) és kápolnákról, azoknak egykori vagyoni helyzetéről, valamint az épületek és berendezésük további sorsáról.

A Helytartótanács 1792. áprilisában továbbküldte a decretumot az egyházmegyéknek,⁴⁰ majd 1793. februárjában a vármegyéknek és a szabad királyi városoknak,⁴¹ hogy végezzék el területükön a kért összeírást. A beérkezett jelentések alapján 1794. szeptemberére a Helytartótanács elkészítette a feloszlatott/profanizált/bezárt egyházi épületek listáját.⁴²

A kolostorépületek listája hiányos, ezzel szemben – sem a világi, sem az egyházi hatóságok – nem mulasztották el felsorolni azokat az egyházakat és kápolnákat, melyeknek bezárására és profanizálására szintén II. József uralkodása alatt került sor.

A nagyszombati érsekségben nyolc, az esztergomi érsekségben tizenkilenc, a székesfehérvári püspökségben egy, a csanádi püspökségben tizenhét, a nagyváradi püspökségben szintén egy, végül a nyitrai püspökségben két bezárt kápolnát említenek. Nem számolt be feloszlatott kápolnáról vagy egyházzól a kalocsai, győri, besztercebányai, pécsi, rozsnyói, szombathelyi és veszprémi püspökség.

A püspökségek jelentése alapján tehát negyvennyolc kápolna bezárására/profanizálására került sor.

Ez a szám tovább növekszik, ha a püspökségek listáját összevetjük a megyei listákkal. Esztergom vármegyében három, Temes és Torontál vármegyében egy-egy, Varasd vármegyében öt, a jász kerületben négy, a kunkerületben egy, végül Fiumében három további kápolna neve szerepel. Ez újabb tizennyolc kápolnát jelent.

Harmadik a szabad királyi városokban feloszlatott egyházi épületekről készült jelentés. Korponán két, Pesten hat kápolnáról történt említés, végül a 16 szepesi városban feloszlatottak közül kettőt kell a fentiekhez hozzáadni.

Összesen nyolcvan bezárt/profanizált/feloszlatott kápolnáról történt említés II. József uralkodásának időszakából. Ezek közül csak nagyon keveset nyitottak meg és használtak újra a császár halála után.⁴³

Tehát a II. József uralkodása alatt történt felosztások kapcsán nemcsak a 140 kolostorépületről kell megemlékezni, hanem több mint feleannyit tett ki azoknak az egyéb egyházi épületeknek – főként kápolnáknak – a száma, melyeknek bezárására, használaton kívül helyezésére szintén

ebben az időszakban került sor. Ha az épületállomány pusztulásáról beszélünk, akkor elsősorban nem a rendházakat kell megemlíteni, mivel ezeknek az épületeknek legtöbb esetben akartak és találtak is új funkciót, hanem a kápolnákat, melyeket sorsukra hagytak, sőt esetenként kőanyagként adtak el.

Összefoglalva az eddig leírtakat: Magyarországon 1782–1790 között 140 rendház feloszlására és több mint feleannyi kápolna – akár szociális, kulturális intézmény részeként, akár önálló épületként – bezárására került sor. Az épületek felhasználására nem készült egységes, előzetes terv, azt mindig a helyi lehetőségek és igények határozták meg. A településnek mindig volt lehetősége a beleszólásra, s a település dönthetett, hogy felhasználja az épületet vagy ráhagyja azt az állami apparátusra.

A funkció keresésnél legtöbbször különvált a templom- és kolostorépület. Ahol lehetett a templom plébániatemplommá alakult, míg a kolostor felhasználására számtalan igény és lehetőség kínálkozott.

A császár, az épületek felhasználását elkövetkező elképzeléseiben partnerre talált a helyi előjáróságokban és nemesekben, akik élve a lehetőséggel, a saját birtokuk, területük fejlesztésére, saját érdekeik megvalósítására használták fel ezeket az épületeket.

JEGYZETEK

¹ A dolgozat doktori disszertáció egy fejezetének rövidített változata. A terjedelem korlátozottsága miatt kimaradt az épületek egyenkénti feldolgozása, valamint az épületek történetét feldolgozó szakirodalom, idekapcsolódó levéltári hivatkozások és idézetek. A fejezet a Pro Renovanda Cultura Hungariae, „Osztrák–magyar közös múlt” Szakalapítvány és a OSI/HESP Research Support Scheme No. 1215/1997. támogatásával készült.

² CLAUDERNÉ VLADÁR Margit: A Várszínház története. Tanulmányok Budapest Múltjából X. Budapest, 1943. 174.

³ KRISZT György: A budai Várszínház újjászülése. Műemlékvédelem, 1979. 1. 42–49.

⁴ A prágai emlékirat második része (1771. október 8.): Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters. (hrg.: Graf KHEVENHÜLLER-METSCH, Rudolf–SCHLITZER, Hans) VII. 1770–1773. Wien, 1925. 384.

⁵ A feloszlató rendelet kihirdetésétől számítva öt hónap állt a szerzetesek rendelkezésére,

hogy új lakóhelyet találjanak maguknak. Ez alatt az öt hónap alatt a Helytartótanács és a Kamara egy biztos teljes leltárt és vagyonbecslést készített. A szerzetesek szétszéledése után kezdődhetett meg az épület kiürítése és az új funkcióknak megfelelő átalakítás.

⁶ A császár 1783. november 28-i rendeletében fejtette ki, hogy a közügyek jobb intézése érdekében a kormányhatóságokat az ország központjába, vagyis Budára kell helyezni. Ennek következtében 1784-ben a Helytartótanácsot, a Magyar Kamarát, és a Főhadparancsnokságot Pozsonyból, a királyi kúriát Pestről át is helyezte. Buda városa annyira örült ennek, hogy lovasszobrot akart emelni II. József tiszteletére. Ennek részleteit lásd: NAGY István: II. József reformjai Budán. Tanulmányok Budapest múltjából XV. Budapest, 1963. 363–402. BORSOS László: A régi budai Országháza. Építés-Építészettudomány, 1973. 1. 55–93. SCHOEN Arnold: II. József lovasszobra Budán. In: Pest-budai művészeti almanach az 1919. esztendőre. Budapest, 1919. 38–47.

- ⁷ SZILÁGYI István: Egyházi épületek világi célú hasznosítása, különös tekintettel Vas megyére. Vasi Szemle, 1984. 2. 181–187.
- ⁸ BERTALAN Vilmos: Az óbudai-kiscelli trinitárius kolostor és templom. Budapest, 1942.
- ⁹ VOIT Pál: Az egri extrinitárius templom. Magyar Műemlékvédelem 1959–1960. Budapest, 1964. 215–240.
- ¹⁰ KULCSÁR Emil Miklós: Majk története. h. n. 1986. NITSCH Árpád János: Majk. A boldogságos Szűz majki premontrei prépostságának, majd a Nepomuki Szent Jánosról nevezett kamalduli remetességnek története. Győr, 1910. STEPANCSICS RABAZZI Gusztáv: Majk. Kamalduli remetesség. TKM 460. Budapest, 1994. VOIT Pál: A majki műemlékegyüttes. Adatok Franz Anton Pilgram életművéhez. Magyar Műemlékvédelem 1961/62. Budapest, 1966. 201–227.
- ¹¹ A levelezés és tervek: Hadtörténeti Intézet Levéltára, General Commando: 1787–16–7, 1787–16–27, 1787–16–72, 1787–16–145, 1787–16–244, 1787–16–410.
- ¹² BERTALAN Vilmos: Az óbudai-kiscelli trinitárius kolostor és templom. Budapest, 1942. 20.
- ¹³ Itt a császár Pannonhalmára és a győri ún. Apátúr-házra gondolt. Idézi: KREIPNER, Julius: Geschichte des K. und K. Infanterie-Regiments Nr. 34. für immerwährende Zeiten Wilhelm I. Deutscher Kaiser und König von Preussen 1733–1900. Kaschau, 1900. 186.
- ¹⁴ A levélváltás részleteit lásd: MOL, Helytartótanácsi Levéltár, Departamentum ecclesiasticum oeconomicum (C 72): 107/119. f. 1.; Hadtörténeti Intézet Levéltára, General Commando: 1787–16–297.
- ¹⁵ Az ellátmányozási hivatal igényeit tartalmazza: Hadtörténeti Intézet Levéltára, General Commando: 1787–16–31., valamint az adatokhoz: MARCZALI Henrik: A hadsereg élelmezése az 1788–90-iki háborúban. Századok, 1915. 1–33.
- ¹⁶ A gyermek nagyságára és számára jellemző, hogy például a lévai uradalom 1602-ben készült inventáriuma szerint 24 hatalmas gabonaveremben 8089 pozsonyi mérő gabonát találtak az összeírók. Ez neveltséges mennyiség a hadsereg igényeihez képest. Lásd: FÜZES Endre: A gabona tárolása a magyar parasztgazdaságokban. Budapest, 1984. 106.
- ¹⁷ A kamatfizetés részleteit tárgyalja: Hadtörténeti Intézet Levéltára, General Commando: 1787–16–340.
- ¹⁸ Kismartoni ágostonrendi apácák: CSATKAI, André–FREY, Dagobert: Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust. Wien, 1932. 95–96.; a General Commando anyagában található irat a katonai felhasználás lehetőségeiről, illetve az Eszterházy családdal folytatott birtoklási vitáról: Hadtörténeti Intézet Levéltára, General Commando: 1787–16–282., 1787–16–1002.
- ¹⁹ Stotzingi szervita kolostor: CSATKAI–FREY 1932. 296–301. MOHL, Adolf: Geschichte des Ortes und der Pfarre Stotzing. Raab, 1895. 400 Jahre Stotzing 1583–1983. Festschrift zum Gründungsjubiläum. Stotzing, 1983. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1995. 4. 237.; Stotzing. Salzburg, 1992. SEMMELWEIS, Karl: Die Geschichte der Orte Stotzing und Loretto am Leithagebirge. Burgenländische Heimatblätter, 1949. 2. 66–70.
- ²⁰ Lorettoi szervita kolostor: CSATKAI–FREY 1932. 229–246.; Maria Loretto im Burgenland. Mödling, 1994. MOHL, Adolf: Der Gnadenort Loreto in Ungarn. Eisenstadt, 1894. MOHL Adolf: Loreto magyarországi búcsújáróhely története. Budapest, 1909. SEMMELWEIS 1949 66–70.
- ²¹ Wimpassingi minorita kolostor: CSATKAI–FREY 1932. 306–313. MOHL, Adolf: Wimpassing. Eisenstadt, 1896. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1995. 4. 238.
- ²² Mesztegyői ferences kolostor: LÁNGI József: A mesztegyői ferences templom falképei és berendezése. Műemlékvédelmi Szemle, 1995. 1–2. 229–265.
- ²³ BAKÁCS István: Mezőgazdaságunk és az agrárszakirodalom a XVIII. században. Századok, 1947. 140–151. CSAPODY Csaba: Az Eszterházyak alsólendvai uradalmának gazdálkodása a XVIII. század első felében. Budapest, 1933. MÉREI Gyula: Mezőgazdasági áruterelés és a parasztság helyzete Magyarországon a feudalizmus válságának elmélyülése idején. Századok, 1956. 591–616.

- ²⁴ Például a pozsonyi trinitárius kolostor átalakítási terveit lásd: MOL, Helytartótanácsi Levéltár, Departamentum litterario-politicum (C 67): Residentia Poseniensis 1776. F. 1–5. 1794/60/28.
- ²⁵ Hogy milyen követelményeknek kellett egy iskolaépületnek megfelelnie, azt a népiskolai ellenőrök számára kiadott 1789-es instrukció szabályozta. Részleteket lásd: DUDÁS Gyula: II. József császár tanügyi utasításai. Pécs, 1902.
- ²⁶ Természetesen nem ingyen, nekik is ki kellett fizetni a becsült árnak megfelelő vételárat.
- ²⁷ SCHWARTNER, Martin: Statistik des Königreichs Ungarn. Ofen, 1809. 173. c. jegyzet.
- ²⁸ SCHWARTNER 1809. 174. e. jegyzet.
- ²⁹ MOL, Helytartótanácsi Levéltár, Inventarien der in Hungarn aufgelassenen Klöster (C 103) ezen belül az egyes rendre, majd kolostorra vonatkozó anyag.
- ³⁰ FELHŐ Ibolya–VÖRÖS Antal: A Helytartótanácsi Levéltár. Budapest, 1961. 331–333.
- ³¹ FELHŐ–VÖRÖS 1961. 262–275.
- ³² FELHŐ–VÖRÖS 1961. 257–262.
- ³³ FELHŐ–VÖRÖS 1961. 230–239., 246–252.
- ³⁴ FELHŐ–VÖRÖS 1961. 294–298.
- ³⁵ Az iratok a Hadtörténeti Intézet Levéltárában találhatóak. Itt szeretnék köszönetet mondani Lenkefi Ferencnek, az iratanyag referensének a segítségéért.
- ³⁶ Azok nagyobb része II. József halálakor teljes felszerelésükkel együtt bezárva állt, felhasználásukra később került volna sor.
- ³⁷ Az általam vizsgált kolostorok rendenként a következők: ágostonrendiek: Buda, Fiume, Léka, Pécs; ágostonrendi apácák: Kismarton; bencések: Bakonybél, Dömölk, Győr, Komárom, Modor, Pannonhalma, Tihany; ciszterciták: Eger, Pásztó; domonkosok: Pécs, Pest, Szombathely, Vác; ferencesek: Buda/vár, Buda/Viziváros, Debrecen, Esztergom/Szent Kereszt, Győr, Homonna, Kassa, Keszthely, Kismarton/Kálváriahegy, Léva, Máriagyűd, Mesztegyő, Nagyvárad, Paks, Pest, Pruszka, Radna, Sopron, Szendrő, Szentantal, Szentkatalin, Temesvár, Tolna, Vrbicz, Zombor; hieronimiták: Siglisberg; karmalduliak: Lánzsér, Lechnic, Majk, Nyitra, Zobor; kamillánusok: Győr; kapucinusok: Bodajk, Hatvan, Holics, Óvár, Pécs, Tokaj; karmeliták: Buda, Szakolca, Székesfehérvár; klarisszák: Buda, Nagyszombat, Pest, Pozsony; minoriták: Eperjes, Wimpassing; pálosok: Acsa, Család, Diósgyőr, Elefánt, Késmárk, Márianosztra, Máriavölgy, Mecsek-szentkút, Mocsár, Nagyszombat, Nagyvárad/Váradolási, Nezsider, Pápa, Pécs, Pest, Remete, Sajólád, Sasvár, Sátoraljaújhely, Sopronbánfalva, Szakolca, Szatmár, Székesfehérvár, Töketerebes, Tüskevár, Varannó; paulánusok: Pozsony, Somorja; premontréiek: Csorna, Jánoshida, Jászó, Lelesz, Nagyvárad, Rozsnyó, Túrje; szerviták: Loretto, Stotzing, Vát; trinitáriusok: Eger, Illava, Komárom, Makkosmária, Nagyszombat, Óbuda, Pozsony, Sárospatak.
- ³⁸ Csak néhány adat a vizsgálat eredményéből: Mintegy a templomok 54%-a lett plébániatemplom az 1782–1802 közötti időszakban, ez 7%-kal csökkent 1802 után, ami annyit jelent, hogy a visszaállított rendek templomaikat saját céljukra használták fel. E mellett 8%-ról 27%-ra nőtt a rendi templomok száma 1802 után. 11% állt használaton kívül az első periódusban, ez 2%-ra csökken Lipót diplomáját követően. A kolostorépületek 26%-a maradt egyházi kézben az első periódusban, s ez 1802 után 45%-ra emelkedett, ezzel szemben az első periódus 39%-os világi hasznosítása csak 35%-ra esett vissza.
- ³⁹ MOL, Departamentum cleri saecularis et regularis (C 71): Fasc. 90. N. 1.
- ⁴⁰ MOL, C 71: Fasc. 90. N. 2.
- ⁴¹ MOL, C 71: Fasc. 94. N. 1.
- ⁴² MOL, C 103: Franziskaner-Klöster: Zombor, Paks, Karánsebes, Pétervárad, Tolna, Temesvár, Popovodol, ff. 2–37.
- ⁴³ A pesti feloszlatott kápolnák sorsát vizsgáltam meg részletesen, ezek közül egy kivétellel mindegyik elpusztult, ez az egy a pesti Kálvária kápolna, mely ma az Epreskertben áll. A kápolnák elhelyezkedéséről térképet is közöl NÉMETHY Lajos: A pesti főtemplom története. Budapest, 1890. A Kálvária kápolna történetéhez: GRIMSCHITZ Bruno: Az epreskerti kálvária. Archaeologiai Értesítő, 1928. 188–197. GRIMSCHITZ Bruno: Az epreskerti kálvária. Henszlmann-Lapok, 1927/4. RÉH Elemér: Adatok a régi pesti kálvária történetéhez. Archaeologiai Értesítő, 1929. 202–222. SZILÁGYI István: Az epreskerti kálvária. Magyar Építőművészet, 1979. 44–47. A CÉTYÉNYI Pirokska: Budapesti hírek. Műemlékvédelem, 1964. 2. 111–112.

Zusammenfassung

NUTZUNG DER KIRCHEN- UND KLOSTERGEBÄUDE NACH DER AUFHEBUNG (1782–1850)

In Ungarn ließ Joseph II. 140 Klöster und etwa 80 Kapellen zwischen 1782 und 1790 aufheben. Die lokalen Interessen haben die Nutzung der Gebäuden bedeutsam beeinflußt. Wo es möglich war, funktionierte die Kirche als Pfarrkirche, und so mußte die Staathalterei nur für das Klostergebäude eine neue Funktion finden. In dem Archiv des Statthalterates, in den Akten der Fachabteilungen für kirchliche, wirtschaftliche und Militärangelegenheiten ist das Schicksal der Gebäuden gut dokumentiert. Etwa die Hälfte der Kirchen und Gebäuden der aufgehobenen Klöster konnte zwischen 1782 und 1790 eine kirchliche Funktion (meistens als Pfarre) beibehalten. Nach der Veröffentlichung des „diploma restitutionale“ (1802) wuchs die Anzahl der Klöster in Ungarn weniger durch die Rücknahme der Klostergebäuden, die nach der Aufhebung eine weltliche Funktion (als Spital, Kaserne oder Getreidemagazin) erhalten hatten, sondern vielmehr durch die Inanspruchnahme der Pfarrkirchen und -gebäuden.

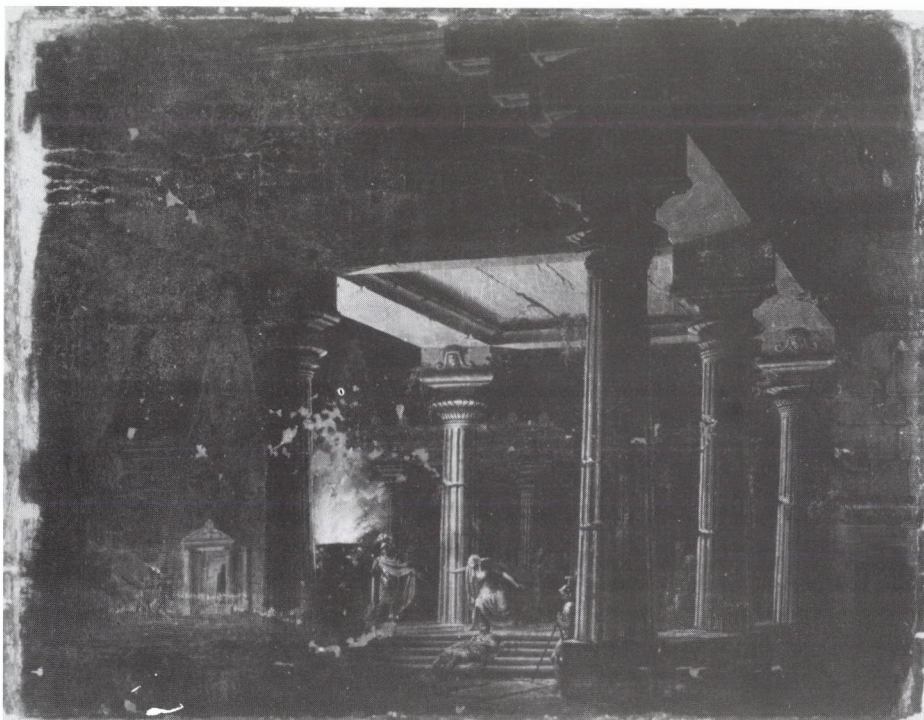
Garas Klára

DRÁMA ÉS ARCHITEKTÚRA

*Josef Platzer és Friedrich Heinrich Füger ismeretlen műve
Magyarországon*

A prágai születésű Josef Platzer (1751–1805) képeit kevésbé ismerjük, festői tevékenységét eddig nemigen méltatta figyelemre a szakirodalom, esetenként össze is tévesztették híresebb festő kollégájával, a tiroli életkép-festő Johann Georg Platzerrel (1704–1761).¹ A maga korában azonban nagyrabecsült mester volt, akit mindenekelőtt az architektúrafestészet, a színházi dekoráció foglalkoztatott. Egy nevezetes prágai szobrászcsalád tagjaként, Ignaz Platzer fiaként előbb Prágában, majd 1774-től a bécsi művészeti akadémián képezte magát. Udvari színházi dekorátor, császári kamarai festő lett, 1777-től rendszeresen szerepelt műveivel a bécsi akadémiai kiállításokon. 1789-ben az akadémia felvette tagjai sorába.² Felvételi művét, melyen egy lámpással megvilágított földalatti helyiségben Semiramis királynét fiai megölik, a kortársak behatóan méltatták, s további hasonló romantikus ábrázolásaival együtt különösen nagyra értékelték. Képein legtöbbször antik történelmi vagy irodalmi jeleneteket, gyakran színpadi műveket örökített meg, többnyire regényes környezetet, börtönt, pincét, sírboltot, színpadias fényeffektusokkal megvilágított boltozatos, oszlopos kulisszákat tárt a néző szeme elé. A *Semiramis megölése* (1787) a bécsi Kärntnertheater *La mort de Semiramis* zenés drámájához kapcsolódik, a felvételi mű ma is az Akadémia képtárában látható, egy változatát a prágai Nemzeti Képtár őrzi.³ A Bécsben bemutatott *Julius Sabinus* operához fűződik Platzer *Julius Sabinus búcsúja a börtönben* című festménye, melyet II. József császár rendkívül magas áron vásárolt meg a festőtől a császári képtár számára (Bécs, Barockmuseum). A császári galériába került 1807-ben a mester örökösaitől az ugyancsak színpadi vonatkozású *Kleopatra Marcus Antonius holttesténél* című, 1802-ből jelzett festmény is (Bécs, Barockmuseum), ez alighanem Cornelius Hermann von Ayrenhoff (1733–1829) 1783-ban a bécsi Nemzeti Színházban előadott színdarabjával hozható összefüggésbe.⁴

E felsorolt művekkel szoros egyezést mutat egy eddig figyelemre nem méltatott, igen rossz állapotban fennmaradt alkotás a budapesti Szépművészeti Múzeumban. 1909-ben Platzer műveként magyar magántulajdonból került a képtárba, s mindmáig a raktárban rejtőzött.⁵ A képen sötét, csupán égő, kátrányos edénnyel megvilágított, egyiptomi oszlopoktól tartott teremben, középen egy megrettent nőalak siet le a lépcsőkön, az előtérben összeroskadt haldoklóhoz. Balról az árnyékban egy római hadvezér jelenik meg kísérelével. Azt a színpadi jelenetet látjuk, amikor Kleopatra a



1. J. Platzer – F. H. Füger: Kleopatra Antonius holttesténél. Budapest, Szépművészeti Múzeum

megölt Antoniusra talál a diadalmas Caesar Octavianus előtt. A drámai eseményt Platzer itt másképpen jeleníti meg, mint az azonos tárgyú bécsi képen, mintha a színdarab egy másik, előző epizódját látnánk hely- és kulisszaváltoztatással. Az elgondolás, az alakok aránya a belső térben, a mesterséges megvilágítás azonban hasonló. Platzer a jelenetet többször is megfestette, az 1802-ből jelzett, a császár által megvásárolt bécsi festményen kívül volt egy *Börtön Kleopatra ábrázolásával* Platzer hagyatékában is 1806-ban. Ez lehetne a mi képünk, amely azután Pestre kerülve a magyar költő és festő, Kisfaludy Károly hagyatéki leltárában szerepel 1831-ben „Architectura Platziertől orig. Figertül stafirozva” megjelöléssel.⁶ Az egykorú dokumentumokból kitűnik, hogy Kisfaludy több más képpel együtt a művet Günther Ferenc pesti festő és képkereskedőtől vette 1829-ben, aki a vételárként letett, beváltatlan váltókért a hagyatékból visszakövetelte, s 350 frt. értékben vissza is kapta. Minthogy a Kisfaludy hagyatékból visszaszerzett képek közt Günther jegyzékében a Platzer *Architectura* mellett Josef Rebell *Tájkép*-ének (No. 22–23.) vevőjeként azután a Bene név szerepel, bizonyosnak tűnik, hogy a Bene GeorGINÁTÓL 1909-ben a Szépművészeti Múzeumba került Platzer-Füger festmény valóban erre a

forrásra, Kisfaludy Károly képgyűjteményére vezethető vissza.⁷ A Kisfaludy leltárban szereplő kettős szerző meghatározás, hogy ti. az architektúra Platzer, a figurális kiegészítés Füger műve, hitelt érdemlő s feltehetően konkrét adatokon alapszik, mindenképpen összhangban áll a Platzer tevékenységét méltató korabeli jelentésekkel. A bécsi *Antonius Kleopatra* képet is úgy írták le: „az alakok Fügertől”, s a beszámolók szerint Fügertől származtak a staffage alakok azon a két festményen is, amelyet Platzer Rudolf Černin gróf számára festett (*Cimon a börtönben, Proserpina elrablása*, Černin galéria), s azon a *Börtönjelenet*-en is, amely Clam Gallas grófnak készült Prágába.⁸ Az architektúrafestő és figurális festő együttműködése egyazon alkotáson bevált gyakorlat volt a 17–18. században. Josef Platzer és Friedrich Heinrich Füger, a Heilbronnból Bécsbe telepedett történeti festő, a bécsi klasszicizmus jeles mestere, az akadémia és a császári képtár későbbi igazgatója közel állt egymáshoz, ugyanabban az esztendőben lettek a bécsi akadémia tagjai (1789), mindketten szoros kapcsolatban álltak a színházzal, színjátszással, az új művészi törekvésekkel. Füger, akinek felesége híres színésznő volt, a bécsi Burgszínház és opera függönyét festette, Platzer Bécsben és Prágában rendszeresen készített



2. J. Platzer: Semiramis halála. Praha, Nar. Galerie

színpadi díszleteket a hivatalos és főúri magánszínházak számára (Česky Krumlov, Litomyšl stb.). E színházi dekorációknál, díszleteknél – melyeket a fennmaradt vázlatrajzokról (Bécs: Graphische Sammlung der Akademie, Budapest: Orsz. Széchényi Könyvtár) és egy 1816-ban közzétett gyűjteményes metszetkiadványról ismerünk, ugyanazokkal az építészeti elemekkel, fényhatásokkal, részletmegoldásokkal találkozunk, mint a budapesti *Antonius és Kleopatra* képen vagy Platzer más, említett táblaképein.⁹ Füger piciny staffage alakjaihoz is találunk emlékeztetőt, például a salzburgi Residenzmuseumban őrzött függönyvázlatokon, a *Tragédia és komédia műzsái* illetve *Orpheus és Eurydike* ábrázolásaival. Füger sokáig miniatűr-festéssel is foglalkozott – csupán szeme védelmében hagyott fel vele –, a kicsiny alakok megjelenítése barátja képein jól illeszkedett tevékenységébe. A színházhoz, irodalomhoz, drámai látványosságához kapcsolódó viszonylag kisméretű, szobadísz képek különösen keresettek voltak a 18. század végén Bécsben vagy Prágában, a császári udvarnál s a főuraknál éppen úgy, mint a műpártoló polgárok körében. Kaunitz herceg és a Liechtensteinek, a Colloredo, Cernin, Clam Gallas grófok, az udvari orvos Brambilla s a festő G.B. Lampi stb. gyűjteményében említik Platzer és Füger alkotásait.¹⁰ A nagy érdeklődés következtében egy-egy jelenetről több változat is készült, sokat a kortárs grafikusok (F. Leon, J. F. Clerck) a divatos grafikai eljárásokkal (mezzotinto, aquatinta) is megörökítették. A képek – de a grafikák is – egy ideig viszonylag igen magas árat értek el.

Szerényebb figyelem kísérte s szinte teljesen feledésbe merült Josef Platzer munkásságának egy további területe, a táj- és vedutaábrázolás, az a képtípus, melynél építészeti elemek, főként antik romok szerepelnek az idilli tájban mitologikus vagy költői alakokkal. Ilyenfajta alkotásai többnyire más mesterek, a római Paolo Pannini, a prágai Norbert Grund nevének szerepelnek, vagy éppen meghatározatlanok maradtak. Az utóbbi időben Rolf Kultzen hívta fel a figyelmet Platzer néhány hiteles tájbrázolására (Hamburg: Kunsthalle), s arra az összefüggésre, amely többek közt pl. a nápolyi architektúrafestő, Pietro Capelli és Josef Platzer képei közt kimutatható.¹¹ Az egykorú életrajzíró, J. Dlabacz fel is jegyezte Platzerrel kapcsolatban, hogy annak legkorábbi festői kísérletei éppen Capelli tájképeinek másolatai voltak. Alighanem ebben az összefüggésbe tartozik az a korábban Budapesten őrzött, Giovanni Paolo Pannininek (1691–1765) tulajdonított tájkép is, *A szatír Amor fogságában* (Ernst Múzeum, 1927), amelynek előadásmódja, lírai felfogása sokkal inkább Pietro Capellivel (16.–1734) és az idézett Platzer képekkel mutat rokonságot, semmint a monumentális felfogású, festőien erőteljes Pannini művekkel.¹² A régi leírásokban, a bécsi és prágai gyűjtemények jegyzékeiben, de Magyarországon is Platzernek számos ilyen táj- és vedutaábrázolását említik, legtöbbszörnek mára nyoma veszett. Nehezíti felismerésüket, azonosításukat az a körülmény, hogy az architektúraképekbe, vedutákba – mint a fent idézett színházi-irodalmi jeleneteknél – a figurákat esetenként más festet-

te, Füger mellett említik például a források a staffage alakok mestereként Brandot – feltehetően Johann Christiant (1722–1795), a bécsi tájkép és zsáner jeles mesterét. Műveit Platzer ritkán jelezte – teljes névvel vagy J.P. monogrammal – szignatúra hiányában a meghatározást az egykorú adatokon kívül leginkább a mester jelentős grafikai, rajz- és tervanyagával való összevetés teszi lehetővé.

JEGYZETEK

- ¹ Josef Platzer életrajzához: DLABACZ, G. J.: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag, 1815. II. 72. WURZBACH, C. v.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Wien, 1872. XXII. 411. THIEME, U.–BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, 1930. XXVII. 146. TOMAN, P.: Nový slovník československých výtvarných umelců. Praha, 1947–1950. II. 285.
- ² Bericht über die Preisverteilung und Ratsitzung der Wiener Akademie. In: J. G. Meusel's Museum für Künstler und Kunstliebhaber. 1789. 283. WEINKOPF, A.: Beschreibung der K. K. Akademie der Bildenden Künstler in Wien. Wien, 1783. 179: „Platzer Josef Architektur-maler“.
- ³ Wien: Gemäldegalerie der Akademie, Inv. Nr. 135. olaj, fa, 41×54,4. jelezve: „Jos. Plazer fecit 784“. metsz. J.F. Clerck 1792, acquatinta. Praha: Nar. Galerie, 0 212. olaj, fa, 45×58,5. jelezve: „Jos Plazer fecit 1789“. PREISS, P.: Rakouské umění 18. století. Jemnice, 1965. 26. 37.
- ⁴ Wien: Österr. Galerie, Inv. Nr. 3584. olaj, vászon, 117×152. jelezve: „Jos. Plazer pinx. 1802“. Leírását lásd: Annalen der Literatur und Kunst, 1810. IV. 149. „Das Innere eines ägyptischen Mausoleums. Am Boden liegt der todte Antonius von der Kleopatra beweint.“ BAUM, E.: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien. Wien–München, 1980. 560.
- ⁵ Budapest: Szépművészeti Múzeum, Ltsz. 3907. olaj, vászon, 93×127. (rongált, szakadásokkal és lepattogzással), Bene Georgina ajándéka, 1909. PEREGRINY J.: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum állagai. Budapest, 1913. III/I. 548.
- PIGLER, A.: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest, 1967. nem említi.
- ⁶ VISZOTA GY.: Kisfaludy Károly hagyatéka. A Kisfaludy Társaság Évlapjai, 1906/4. XXXVIII. 92. 101. „Nr. 42 Architectura Platzertől Orig. Figertül stafirozva. 350 Frt“. ZIBOLEN Á.: Kisfaludy Károly. Budapest, 1973. 48. Kisfaludy Károly mintegy 1826 óta vásárolt képeket, a hagyatéki jegyzék 54 tételt tartalmaz 7722 frt. értékben.
- ⁷ Günther Ferenc miniatűrfestőt Pest jeles képereskedőjeként említik a korabeli útikalauzok és városleírások (1821–1833). Pl. DÖRITTINGER, J. A.: Wegweiser ... durch die königliche Freystadt Pesth. Pesth, 1827. etc. A Kisfaludy hagyatékából kerültek képek a tápiószélei Blaskovich-gyűjteménybe (két tájkép), a többnyire bizonytalan bejegyzések miatt azonban a felsorolt műveket igen nehéz azonosítani. Mégis, talán nem tévedünk, ha a 15. számon említett „Fáraó álma József által magyarázva Tipolo Originalissa” festményt (vevője Tahy) a ma is hazai magángyűjteményben található Tiepoleszk *József a börtönben* képpel hozzuk kapcsolatba.
- ⁸ „Die Staffage Caesar Octavianus findet die Kleopatra ... über die Leiche des Antonius liegend ist von der Hand des Heinrich Füger“. KRAFFT, A.: Verzeichnis der kais-kön. Gemälde Gallerie im Belvedere zu Wien. Wien, 1837. 308. WURZBACH i. m. 412. PREISS i. m. 26. 45.
- ⁹ Theaterdekorationen des Theatermalers Josef Platzer. Wien, 1816. Lásd még BELITSKA SCHOLTZ H.: Barokk, klasszicista és romantikus diszlettervek Magyarországon. Budapest, 1976. 18.
- ¹⁰ Az idézett irodalmi és színpadi vonatkozású ábrázolások: Herakles az alvilágból férjéhez,

Admetushoz vezeti Alcestist, Beatrice Cenci, A Horatiusok, Lord Essex a börtönben stb. Lásd még HAASE, J. A.: Der Theatermaler Platzer. Dissertation. Wien, 1960.

- ¹¹ KULTZEN, R.: Eine Anmerkung zum Werk von Josef Platzer. *Arte Veneta*, XXXII. 1978. 432. *Tájkép romokkal*, Hamburg: Kunsthalle és magángyűjtemény, továbbá

két hasonló jellegű veduta (Stift Seitenstetten: Stiftsammlung, Wien: Dorotheum, Juni 1993. Nr. 149. jelezve, olaj vászon, 53×71, egykor Prága: J. Q. Jahn gyűjteménye, No. 78–79, jelezve J. P. 33×24,5.)

- ¹² Budapest, Az Ernst Múzeum aukciói, 1927. XXXI. 371.sz. P.P. Panniniként.

Zusammenfassung

TRAUERSPIEL UND ARCHITEKTUR

Ein unbekanntes Werk von Josef Platzer und Friedrich Heinrich Füger in Ungarn

Der aus Prag gebürtige Josef Platzer (1751–1806) war in seiner Zeit ein hochgeschätzter, vor allem auf dem Gebiet der Architekturmalerie und Theaterdekoration beschäftigter Künstler. In Prag und dann in Wien ausgebildet, wurde er 1789 Mitglied der Wiener Kunstakademie. Als Aufnahmestück an der Akademie malte er eine unterirdische Szene wobei Königin Semiramis von ihren Söhnen getötet wird. Ähnliche dramatische Darstellungen aus der antiken Geschichte und Literatur, – zum Teil an Theater- und Opernstücke anknüpfend – wie etwa „Kleopatra an der Leiche des Marcus Antonius“, „Abschied des Julius Sabinus im Kerker“ usw. sind von ihm in der Österreichischen Galerie in Wien, wie auch in der Nationalgalerie in Prag erhalten.

Engste Verwandtschaft mit diesen Kompositionen zeigt ein bisher unbeachtetes, leider stark beschädigtes Bild in Budapest, das 1909 als Werk Platzers in das Museum der Schönen Künste gelangte und im Depot aufbewahrt wurde. Es stellt die Theaterszene dar, wie Kleopatra den getöteten Antonius findet, während der siegreiche Caesar Octavianus herannaht. Die Szene ist anders gestaltet als auf dem bezeichneten Wiener Bild (1802) derselben Thematik, es ist als wäre sie die vorgegangene Episode des Stückes nach Ort- und Kulissenwechsel. Konzept, Verhältnis der Figuren zum Raum, Beleuchtung usw. sind jedoch ähnlich. Platzer hatte den Vorgang öfters gemalt: in seinem Nachlass befand sich 1806 von ihm ein „Kerker, vorstellend Kleopatra“. Diese könnte sehr wohl unser Gemälde sein, das dann mit dem Nachlass des ungarischen Dichters und Malers, Károly Kisfaludy 1831 in Pest verkauft und im Inventar als „Architectur von Platzer original, von Figer staffirt“ verzeichnet wird. Wie aus den zeitgenössischen Berichten ersichtlich, hatte F.H.Füger, einer der führenden Meister des späten 18. Jahrhunderts in Wien mehrere Architekturgemälde Josef Platzers – so auch die Wiener „Kleopatra und Antonius“ – mit kleinen Figuren staffiert. Die zierlichen Gestalten auf dem Bild in Budapest sind, nach Stil und Auffassung zu urteilen, ebenfalls Ergebnisse seiner Zusammenarbeit mit Josef Platzer.

Sas Péter

A KOLOZSVÁRI PIARISTA TEMPLOM HALOTTI CÍMEREI

Az erdélyi régiség nagyrészt feldolgozatlan emlékei közé tartoznak a halotti címerek is.¹ Pedig ezek is beszédes tanúi az erdélyi múltnak, meganynyi társadalom-, művelődési és egyháztörténeti adalékot tartalmaznak.

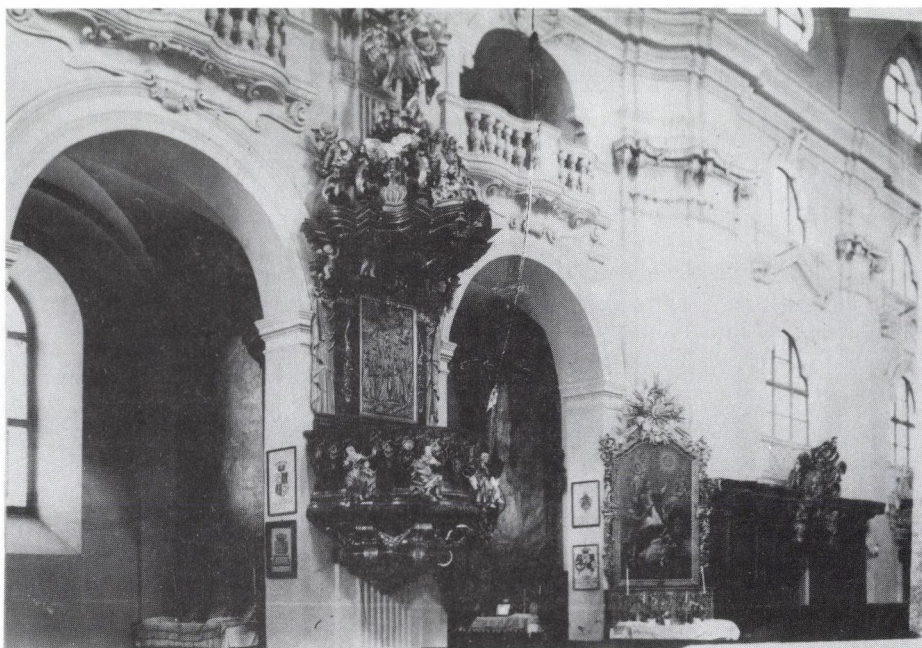
A kolozsvári templomok kriptáiban számos egyházi személyiséget, „jóltevőket”, mágnásokat, nagy múltú családok tagjait és arra érdemes polgárokat temettek. Sírok voltak és vannak a ferences,² a piarista,³ a volt minorita⁴ (jelenleg ortodox), a főtéri róm. katolikus Szent Mihály⁵, az unitárius⁶ és a Farkas utcai református templomban.⁷

Talán a régi kolozsváriak és a piarista templom miséire járó hívők emlékeiben él annak a néhány halotti címernek az emléke, melyeket a háború előtt a falakon látott. 1945 után ezeket a címereket összegyűjtötték, helyüket a keresztút stációképei foglalták el.⁸ Ezeket kerestük meg, s mutatjuk be az alábbiakban.⁹

A templomot a jezsuiták építették. 1718. február 22-én fogtak hozzá az alapok letételéhez.¹⁰ Az alapkövet március 13-án helyezte el¹¹ báró csikarcalvi Mártonfi György erdélyi püspök (1713–1721).¹² A templom építése 1718 és 1724 között szakadatlanul folyt. 1724-ben elkészült a templom. Felszentelését 1725. május 13-án végezte el¹³ a jezsuiták híres szónoka, a „magyar Ciceró”, Gyalogi János jelenlétében báró csikszentmártoni Antalfi János erdélyi püspök (1724–1728).

A krypta építését 1718. decemberéig fejezték be. A krypta a szentély alatt egészen a templom hajójáig érő területet, valamint a templomhajó hosszában kétoldalt tágas folyosót foglalja magában. A folyosó egyik falában kemenceszerű sírüregeket, a másik oldalán pedig a templomban látható fülkék alatt boltozatos üregeket alakítottak ki. Ezek boltozását 1721-ben készítették el. Együttesen 140 halott eltemetésére alkalmas krypta került kiépítésre.¹⁴

A jezsuiták új templomuk felépítése után az általuk addig használt óvári templomot 1725. június 13-án visszaadták Antalfi János püspöknek. Akkor kapta meg az egyháztól a ferences rend s használja a mai napig is.¹⁵ A templom visszaadása előtt a jezsuita rend ott nyugvó tagjainak és jótevőinek holttestét – a sírfeliratok tanúsága szerint – június 7-én átvitték az új templom kriptájába,¹⁶ így ők lettek a templom első halottjai. Az áthozottak közül elsőként kell megemlítenünk gróf altorjai Apor Istvánt (?–1706), kit a sírja elé állított emléktábla¹⁷ Erdély kincstartójának és fővezérének említ. Áthozatalra kerültek felőri Nápolyi György és harasztosi Felvinczi

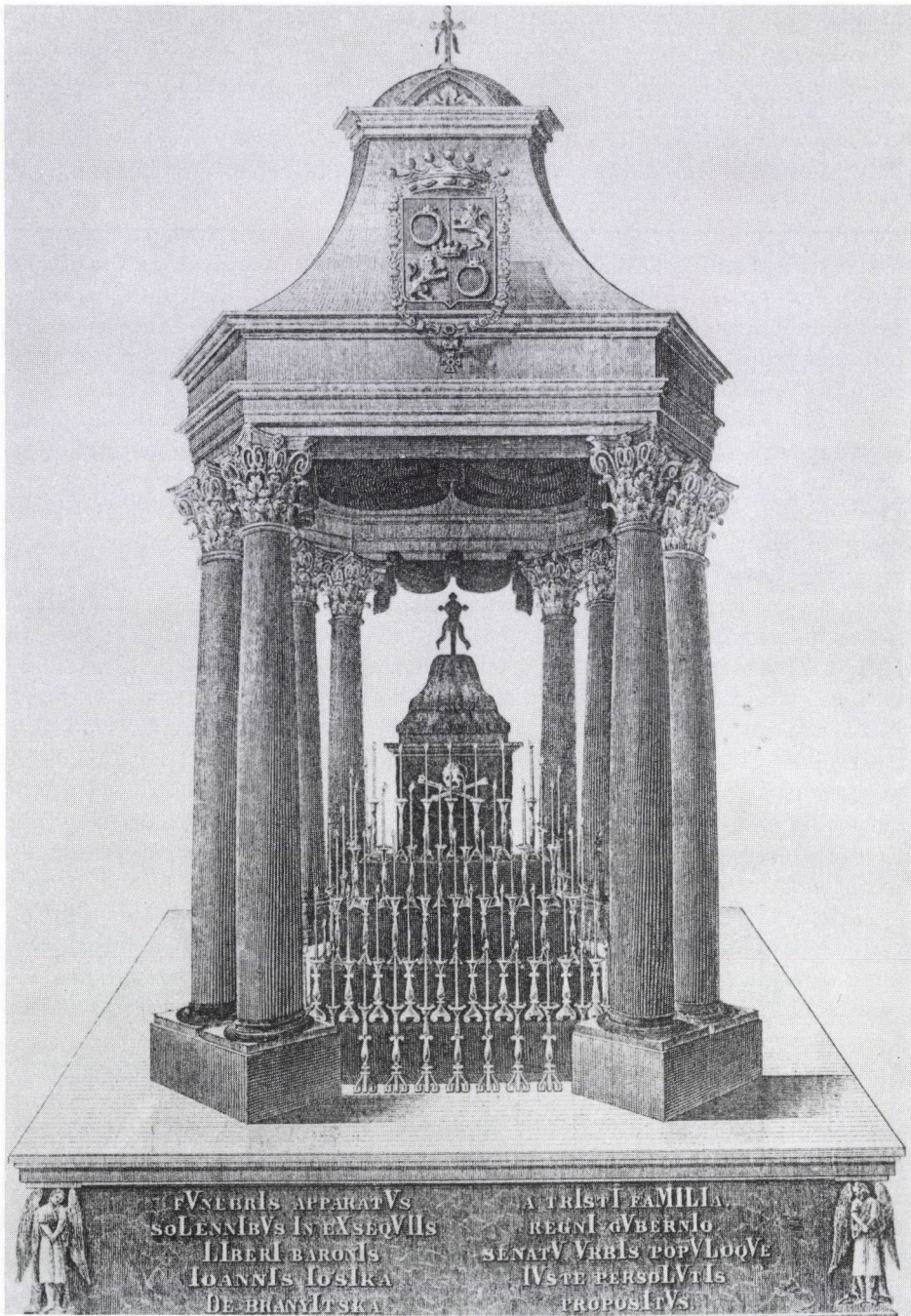


1. A kolozsvári piarista templom belseje a II. világháború előtt

Zsigmond tetemei és a rend elhunyt tagjai: Hilbert János, Pakay János, Alló Imre, Kupsay Mátyás, Klaminger Kristóf, valamint a neves jezsuita történétíró, Bzensky Rudolf (1631–1715).¹⁸

A jezsuita rend jótéveői közül itt temették el gróf Bethlen Druzsiana gróf Mikes Jánosnét, Bethlen Farkas történétíró leányát, aki a szent Annaoltár alatt nyugszik. Az ő férje hozta a híres Mikes-féle vallási pontokat Bécsből Erdélybe. Itt nyugszik harasztosi Felvinczi Klára, felőri Nápolyi György felesége¹⁹ valamint báró sárdi Száva Mihály Zaránd vármegye főispánja és a sóaknák főinspektora, feleségével együtt.²⁰

A jezsuita rend 1773-as feloszlata után Mária Terézia már 1776-ban beiktatta a piaristákat, 1778. augusztus 28-án pedig véglegesítette őket a templom örökségében is. Ezután nyertek elhelyezést a templom kriptájában a piarista rend tagjai és jótéveői mellett a renddel szorosabb kapcsolatot kialakító nemes családok hozzátartozói is. Többek között a Bornemisziák, a Jósikák, a Henterek, a Kabdebókok, a Nemesek, az Orbánok, a Telekiek, a Tormák. A piarista templomban megmaradt halotti címerek közül 2 db XVIII. századi, javarészüket, 19 db XIX. századi és 2 pedig már XX. századi. Ezek már a piarista időszak temetkezésének emlékei. A címerek fontos tanúi Erdély letűnt korszakainak.



2. Jósika János Castrum dolorisa

A halotti címereket legelőször a *castrum dolorison*²¹ alkalmazták, melynek latin nevét magyarul „a bánatnak háza”, „a fájdalom vára” vagy egyszerűbben gyász- vagy díszravatalnak mondták. E forma virágkorát a XVII. és a XIX. század között élte.²²

A *castrum doloris* olyan díszes, oszlopos és kupolás, voltaképpen baldachinra emlékeztető alkotás volt, amelyet a temetést megelőző háromnapos gyász-szertartás alkalmával a ravatal fölé helyeztek. Ezt a baldachint harci trófeák, allegorikus figurák, kandeláberek és címerek díszítették.

Ezekben a művészi alkotásokban méltóság és ünnepélyesség fejeződött ki az elmúlás és a feltámadás nagy misztériuma iránt. Ugyanakkor hiába voltak időt és költséget nem kímélőek ezek az alkotások, aktualitásuk és hatásuk rövidege miatt csak efemer jellegűek voltak.²³ A *castrum doloris*okat az ünnepélyes temetés után lebontották.

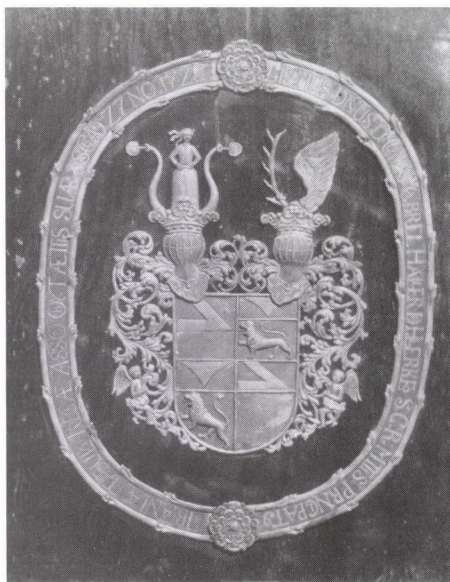
A díszravatal és a halotti címer használata az előkelők temetési pompájához tartozott.²⁴ A díszítésre szolgáló tárgyak között központi helyet kapott a címer mindenféle formája: metszve, vászonra, selyemre, papírra festve akár százával is készülhettek. Például Bornemissza Anna temetésére száz atlasz, másfélszáz tafota, háromszáz regál, háromszáz charta címert kellett készíteni.²⁵ A halotti címer a nemesi temetés állandó tartozéka volt, koporsóra téve, sírkőre faragva magát az elhunytat jelképezte.²⁶

Apor Péter jóvoltából a XVIII. század közepéről, 1746-ból részletes leírása maradt ránk az erdélyi temetésnek. Elevenítsük fel témánk szempontjából is tanulságos elemeit. „...az koporsójára mind férfiaknak, mind asszonyoknak, szegeztenek tizenkét selyem matéria, képíró által írt címereket, az holtak czímerit. Az háznál az hol az temetés volt, szín volt elkészítve, az szín közepin jó magos sámoly, hol az testet és keserveseket az nép megláthassa, az fekete posztóval bé volt vonva egészen, úgy hogy az földet egy darabig bélepte; az szín is belől fekete posztóval bé volt vonva egészen, úgy külyel is az ajtaja tájékán imitt-amott azon is feles papiros czímer volt felraggatva; az predikáló szék is fekete posztóval bé volt vonva, azon selyem czímerek voltanak; ha catholicus volt, az oltár eleit és zsámolyát fekete posztóval bévonták, ott is az oltár előtt selyem czímerek voltanak.”²⁷

A temetésen használatos címerek a gyászjelentés funkcióját is betöltötték, a halotti búcsúztatón, a temetésen megjelentek között osztogatták szét. A képíró munkáját dicsérő címerekről idejében gondoskodtak és „így elkészülvén, az catholicusok catholicus módon, más kiki a maga vallása szerint, az éneket elkezdette, akkor az catholicusoknál az oltáron és az test körül az gyertyákat meggyújtották, és az népnek, kinek-kinek érdeme szerint, az gyertyákat és az címereket, az embereknek az eleiknek és az papok eleinek materia címert adtanak, az többinek papiros címert. Voltanak az megholtak dicséretiről való kinyomtatott versek is chartákon felfüggesztve.”²⁸



3. Nápolyi György halotti címere (kat. 21.)



4. Haller Gábor halotti címere (kat. 22.)



5. Jósika János halotti címere (kat. 23.)



6. Bornemisza Josefa halotti címere (kat. 3.)

Apor Péter beszámolt a halotti zászló és az epitáfium temetésén való megjelenéséről is. „... más ember, czifrán felöltözve, pánczélban, sisakban, aranyas karddal, az pánczél is vagy ezüstös vagy aranyas; az volt ezüstös aranyas fegyverben felöltözve, annál nagy aranyas zászló, kinek egyfelől az megholtnak az czímere, más felől valami szép epitaphium, az is az holtnek fejinel állott, s ott tartotta az nagy aranyas zászlót ...”²⁹ Mindezek alapján elfogadhatjuk Kovács Andrásnak a temetési szertartás eszközeivel kapcsolatos megállapítását: „Az ötvösművű ezüst címernek és a halotti zászlónak tehát a temetési szertartás alatt a halott azonosításában, azután pedig emlékezetének ébrentartásában volt szerepe.”³⁰

A temetés után a halotti címereket a rokonok és a gyászolók szétosztották egymás között. A család kastélyában vagy udvarházában tűzték ki őket a halott emlékének megőrzésére. Hasonló céllal kerülhettek templomokba is, tudósítani a jötevő vagy buzgó keresztény hívő haláláról és biztosítani a jó emlékezetüket.

A halotti címerek felirata a XVIII. század végéig latin nyelvű volt, s csak azután magyar. A feliratok közlik az elhunyt nevét, halála idejét, néhol születése adatait. Felsorolják előnevét, címeit és rangjait. Férjezett nők esetében a házastárs címeivel egészül ki a szöveg. Az előnevek – praedikatumok – használatá Németszágból származott és onnan terjedt el Magyarországon a XVI. századtól kezdve.

A címerek nemzeti címernek – „insignia gentilitia”-k, melyeket Magyarországon „ősi címer”-eknek neveztek és fordítottak. Ha szükségét érezték, bővítették a szöveges részt. Ezért bizonyos értelemben olyan színes, rajzos anyakönyvek tekinthetők, amelyek egyben az elhunyt értékes biográfiájának sommázatát nyújtják.³¹

A megszólítások is fontos adatokat tartalmaznak.³² Dignus, gloriosus – méltóságosak voltak a grófok és a bárók. Spectabilis generosus – tekintetes nemzetes, olyan személy, akinek nemes ősei vannak. (Őssel az rendelkezett, aki három nemesi őst tudott igazolni.) Spectabilis – tekintetes, mint a palotaőr vagy a kamarás.

A feliratoknak rangjelző szerepük is volt. Az aranykulcsos vagy kamarás rangnak az elnyeréséhez anyai és apai részről 8-8 nemes őst kellett bizonyítani. Ha egy nemes hölgynek a férje kamarás volt, akkor ő maga csillagkeresztes dáma és udvarhölgy is lehetett.³³

Aransarkantyús vitéznek azokat tekintették, akiket a királykoronázás alkalmával Szent István kardjának érintésével avattak vitézzé. Az erre utaló picci jelvényt eredetileg valóban viselték a sarkantyún és a kalpag forgóján, s amikor a szokás megszűnt, a rang akkor is megmaradt. Magyar eredetű volt a Szent István-rend is, amelyet Mária Terézia alapított. Sok magyar főúr büszkélkedhetett a Jó Fülöp által alapított osztrák érdemrenddel, az Aranygyapjúval is.³⁴

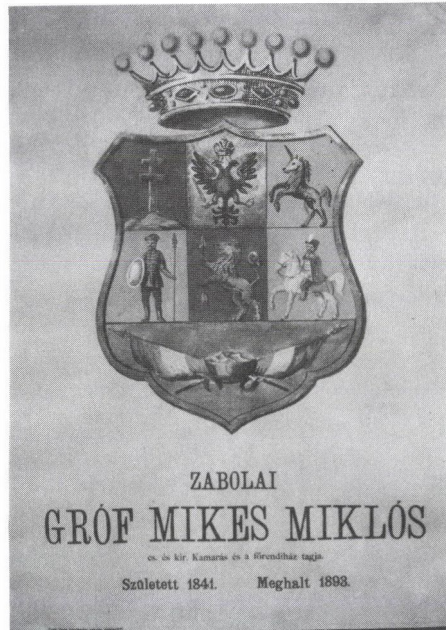
Maguk a címerek a heraldikai szabályoknak megfelelően ábrázoltak, az erdélyi nemesi és mágnáscsaládok azonos időszakból fennmaradt címerei-



7. Láng Ádám Jánosné emléktáblája (kat. 1.)



8. Bregardtbauer József halotti címere (kat. 4.)



9. Mikes Miklós halotti címere (kat. 15.)

vel mutatnak rokonságot. Gyakori rajtuk egy más formában is ismert, de ritkább címerfajta: a házassági címer, amely egyedi kompozíciónak is tekinthető. Ezen a férj és a feleség nemzetségi címere együttesen jelenik meg. Az udvariassági szabály követelményeként a pajzsalakokat egymással szembe fordították. A címerek talpazata is különböző. Egyeseké ravalatra, koporsóra emlékeztetve hosszan hátranyúlik. A XVIII–XIX. század fordulójára a posztamensek egyszerű feliratos kártusokká alakulnak. Ezek felirata már nyomdában készül. A XIX. század végére a címerek mind egyszerűbbek, többségükben előre nyomtatott lapok. A századfordulón a lapok aljára a temetkezési vállalkozó címkéjét is rányomtatják.

A halotti címerek jegyzékei

A következő adatot közöljük minden egyes címerről: sorszám, név, nemesi előnév és cím, a születés és a halál éve, a szülők neve, a jegyzékben szereplő közeli rokonok, valamint az életpálya legfontosabb, kideríthető állomásai.

A betűvel jeleztük a címerábrázolásokhoz kapcsolódó technikai megjegyzéseket: anyag, technika, méret (cm-ben).

B betűvel jeleztük a címerkárta szövegének szögletes zárójelben kiegészített, kerek zárójelben feloldott olvasatát, ha pedig latin nyelven íródott, akkor annak magyar fordítását.

C betűvel jeleztük a felirattani, címertani megjegyzéseket, illetve az esetleges egyéb adatokat.

A címerek bemutatásánál és leírásánál Kovács Andrásnak a Farkas utcai református templom címereit bemutató munkája során használt metodikáját alkalmaztuk és követtük.

1.

JÁRDOS ANNA MÁRIA, LÁNG ÁDÁM JÁNOSNÉ (1780–1806)

Kitűnő tragikai színésznőként tartják számon. A Fejér-testvérek első kolozsvári színtársulata, az Erdélyi Magyar Nemes Színjászó Társaságnak volt a tagja, Kótsi Patkó Jánossal és Gidófalvi Jantsó Pállal együtt. Férje jászai Láng János, a magyar színészet egyik úttörője volt. Kelemen László első magyar színtársulatában játszott. Felesége halála után Pesten, Kassán és Marosvásárhelyen működött.

A Bádoglemez, tempera, kézzel írt felirat. Készítette: Balog F. 77×52.

B I(stenben). B(oldogult). N(óm). / Láng Ádám Jánosné / Született / Járdos Anna Mária / Színésznő hamvai / Emlékéül. / élt 26 évet, / meghalt Aug(usztus): 23 kán / 1806 Kolosvárt.

C Nem címerábrázolás, hanem festett emléktábla, melyet balról két piros színű bogyóstermésű zöld leveles ág, jobbról pedig két kopár ág keretez. A kompozíció jobbszélén lepergett homokóra, mellette emberi koponyán ülő bagoly képe látható.

2.

HALLER KAROLINA, hallerkői gróf, gróf marosnémeti és nádaskai GYULAI FERENCNÉ (1738–1809). H. János kamarás, Csík, Gyergyó és Kászon székek főkirálybírája, 1734-től Erdély főkormányzója és vargyasi Dániel Zsófia leánya. Férje gróf marosnémeti és nádaskai Gyulai Ferenc, a Bagossy-hajdúezred parancsnoka és tulajdonosa, generális strázsamester, majd altábornagy.

Csillagkeresztes dáma volt.

A Selyem, tempera, nyomtatott felirat. 59×49.

B ŐSI CZIMERE / NÉHAI MÉLTÓSÁGOS HALLERKŐI GROFF / HALLER KAROLINA / ASZSZONYNÁK, / NÉHAI M(éltóságos). MAROSNÉMETHI GROFF GYULAI FERENTZ UR EGYIK GYALOG REGIMENT GENERALISSA KEGYES ÖZVEGYÉNEK, A CSILLAGOS KERESZTES DÁMÁK REND/JE EGYIK TAGJÁNAK, KINEK MDCCCIX ESZTENDŐBEN, FEBRUARIUS 10dik NAPJÁN 71dik ESZTENDE/JÉBEN TÖRTÉNT HALÁLÁT ATTYAFIALI, MINT NEMZETSÉGEK DISZÉT, A FŐBB MÉLTÓSÁGOK, MINT KÜLÖNÖS TISZTELETRE MÉLTÓ URI ASZSZONYSÁGOT, A SZEGÉNYEK, ÉS AZ ÁRVÁK, MINT ÉDES ANNYOKAT, / A PAPOK MINT KÜLÖNÖS JÓL-TÉVŐ PÁRTFOGOJOKAT KÖZÖNSÉGESEN SZOMORÚ SZIVVEL SIRATTÁK.

C Grófi koronával összefogott házassági címer, melynek alsó részén a Csillagkereszt-rend jelvénye függ.

3.

BORNEMISZA JOSEFA, kászoni báró, gróf hídvégi NEMES ÁDÁMNÉ. (1785–1811)³⁵ B. János tanácsos, Hunyad megyei főispán és gróf erdődi Pálffy Mária Jozefa leánya. A Csillagkereszt-rend kitüntetettje. A templom kriptájában nyugszik.

A Selyem, tempera, nyomtatott felirat. 56×48.

B ŐSI CZIMERE / NÉHAI MÉLTÓSÁGOS L(ibera). B(aronissa). KÁSZONI / BORNEMISZA JOSÉFA / UR ASZSZONYNÁK, / KERESZTES DÁMÁNAK, MÉLTÓSÁGOS HIDVÉGI G(róf). NEMES ÁDÁM / UR KEDVES ÉLETE PÁRJÁNAK, KI-IS KOLOSVÁRT MDCCCXIdik ESZTENDŐ/BEN BÓJTMÁS³⁶ HAVÁNAK 26dik NAPJÁN, ÉLETÉNEK 35dik ESZTENDEJÉBEN / E VILÁGI ÉLETÉT AZ ŐRÖK BOLDOGSÁGGAL FEL-VÁLTOTTA.

C Bárói koronával összefogott házassági címer, melynek alsó részén a Csillagkereszt-rend jelvénye függ.

4.

BRÉGÁRDYBAUER JÓZSEF (1764–1813). Sem róla, sem szüleiről nem találtunk adatokat. Első felesége Kment Teréz, a második pedig Buczi Mária volt. A templom kriptájában nyugszik.

A Papír, tempera, felirata nyomtatott. 64×44.

B ÓSI CZIMERE / NÉHAI NEMES, ÉS NEMZETES / BRÉGÁRD-TBAUER JOSEFNEK, / KIIS SZÜLETETT 1764-dik ESZTENDŐ FEBRUARIUSNAK 2-dik NAPJÁN, S MINEKUTÁNNA / N(emes). BUCZI MÁRIÁVAL MÁSODSZORI 3. ESZTENDŐT, 2. HOLNAPOT, ÉS / 13 NAPOT PÁROS SZÖVETSÉGBEN ÉLT VOLNA, KÉT MAGZATOKAT ELSŐ HIT/VESETŐL KMENT TRÉSIÁTÓL SZÜLETETT ERSÉBETET, ÉS JOSEFET MAGA UTÁN HAGYOTT, / TSAK 50-dik ESZTENDŐRE TERJEDT FEDHETETLEN ÉLETÉT BE-VÉGEZTE. MEGHOLT / 1813-dik ESZTENDŐ JULIUS HONAPJÁNAK 15-dik NAPJÁN.

C A pántos sisak díszeként két zászló között karddal és muskétával felfegyverkezett korabeli öltözetű katona szerepel. A sisakdísz nincs a sisakhoz erősítve, hanem a sisakkoronán áll, mely egy lombkorona. (Ez ellentétes a magyar heraldikai előírásokkal, mert a sisakdísz a koronából kinöve ábrázolja, nem pedig rajta állva.) A címerkompozíció négy sarkában a társországok címerei szerepelnek.³⁷

5.

HUSZÁR BORBÁLA, mezőkövesdi báró, ifjabb gróf bethleni BETHLEN FARKASNÉ (1769–1833). H. Sándor és Prinyi Mária leánya. A templom kriptájában nyugszik.

A Selyem, tempera, nyomtatott felirat. 60×44.

B ÓSI CZIMERE / NÉHAI BETHLENI IFJABB GROF BETHLEN FARKAS / ÖZVEGYÉNEK, NÉHAI L(ibera). BÁRONISSA / HUSZÁR BORBÁRA / ÚRASZSZONYNAK. /MEGHALT ÉLETE 64-dik, ÖZVEGYSÉGE 30-dik ESZTENDEJÉBEN JANUARIUS 24-kén MDCCCXXXIII KOLOSVÁRT.

C Grófi koronával összefogott házassági címer. A pajzsot jobbról-balról koszorúszerűen elhelyezett két zöld babérág keretezi.

6.

NEMES ÁDÁM, hídvégi gróf (1767–1834). N. János tartományi főbiztos, főkormányzói tanácsos, háromszéki főkirálybíró és báró magyarcsesztvei Miske Teréz fia. Felesége kászoni báró Bornemisza Jozefa. A templom kriptájában nyugszik. Fia János, leánya Zsuzsánna, aki Muthenbergi Kopp János császári és királyi tábornagi helytartó felesége.

A Selyem, tempera, nyomtatott felirat. 56×48.

B ÓSI CZIMERE / HIDVÉGI / GRÓF NEMES ÁDÁMNAK, / Ó CSÁSZÁRI KIRÁLYI APOSTOLI FELSÉGE ARANY KULCSOS HIVÉNEK, LEOPOLD CSÁ /SZÁR KÖZÉP RENDŰ KERESZTES VITÉZÉNEK, VALÓSÁGOS BELSŐ TITKOS STÁTUS- / ÉS KORMÁNYSZÉKI TANÁCSOSNAK, ÉS ERDÉLYI NAGY FEJEDELEMSÉGBELI KIRÁLYI / KINCSTÁRNOKNAK: SZÜLETETT 1767-B(en). MEGHÓLT SZENT ANDRÁS HAVÁ(nak)³⁸ 22-(di)K(én). 1834-B(en).

C A címert a Lipót-rend jelvénye köríti a grófi koronával. Pajzstartók: jobbról ágaskodó oroszlán, balról ágaskodó egyszarvú (unicornis).

7.

HENTER ROZÁLIA, sepsiszentiványi báró, görgényszentimrei BERZENCZEY JÁNOSNÉ. (1793–1835). H. Antal udvarhelyszéki főkirálybíró és gróf hallerkői Haller Anna leánya.

A Selyem, tempera, nyomtatott felirat. 53×45.

B ÓSI CZIMERE / SEPSI SZENTIVÁNYI / B(áró). HENTER ROSÁLIA / cs(ászári). k(irályi). KAMARÁS GÖRGÉNY SZ(ent). IMREI / BERZENTZEI JÁNOS HITVESÉNEK / MEGHÓLT MÁJUS 23-kán 1835 ÉLETÉNEK 42 ESZTENDEJÉBEN.

C A címerpajzs felett bárói korona. Pajzstartók: jobbról-balról egy-egy ágaskodó oroszlán.

8.

JÓSIKA JOZEFA, branyicskai báró, széplaki PETRICHEVICH-HORVÁTH JÁNOSNÉ (1815–1836).³⁹ Idősebb J. János főkormányászei elnök és gróf keresztszegi Csáky Rozália leánya, Jósika Lajos és Antónia testvére. Férje széplaki Petrichevich-Horváth János kamarás és József főherceg huszárezredének őrnagya.

A Selyem, tempera, nyomtatott felirat. 61×46.

B ÓSI CZIMERE / NÉHAI MÉLTÓSÁGOS BÁRÓ BRANYITSKAI / JÓSIKA JÓSEFA / UR ASZSZONYNAK, CS(ászári). K(irályi). KAM(arás). ÉS LOVAS KAPITÁNY MÉLT(óságos). PETRITYEVICH HORVÁTH / JÁNOS UR HITVESSÉNEK, KI-IS E FOLYÓ 1836 ESZTENDŐ / KISASZSZONY⁴⁰ HAVÁNAK 21-dik NAPJÁN, VIRÁGZÓ ÉLTE 26-dik ÉVÉ/BEN E FÖLDRŐL AZ ÖRÖK NYUGODALOMBA ÁLTALKÖLTÖZÖTT.

C Bárói koronával összefogott házassági címer.

9.

BETHLEN JÓZSEF, ifjabb bethleni gróf (1796⁴¹–1846). Idősebb B. József kamarás, guberniumi tanácsos, kincstárnok és gróf zichi és vassonkői Zichy Jozefa fia. Felesége gróf hallerkői Haller Borbála. 1818 óta kamarás.

A Selyem, tempera, nyomtatott felirat. 64×51.

B ÓSI CZIMERE NÉHAI BETHLENI MÉLTÓSÁGOS IFJABB GRÓF / BETHLEN JÓZSEF CS(ászári). KIR(ályi). KAMARÁS URNAK, / SZÜLETETT MDCCXCVI-ba MARTIUS XXV-kén / MEGHALT MDCCCXLVI-ba DECEMBER XVI-kán, / KOLOZSVÁRTT.

C A címerpajzs felett grófi korona.

10.

JÓSIKA ANTÓNIA, branyicskai báró, báró kászoni BORNEMISZA JÁNOSNÉ (1813–1879). Idősebb J. János főkormányászei elnök és gróf keresztszegi Csáky Rozália leánya, Jósika Lajos testvére. Csilagkeresztes hölgy.

A Papír, tempera, nyomtatott felirat. 76×54.

B ŐSI CZIMERE / kászoni báró BORNEMISZA JÁNOSNÉ, / született / Branyicskai báró JÓSIKA ANTÓNIA, / csillagkeresztes hölgynek. / Született 1813-ban, meghalt 1879. márczius 7-én Bécsben.

C A házassági címert alkotó két pajzsot bárói korona fogja össze. A Bornemisza-címert a Lipót-rend jelvénye, a Jósika-címert pedig a Csillagkereszt-rend jelvénye köríti.

11.

JÓSIKA JÁNOS, branyicskai báró, ifjabb (1817–1885). Idősebb J. János főkormányászei elnök és gróf keresztszegi Csáky Rozália fia. Jósika Lajos, Antonia és Josefa testvére. Kamarás, majd 1848 elején székely huszár határőrezred kapitánya Aranyosszéken, a forradalom alatt őrnagy, később ezredes.

A Papír, tempera, nyomtatott felirat, 86×58.

B ŐSI CZIMERE / Branyitskai Báró JÓSIKA JÁNOS, / cs(ászári). kir(ályi). kamarás és altábornagynak, a 2-ik huszárezred / másod tulajdonosának. / Született 1817 szeptember 23-án. – Meghalt 1885 április 15-én.

C A címerpajzs felett bárói korona.

12.

SZENTES MÁRTON, kisbaconi. (1819–1886). Sz. János és Szeles Borbála fia. Felesége Szócs Rozália, majd Szócs Zsófia. Kolozsvári városi pénztárnok.

A Papír, tempera, nyomtatott felirat. 58×44.

B ŐSI CZIMERE / KIS BACZONI / SZENTES MÁRTONNAK / született 1819. nov(ember). 11. meghalt 1886. jún(ius). 3.

C A pántos sisak díszeként kardot tartó ágaskodó oroszlán szerepel, melynek a sisakhoz való erősítését sisakkorona rejti.

13.

KORBULY GÉZA, lompérdi.⁴² (1862–1890)

Korbuly Bogdán, a kolozsvári Nemzeti Színház intendánsa, a Hitelbank s a Zalog-kölcsön társulat igazgatója és Bogdánffy Margit, Bogdánffy Gábor postamester leányának a fia. Felesége Korbuly Ilona. Huga Ida, nagybarcsay Barcsay Domokos felesége lett. Jogi tanulmányainak befejezése után Lompérdre ment gazdálkodni.

A Papír, tempera, nyomtatott felirat. 77×55.

B LOMPÉRDI / KORBULY GÉZA / Született 1862. október 1. – Meghalt 1890. december 25.

C A pántos sisak díszeként két aranyhegyű kékszínű bivalyszarv között egyenesen álló fekete horgony szerepel, melynek a sisakhoz való erősítését sisakkorona rejti.

14.

JÓSIKA LAJOS, branyicskai báró, (1807–1891). Idősebb J. János főkormányászei elnök és gróf keresztszegi Csáky Rozália⁴³ fia. Felesége gróf

hallerkői Haller Franciska csillagkeresztes dáma, majd annak halála után gróf bethleni Bethlen Adél. Tordai főispán, 1842-ben főkormányiszéki tanácsos, az 1846/47-iki országgyűlésen a kormánypart vezérszónoka. 1848-ban Doboka vármegye főispánja.

A Papír, tempera, nyomtatott felirat. 86×58.

B ŐSI CZIMERE / Branyitskai Bátor JÓSIKA LAJOS, / cs(ászári). és kir(ályi). kamarás, valóságos b(első). t(itkos). tanácsos, a Sz(ent).-István-rend és az aranygyapjas rend / vitéze és a főrendiház tagjának. / Született 1807 márczius 19-én. – Meghalt 1891 november 8-án.

C A címerpajzs felett bárói korona.

15.

MIKES MIKLÓS, zabolai gróf (1841–1893). M. Benedek és gróf hídvégi Mikó Eszter fia. Kamarás, a magyar főrendiház örökös tagja. Felesége báró kászoni Bornemisza Johanna Rozália.

A Papír, tempera, nyomtatott felirat. Készült: Czetz János temetkezési intézete. 76×54.

B ZABOLAI / GRÓF MIKES MIKLÓS / cs(ászári). és kir(ályi). kamarás és a főrendiház tagja. / Született 1841. Meghalt 1893.

C A címerpajzs felett grófi korona.

16.

BORNEMISZA JÁNOS, kászoni báró. (1807–1894). B. Leopold volt kapitány, kamarás és báró Bornemisza Róza fia. Felesége báró branyicskai Jósika Antónia csillagkeresztes dáma. Kamarás, 1848–61–65-ben főkormányiszéki tanácsos, az alapítványi és iskolai, valamint az úrbéri bizottmány tanácsosa.

A Papír, tempera, felirata nyomtatott. Készült: Czetz János temetkezési intézete. 84×76.

B KÁSZONI / BÁRÓ BORNEMISZA JÁNOS / cs(ászári). és kir(ályi). valóságos belső titkos tanácsos, aranykulcsos, / és a Lipót-rend középkeresztes vitéze, több jótékonyegylet alapító tagja. / Született: 1807-ben. / Meghalt: 1894. január 1.

C A címert a Lipót-rend jelvénye köríti a bárói koronával.

17.

NEMES NÁNDOR, hídvégi gróf (1835–1894). N. János kamarás, tanácsos, Felső-Fehér vármegye főispánja, a Lipót-rend lovagja és gróf Berchtold Mária Karolina Johanna Nepomucena Júlia fia. Felesége báró Ransonett de Ville Erzsébet. Ezredes, országgyűlési képviselő.

A Papír, tempera, nyomtatott felirat. 69×49.

B Hídvégi gróf NEMES NÁNDOR / Meghalt 1894. október 31-én, életének 59-ik évében.

C A címerpajzs felett grófi korona.

18.

HUSZÁR KÁROLY, idősebb mezőkövesdi báró (1829–1895). H. Antal és gróf gönc-ruszkai Kornis Anna fia. Felesége báró kászoni Bornemisza Klára Mária Róza. Az 1834-es országgyűlésen egyike volt az ellenzéki követeknek. 1848-ban a főkormányszék „fogalom gyakornoka”.

A Papír, tempera, nyomtatott felirat. 87×57.

B Mező-kövesdi / Idősb Báró HUSZÁR KÁROLY, / Ő Felsége valóságos belső titkos tanácsosa, cs(ászári). és kir(ályi). kamarás. / Született 1829 márczius 15-én. – Meghalt 1895 augusztus 30-án Kolozsvárt.

C A címerpajzs tetején bárói korona. A pántos sisak díszeként mancsaival emberfőt tartó oroszlán címerkép szerepel, melynek a sisakhoz való erősítését sisakkorona rejti.

19.

BOGDÁNYFY MIHÁLY, (1846–1911). Szüleiről nem találtunk adatokat. A MÁV-üzletvezetőség I. d. osztályának a díjnoka volt, nyugalmazott MÁV-ellenőr.

Címeres nemeslevelet 1762. július 26-án kapott Mária Teréziától Bogdánffy Gábor szamosújvári örmény kereskedő, felesége, Simai Katalin és gyermekei: György, Bogdán, Kistóf, Mária. Nem donationalis (birtokos), hanem armalista (címeres) nemes volt. A Bogdánffyak a Gazjágó-családból szakadtak ki.⁴⁴ Boddánffy Antal kolozsvári kereskedő vette meg a volt Vargák bástyáját az előtte lévő területtel a várostól., Miután magáncélra átalakíttatta, ettől kezdve róla nevezték a bástyát Bogdánffy-bástyának.⁴⁵

A Selyem, tempera, nyomtatott felirat . 62×46.

B Bogdánffy Mihály. / Született 1846. Május 5-én. / Meghalt 1911. Augusztus 30-án.

C A pántos sisak díszeként palmaágot tartó fehér galamb szerepel, melynek a sisakhoz való erősítését sisakkorona rejti.

20.

SZENTKERESZTY ZSIGMOND, zágoni báró, (1850–1921). Sz. István és vargyasi Dániel Anna fia. Tanácsos, kúriai bíró, törvényszéki elnök, az Erdélyi Róm. Kat. Státus igazgatótanácsának világi alelnöke, a kolozsvári Casino igazgatóválasztmányának az intézője.

A Vászón, tempera, kézzel írt felirat. 69×49.

B ZÁGONI BÁRÓ / SZENTKERESZTY ZSIGMOND / NYUG(almazott). KIR(ályi). TÁBLAI ELNÖK V(alóságos). B(első). T(itkos). T(anácsos). / SZ(ületett). 1850. † 1921.

C A címerpajzs felett bárói korona.

Ötvösművű címerek

21.

NÁPOLYI GYÖRGY, felőri (1657–1714). Sem róla, sem szüleitől nem találtunk adatokat. Kőváry László a kihalt családok között említi a felőri Nápolyiakat.⁴⁶ A templom kriptájában nyugszik.

A Aranyozott és patinázott, domborított, vésett, cizellált ezüstlemez. Az ovális körirat szegecselt rátét. Az aranyozott domborítás barnára patinázott háttérből emelkedik ki. Fenyőfából készített, erősen töredezett szegegydíszes kerete 50×39, belső medaillonja 44×33.

B INSIGNIA SPECTABILIS AC GENEROSI D(omini) D(omini) GEORGIY NAPOLYI D(e) FELOR OBIIT DIE 2 MAI ANNO 1714 AETATTIS SUE 57. [Tekintetes nemes felőri Nápolyi György úr címere. Elhunyt az 1714. év május 2-án, élete 57. évében.]

C A pajzs feletti pántos sisak díszeként a címerállat szerepel, melynek a sisakhoz való erősítését sisakkorona rejti.

22.

HALLER GÁBOR, hallerkői gróf (1685–1723). H. István Szolnok és Torda vármegye főispánja, tanácsos és közigazgatási elnök, 1692-től a Gubernium két szász mellett egyetlen magyar tagja és gyerőmonostori Kemény Mária fia. Felesége gróf nagykárolyi Károlyi Klára. Az erdélyi királyi tábla (szék) ülnöke.

A Aranyozott, igényes kivitelű, öntött, vésett, cizellált ezüstlemez, amelyet szegecsekkel fogtak fel a patinázott hátlapra s a kompozíciót fenyődeszkára erősítették. 63×48.

B [INSIGNIA] ILL(USTRISSI)MUS D(OMI)NUS D(OMINUS) COM(IT)IS GABR(I)EL HALLER DE H(AL)LERKEO S(ACRAE). C(AESAREO). R(EGIAE). M(AJES)T(A)TEIS PR(I)NCIPAT(US) TRA(NSILVA)NIAE TABULAE REGIAE [JUDICIARIAE] ASSOR OB(I)YT AETTIS SUAE 38 CLA(U)D(IOPOLI) [DIE] 27 NO(VE)MBRIS [ANNO] 1723.

[Méltóságos hallerkői Haller Gábor úr címere. Ő szent császári és királyi felségeik erdélyi fejedelemségének királyi törvényszék (tábla) ülnöke. Elhunyt élete 38. évében, Kolozsvárt az 1723. év november 27-én.]

C A pajzs felett egy-egy pántos sisak. A jobboldali díszeként két elefántormány között egy mezítelen felsőttestű szerezsen, a baloldali díszekén pedig jobbról dámvad-szarv, balról kiterjesztett sas-szárny szerepel. A jobboldali sisakdísznek a sisakhoz való erősítését sisakkorona rejti.

23.

JÓSIKA JÁNOS, branyicskai báró (1778–1843). J. Antal főkörmányszéki fogalmazó, majd titoknok és gróf széki Teleki Mária Jozefa fia. Felesége gróf keresztszegi Csáky Rozália. 1804-ben számfeletti táblai ülnök, 1812-ben Hunyad vármegye főispánja, 1816-ban főkörmányszéki tanácsos, 1819-ben a főkörmányszék alelnöke, 1822-ben az elnöke, az 1841/42-es országgyűlésen királyi személynök.

A Öntött, cizellált és gravírozott ezüst, amelyet csavarokkal fogtak fel egy falemezre. 45×34.

B Nagy Méltóságú Branyicskai idősb L(iber). Báró / JOSIKA JÁNOS / Ur Ó Excellentiája / A Császári és Apostoli Királyi Felső Aranykultsos hive, / Status valóságos belső Titok Tanácsos, a Leopold jeles / rendje Nagy-Keresztes Vitéze, az Erdély Nagy Fejedelem/ségbeli Felső, Királyi Fő Kormány Szék XII Esztendeig / volt rendes Elnöke, és az MDCCCXLI–XLII– és XLIII– / Években tartott Országos Gyűlésen teljes hatalmu Király / Biztos, – Született MDCCLXXVIII Martius XXXik / napján – Meghalt MDCCCXLIII Eszten/dőben Majus XVIIik napján.

C A címerpajzs felett bárói korona.

JEGYZETEK

- ¹ Feldolgozásuk a „Kolozsvár belvárosának építészettörténete (XVII–XX. század)” c. T 19826 sz. OTKA-program kapcsán.
- ² BENEDEK Fidél: A mi templomunk. Kolozsvár, 1946. 10.
- ³ BÍRÓ Vencel: Megszépült kriptá. Pásztor-tűz. 21. (1935) 20. sz. 447–448.
- ⁴ KELEMEN Lajos: A volt minorita templom és síremlékei. In: Művészettörténeti tanulmányok. Sajtó alá rend. B. Nagy Margit. Bukarest, 1984. 72–76.
- ⁵ KELEMEN i. m. 119.
- ⁶ SZABÓ Dezső: A kolozsvári unitárius templom kriptája. Keresztény Magvető 90. (1984) 1. sz. 24–29.
- ⁷ SÁNDOR Imre: A kolozsvári Farkas-utcai ref. templom régi sírkövei. Kolozsvár, 1913. A címerek szakszerű feldolgozása: A kolozsvári Farkas utcai templom címei. Entz Géza és Kovács András tanulmányaival. Bp.-Kolozsvár, 1995.
- ⁸ Dr. Denderle József ny. kolozsvári piarista tanár szíves közlése.
- ⁹ A piarista templom 1910. évi leltára 28, az 1946. évi leltára pedig már csak 24 nemesi címert jelöl. Szent Mihály Plébánia, Levéltár. Kolozsvár. A piarista rend iratai. Közülük eddig 23 darabot, köztük 3 ötvös művet sikerült összegyűjtenünk. Ideiglenes őrzőhelyük a templom sekrestyéje.
- ¹⁰ BÍRÓ Vencel: A kolozsvári piarista templom alapítása. Cluj-Kolozsvár, 1932. 12.
- ¹¹ BÁÁN Péter: Egyházi beszéd, melyet az Academicum Keyes Oskolák Temploma Első Század Innepén élő nyelven mondott. Kolozsvárt, 1824. 3.
- ¹² TEMESVÁRY János: Az erdélyi püspökök címerei. Bp., 1930. 17.
- ¹³ BÁÁN i. m. 3.
- ¹⁴ BÍRÓ i. m. 14. és 18.
- ¹⁵ BENEDEK i. m. 4.
- ¹⁶ BÍRÓ i. m. 41.
- ¹⁷ KENDE János: Apor-emléktábla és sírkő. Pásztor-tűz, 21. (1935) 21. sz. 487.
- ¹⁸ 1699-ből származó „Dissertatio Historica de Dacia Meditterenea” c., kéziratos munkáját a Batthyáneum könyvtára őrizte. Lásd: BEKE Antal: Index manuscriptorum Bibliothecae Batthyanianae dioecesis Transsylvaniensis. Károly-kehérvár, 1871. 18.
- ¹⁹ BÍRÓ i. m. 447–448.
- ²⁰ Korábban Bornemissza Anna provisor (tisztartója), majd az erdélyi főbányák inspektora (felügyelője). 1697-ben kapta meg a bárói méltóságot. Felesége gróf Csáky László özvegye, Kovács Erzsébet volt. Miután nem született gyermekük, velük kihalt a sárdi Száva-nemzetség. V. ö. NAGY Iván: Magyarország családai czimereivel és nemzedékrendi táblákkal. X. kötet. Pest, 1863. 512.
- ²¹ BEKE Margit: A Prímási Levéltár nemesi és címeres emlékei. Esztergom, 1995. 19.
- ²² SZABÓ Péter: A végtisztesség. Bp., 1989. 109.
- ²³ V. ö.: GARAS Klára: Magyarországi festészet a XVII. században. Bp., 1953. 71–81. és GALAVICS Géza: Egy efemer építészeti

- műfaj hazai történetéhez. Batthyány József castrum dolorisa. In: Építés-Építészettudomány. 1973. 497–508.
- ²⁴ BEKE i. m. 19. Képi megjelenítését lásd BANO Stephan: POSTHUMA GLORIA BRANYITSKA IN HONORIS CENOTAPHIO ANXIE EXCUSA. Claudiopolis, 1843. 1. és BIRÓ Vencel: Képek Erdély múltjából. Cluj–Kolozsvár, 1937. 8–9.
- ²⁵ BIRÓ Vencel: Az erdélyi fejedelmek temetkezése. Klny. Erdélyi Irodalmi Szemle, 6. (1929) 1–2. sz. 13. Hasonlóan „címerdús” volt gróf Thurzó Imre temetése 1621-ben. „Item száz öreg aranyas címertől [...] Item száz apró aranyas címertől [...] Item 215 aranyzatlan címertől [...] Lásd RADVÁNSZKY Béla: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. III.köt. Bp. 1879. 374.
- ²⁶ GALAVICS Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet. Bp., 1986. 82.
- ²⁷ APOR Péter: Erdély változásairól. In: Erdély öröksége. VII. kötet. Szerk. Makkai László. Bp., 1941. 40.
- ²⁸ APOR i.m. 42.
- ²⁹ APOR i.m. 42.
- ³⁰ A kolozsvári Farkas utcai templom címeri. i. m. 42.
- ³¹ BEKE i. m. 23.
- ³² V. ö.: NAGY Iván: Az első magyar címer-tan. Turul. 1. (1883) 106–108.
- ³³ KEMPELEN Béla: A nemesség. Útmutató az összes nemességi ügyekben. Bp., 1907. 108.
- ³⁴ Ezzel kapcsolatosan lásd A rendjelek és kitüntetések történelmünkben. Szerk. FELSZEGHY Ferenc. Bp., 1943.
- ³⁵ Gyászjelentése szerint 35. életévében halt meg.
- ³⁶ Március hónap
- ³⁷ A társországok megjelenítése nem szokatlan a címerkompozíciókban. V. ö. Banovszky-család címere (1655. máj. 10. Pozsony). NYULÁSZINÉ STRAUB Éva: Öt század címeri. Bp., 1987. 101.
- ³⁸ November hónap
- ³⁹ A gyászjelentés szerint 26 éves korában halt meg.
- ⁴⁰ Augusztus hónap.
- ⁴¹ Születési éveként 1788-at is jelölik. V. ö.: A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája. I. kötet. Összeáll.: GUDENUS János József. Bp., 1990. 169.
- ⁴² Címeres nemeslevelet 1878. május 1-én kapott Korbuly Bogdán. Lásd TEMESVÁRY János: A magyar-örmény nemes családok czímerlevelei. Szamosujvárt, 1896. 26. és Magyar nemesi almanach 1867–1909. Szerk. KEMPELEN Béla. Bp., 1910. 75. A lompérdi előnevet 1879. március 31-én adományozták Korbuly Bogdánnak és gyermekeinek, Gézának és Idának. Lásd SZONGOTT Kristóf: A Korbuly-család. Armenia. 21. (1907) 1. sz. 27–28.
- ⁴³ Gróf Csáky Rozália Kolozsvárt megalapította a Jótékony Nőegyletet, mely segítette és keresethez juttatta a szegényeket. Felkarolta a kiseddóvás és a népnevelés ügyét, megalapította az első kolozsvári napközi otthont. Lásd KELEMEN Lajos: A csákgorbói kastély. Művészeti Szalon. 3. (1928) 11–12. sz. 7.
- ⁴⁴ Lásd TEMESVÁRY i. m. 20. és Magyarország címeres könyve I. Bp., 1913. 84. valamint SZONGOTT Kristóf: A magyarhoni örmény családok genealógiája. Szamosujvárt, 1898. 32.
- ⁴⁵ SZABÓ T. Attila: Kolozsvár települése a XIX. század végéig. Kolozsvár, 1946. 36.
- ⁴⁶ KÖVÁRI László: Erdély nevezetesebb családjai. Kolozsvárt, 1854. 271. és v. ö.: DEÁK Farkas: Mikola genealógiája az erdélyi családokról. Turul, 5. (1887) 69–70.

Zusammenfassung

TODESWAPPEN DER PIARISTENKIRCHE IN KLAUSENBURG

Das Andenken der in den Krypten der Klausenburger Kirchen beigesetzten Toten wurde außer den Grabsteinen auch auf dem aus Anlaß der Beerdigung angefertigten Todeswappen bewahrt. Die Todeswappen erschienen erstmals auf dem Castrum doloris. Die bei den kirchlichen wie auch den weltlichen Begräbnissen vorhandene geschmückte Todesbahre

und das Todeswappen gehörten zur Pracht der Beisetzung vornehmer Persönlichkeiten. Die bei der Beerdigung verwendeten, gedruckten Wappen erfüllten auch die Funktion einer Todesanzeige. Nach der Beisetzung wurden sie verteilt, in Schlössern und Herrenhäusern aufgehängt, um das Andenken des Verstorbenen zu bewahren und pflegen. So kamen sie auch in die Kirchen, um vom Tod des Christen zu berichten und ihn in guter Erinnerung zu behalten. Von den in der Piaristenkirche erhalten gebliebenen Todeswappen stammen zwei aus dem 18., aus dem 19. und zwei aus dem 20. Jahrhundert. Drei davon sind Arbeiten von Goldschmieden. Sie sind wichtige familiengeschichtliche, heraldische und historische Quellen der siebenbürgischen Vergangenheit.

Juhász István

FRANZ JASCHKE EGY EDDIG ISMERETLEN MINIATŰR FESTMÉNYE MUNKÁCS VÁRÁRÓL

Bizonyára érdekes adalék lesz e miniatűr festmény bemutatása Franz Jaschke (1775–1842) művészetének sokoldalúságához, annál is inkább, mert nemigen ismerünk a művésztől ilyen kisméretű olajképeket.¹

A művész a bécsi akadémián tanult, majd beutazta Magyarországot, Bukovinát, Galíciát és Itália egy részét, s neki és kortársának Joseph Fischernek vitathatatlanul nagy szerepe volt a tájképnek – mind a sokszorosított grafikának, mind a nagyobb igényű olajképnek – mint önálló műfajnak – hazai sikerében.² A művész magyar vonatkozású látképeit Rózsa György gyűjtötte össze húsz évvel ezelőtt, s katalógusba foglalta nemcsak Budapesten és Bécsben őrzött műveit, de az egykor műkereskedelemben fölbukkant alkotásait is.³

Franz Joseph Jaschke 1810-ben, Rainer főherceg kíséretében beutazta Magyarországot s igen sok látképet készített az ország különböző részeiről. Kazinczy Ferenc ekkor találkozott vele Sátoraljaújhelyen, s a művész oda- vagy visszaútban ekkor járhatott Munkácson is. Másfél évtizeddel később, 1825-ben egykori rajzai nyomán a bécsi Kőmetsző Intézetben litográfiák készülnek magyarországi látképeiről is, köztük Munkács váráról rajzolt látképéről. Ezt a kőrajzot azonban csak egy 1932-es árverési jegyzékből ismerjük, így Jaschke Munkácsról készült látképét egyedül e kis miniatűr kép örökölte ránk.

Hogy e miniatűr festményét megrendelésre, vagy csupán kedvtelésből készítette, nem tudhatjuk. Mint ahogy azt sem, vajon hány tulajdonosa lehetett a képnek. A legkorábbi tulajdonos, akiről tudomást szereztem, dr. Simon Andorné, korpachi Kopalszky Gabriella (Elli) (1897–1975) régi nemesi család sarja. A sokat betegeskedett hölgy ajándékozta – apja díszmagyarja mellett – e képecskét Szilárdfy Zoltánnak 1972-ben, hálából a vele való törődésért és lelkipásztori szolgálatáért. E szavakat mondta: „Atya, ez egy nagyon értékes festmény, családi örökség.” Feltételezhető azonban, hogy nem tudta ki a szerzője, egyrészt mert vastagon átfestették egy korábbi restaurálása során, (szígnő egyébként nem volt a festett oldalon) (1. kép), másrészt, mert a kép hátsó oldala érintetlennek tűnt, ahol faborítás alatt rejtőztek a képre vonatkozó adatok. (2. kép)

A festmény több mint húsz évig volt Szilárdfy Zoltán tulajdona. Majd ő barátságából 1993 karácsonyán ajándékozta tovább nekem, és került így családomhoz. Nemcsak azért örültem neki, mert nagyon szép ajándék volt, hanem mert restaurátorként feladatot is láttam benne. Szemmel is érzé-

kelhető volt a kép méreteihez képest a nagy mértékű átfestés, amely főként az eget borította úgy, hogy Munkács várából alig látszódott valami.

A művész alapozás nélkül bőrre festette kompozícióját. Csupán akkor vált láthatóvá, mennyi finomságot hordoz e kép, amikor a durva átfestéseket eltávolítottam. (3. kép)

A romantikus tájban a nap fényében emelkedik ki a vár egy domb tetején. Úgy játszadozik a festő a fényekkel, hogy a kissé borult ég felhői között áttörő sugarak a szemet a várra irányítsák. Hihetetlen bravúrral ábrázolja a kanyargó folyócska fölött a hídon áthaladó hintót és egy gyalogos figurát. Csupán néhány ecsetvonás. Még érzékletesebb az előtérben áthaladó kétökrös szekér és a mellette lévő szalmatetős kunyhó. Talán a gazdagság és szegénység örök ellentétét próbálta a természet harmóniájában összevetni. Balról nyírfák lefelé hajló ágai szegélyezik a tájat, mely oly jellemző e vidékre.

A kép restaurálását 1994 tavaszán kezdtem meg. Először fotón dokumentáltam a kiinduló, átfestett állapotot, rögzítve ezzel az átfestés mértékét. Ezt követően próbatisztítást végeztem, különböző erősségű oldószerek közül kiválasztva a legmegfelelőbbet. A Cellosolv bizonyult kíméletesnek ahhoz, hogy az átfestést azért leoldja, de az eredeti festékréteget ne marja fel. Természetesen parányi lépésekben haladhattam előre a tisztításban – hiszen a kép is aprócska, és az oldószert is közömbösíttem minden taponálás után. Egy kép kibontása, feltárása a zavaró, oda nem illő részek alól mindig izgalmas feladat és egyben páratlan élmény. A tisztítás befejeztével sajnálattal konstatáltam, hogy a festmény bizonyos részein hiányok vannak. (3. kép) Ezek nagy valószínűséggel egy korábbi szakszerűtlen beavatkozás következményei, melyek feltehetően ugyanattól a kéztől származnak, amely a vastag átfestést is végezte. A hiányokat vörös színű tömítőmasszával egészítette ki az illető, ezeket azonban nem távolítottam el, mert szépen illeszkedtek a felület síkjába. Ezt követően került sor az esztétikai helyreállításra. Lelakkoztam a képet, majd ugyanazt a lakkot oldószerként használva, szívópapíron, kötőanyagában soványított olajfestékkel retusáltam ki a folytonossági hiányokat. Pár hónappal később lakkréteggel láttam el a felületet. Díszkeretébe visszahelyezve egyik legszebb ékessége lett otthonunknak, melyet, bízvást remélem, tovább hagyományozhatok majd kislányomnak. – Örömmel tölti el az embert, ha egy műtárgyat úgy állíthat helyre, ahogyan azt a művész eredetileg megálmodta és megalkotta. (4. kép)



1. Franz Jaschke: Munkács vára. A festményen az eget vastagon átfestették, mely szabad szemmel is érzékelhető.



2. A festmény hátoldalán helyezkedik el a szignatúra.



3. A letisztított képfelület. A feltáráskor mutatkoztak meg a folytonossági hiányok.



4. A restaurált, helyreállított mű.

JEGYZETEK

¹ Olajfestmény bőrré festve, átmérője 83 mm. Jelezve a hátoldalon: „1 Die Festung Mungatsch in Ungarn nach der Natur gezeich. von Franz Jaschke”

² A műfaj hazai történetéről, benne Jaschke szerepéről is lásd GALAVICS Géza: A tájkép. In: Művészet Magyarországon 1780–1830. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport. Budapest, 1980.

³ RÓZSA György: Adatok Franz Jaschke tájképfestői működéséhez. In: Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Zádor Anna, Szabolcsi Hedvig. Bp. 1978. 443–464. A Munkácsról készült litográfia Bécsben a Gilhofer et Ranschburg Auktion LIX, 1932. Nr. 60. számon szerepelt. Említi Rózsa György 461. l.

Zusammenfassung

EIN BISHER UNBEKANNTES MINIATURGEMÄLDE VON FRANZ JASCHKE ÜBER DIE BURG VON MUNKÁCS

Der Artikel berichtet darüber, daß während der Restaurierung des kleinformatigen Bildes auf dessen Hinterseite eine Aufschrift auftauchte, die sowohl den Namen des Künstlers als auch den Gegenstand – die Burg von Munkács – enthält.

Horváth Hilda

J. PACHMAYER SZENTKÉPSOROZATA AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

A budapesti Iparművészeti Múzeum Kisgyűjtemények Osztálya őrzi azt a 39 darabos szentkép-kollekciót, melynek jellegzetessége, hogy az alaplapra ráapplikált, kivágott virág mögött egy-egy szent képe látható.¹ A lapok metszése aranyozott, a képek pontozómodorral készültek, színes kézfestéssel. Mindegyik jelzett: „Prag bei J. Pachmayer”. A XVIII. századig a szentképek készítésének központja Augsburg volt, majd a biedermeier korban a szentképek kiadásának új centruma Prága, ahol számos és sokféle szentképet készítettek. Egyik ismert itteni mester J. Pachmayer, aki köszöntőkártyák és szentképek kiadója volt, és az export jelentős részét a kezében tartotta.² Az 1840-es években jellemzőek voltak reá a lágy, finom színezésű, pontozómodorral készült képecskék.

A szentképek kompozíciója azonos: középen, felül olvasható a virág neve németül, és általában latinul is. Középen a többnyire alul rögzített, papírból kivágott virágot kissé lehajtva válik láthatóvá a szent figurája, félvagy egész alakja, a legfőbb attribútumokkal. Ritka a jelenetes ábrázolás (Szűz Mária és Szt. Vilmos). Alul a szent neve olvasható, bibliai idézettel, legalul középen vagy jobbra a jelzet található. E típus már jóval előbb ismert volt, a virág és szent kapcsolata korábbi szentképeken is előfordult. Az un. Blumenheilige tulajdonképpen szimbolikus képtípus, a szent és a virág közti belső vagy külső hasonlóságra épül, alapja a középkori szín- és virágszimbolika, valamint a lovagkor irodalma, amelyben a virágok az erények megtestesítői voltak. Szent és virág ábrázolásának egyik formája Raphael Sadeler illetve Callot metszetein tűnik fel, ahol a szent figurája virágkehelyből bukkan elő, míg az általunk tárgyalt képtípusnál a szent alakja a félrehajtott virág mögött válik láthatóvá.³

A múzeum tulajdonában lévő lapok egy sorozat részei, de minden bizonynyal számos lap készült még ennek a mintájára, különféle szentek ábrázolásával. Mindezt abból következtetjük, hogy az ábrázoltak köre átfogja a szentté avatottak széles körét: különösen a római birodalom ókeresztény vértanúit, – férfiakat (Szt. Euszták, Szt. György, Szt. Maximilián, Szt. Sebestyén) és nőket (Szt. Ágota, Szt. Apollónia, Szt. Dorottya, Szt. Katalin, Szt. Margit) egyaránt –, a nagy egyháztanítókat (Szt. Ambrus, Szt. Anzelm), rendalapítókat (Szt. Domonkos, Assisi Szt. Ferenc, Xavéri Szt. Ferenc, Szt. Ignác, Szt. Kamill, Assisi Szt. Klára) Ausztria patrónusát, Szt. Lipótot, a német–római birodalom patrónusát, Szt. Mórt, király (Szt. Dávid, Szt. Eduárd, Szt. Lajos) és püspökszenteket (püspöki ornátusban Szt.

Eligius, Szt. Márton, Szt. Miklós, Szt. Ottó, Szt. Alfréd), a megtért Mária Magdolnát, továbbá Szt. Rozáliát, valamint kevésbé ismert személyeket, melyeket kisebb körben, kisebb területen tiszteltek (Szt. Gottfried, Szt. Mechtildis, Szt. Octavianus). Így feltűnő, hogy nincs tulajdonunkban olyan lap, melyen további közkedvelt és ismert szentek lennének, mint például Szt. Ambrus kivételével hiányoznak az egyházatyák, és többen a segítő szentek közül, mint például Szt. Borbála, Szt. Kristóf stb. Az apostolok közül csak Szt. Péter és Szt. Jakab apostolt, az evangelisták közül Szt. Márkot láthatjuk. Mindez arra utalhat, hogy lehettek a sorozatnak további lapjai is.

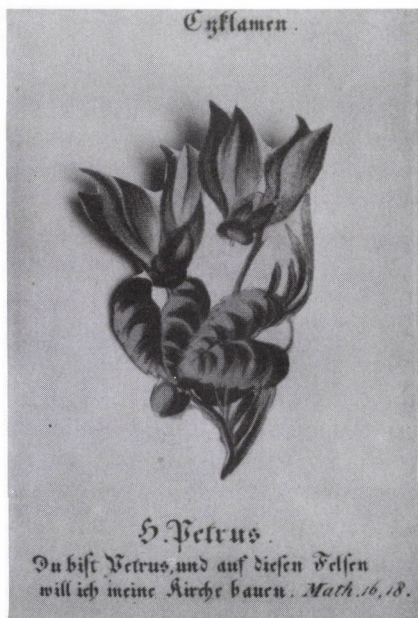
Az ábrázolt szentek személyiségéhez, tulajdonságaihoz, életviteléhez kötődnek a bibliai idézetek. Istenfélelem hatja át az örökérvényű életbölcseéseket, melyek Máté evangéliumából, János jelenéseiből, Bölcs Salamon példabeszédeiből, Dániel könyvéből s leggyakrabban Pál apostol leveleiből (ephesosiakhoz, filippibeliekhez, galátziabeliekhez, kolossébeliekhez, korinthusbeliekhez, rómaiakhoz illetve Timótheushoz) valamint Sirák könyvéből és a Zsoltárok könyvéből származnak, mintegy bizonyosággal arra, hogy általános érvényű erkölcsi mondandójuk van. A Pédabeszédek könyve bölcs mondásokat, a mindennapi életet szabályozó, etikai jellegű útmutatásokat foglal magába, hasonlóan Sirák könyve, mely szintén főként erkölcsi normákat tartalmaz. E tanítások a mindennapi életet, a vallásosságot szabályozzák, figyelmeztetnek az isteni törvény megtartására. Hozzájuk kapcsolódnak, bölcs, általános érvényű, eszmei és lelki útravalóul szolgálóknak Pál apostol levelei. Mindezt az etikai útmutatást erősítik meg a képi ábrázolások is, a növények mögött látható szentek a maguk követendő életével, példamutató életmódjával, önfeláldozó sorsával, és a hangsúlyozott, kiemelt virágábrázolások, melyek lényegében szimbolikus szerepet játszanak, erkölcsbotanikai funkciójuk van.

E szentképek igazi lényege, legfőbb sajátága a botanikai szempontból kiváló, természetű virágábrázolások, hiszen a szentek képecskéi kisebb méretűek, inkább csak jelzesszerűek, kevesebb művészi igénnyel készültek. A flóra igen gazdag, a különböző növénycsaládokból a legkülönbözőbb növények láthatók a lapokon. A szakrális növény-szimbolikának a korai középkortól kezdve nagy hagyományai voltak. A keresztény jelentéstartalmú növényi szimbólumok kialakulásában fontos szerepet játszott a klasszikus görög-római antikvitás és a zsidó-keresztény hagyomány. – Jóllehet, a Biblia viszonylag kevesebb virágnevet, de mégis számos növényt említ. – A korai középkorban, a VI. században megjelent az első enciklopédia, Isidorus Hispalensis műve, mely az erkölcsbotanikai művek forrása lett.⁴

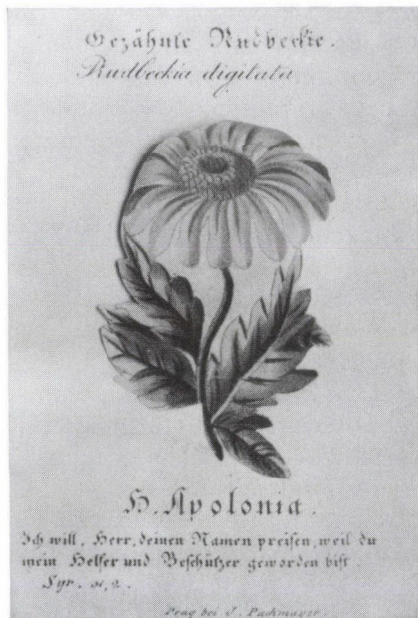
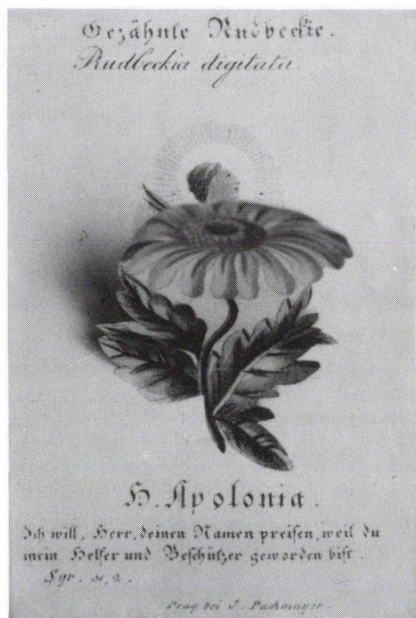
A növény-szimbolika kialakulására és elterjedésére, kiteljesedésére nagy hatással volt a kolostori kertművészet is. Fontos volt a szimbolikus jelentéstartalmú növényeknél a botanikai azonosíthatóság. A középkori táblaképfestészetben virágok jelképezik Mária erényeit, számos esetben egy-



1. J. Pachmayer: Rosen-Dahlie – H. Ludovicus (fotó: Kolozs Ágnes)



2. J. Pachmayer: Cyklamen – H. Petrus (fotó: Kolozs Ágnes)



3–4. J. Pachmayer: Gezäehnte Rudbeckie – H. Apollonia (fotó: Kolozs Ágnes)

egy növény több személyhez, pl. Máriához és Jézushoz egyaránt kötődik. Szépsége, illata vagy gyógyítóereje miatt számos növényt hoztak kapcsolatba a Szűzzel, a gyógynövények a Krisztus- és Mária-képeken Krisztus megváltói szerepére utalnak. Egyes növények utalhatnak meghatározott legendákra, némelyek morfológiai sajátosságaik, mások a színszimbolika szabályai szerint lettek jelképpé. A keresztény növényi szimbolikának bőséges irodalma és forrásai vannak a korai középkortól kezdve. E szimbolikus gondolkodásmódra éppúgy hatottak a bibliai előképek, a misztikus, szimbolikus írások (a XVII. század jezsuita irodalma) mint a reneszánsz növény- és állatdíszítményei.

Elemzett szentképeink egy részén szintén e hagyományos növény-szimbolika illetve a népi gyógyászat közkedvelt virágai láthatók. A Szűzanya jelképe volt a pillangós virágú bükköny, vagy lednek, ezúttal Szt. Margit, az egyik segítő szent képén. Szt. Ottilia egyik attribútuma, a szarkaláb, mely Krisztussal és Máriával összefüggésben is megjelent, ezúttal a virágkertészek védőszentje, Szt. Dorottya lapján tűnik fel. Régóta használták a népi gyógyászatban a tavaszi héricset, mely a görög mitológia szerint Aphrodité kedveltjének, Adonisznak a véréből sarjadt (Szt. Domonkos lapján). A szintén gyógyerejű ciklámen vörösvörös színe a Fájdalmas Szűz vérző szívére emlékeztetett, ezúttal Szt. Péter alakjához társult, valószínű a virág formája miatt, hiszen a kankalinfélék családjába tartozik, a kankalint kulcsvirágnak is nevezik, a kulcs pedig Péter attribútuma. Az aloé, mely egyszer hoz virágot, ezért Mária-szimbólumnak tekintették, itt Máté evangélista szentképén látható, morfológiai sajátossága, püspöksüveghez hasonló alakja miatt szerepel.

A keresztény szimbolikában a rózsza mellett a lilium a legkedveltebb virág, mindkettő Mária-szimbólum is egyben. Már az előbbi példánál is láttuk a programadó botanikai tájékozottságát, hiszen nem a közönséges kankalin, hanem a ciklámen szerepel a primula-félék családjából, az aloék közül pedig a mitraformájú. A liliumfélék közül az ugyancsak nem mindennapi *hemerocallis*, mely mint gyógynövény mellbetegségek gyógyítására javallt, nem véletlenül látható tehát Szt. Ágota vértanú képecskéjén. A rózsafélék közül csupán a vadrózsa látható Mária Magdolna szentképén, utalva remeteéletére. A mályva régóta ismert gyógynövény, Mária-szimbólum – a mályvafélék közül szintén nemes virágú fajok láthatók két lapon (Szt. Ignác és Szt. Katalin egyik lapján). A keresztény szimbolikában a szegfű Krisztus keresztthalálára utalt – e sorozatban különleges fajtája, az alpesi szegfű jelenik meg Szt. Gottfried mellett.

Végigtekintve tehát e sajátos „kerten”, részben régóta ismert vadvirágok és gyógynövények láthatók a lapokon, részben a tradicionális szakrális növény-szimbolika közkedvelt virágainak nemes fajtái, különleges példányai, ezeken túl pedig olyan, távoli földrészekről származó növények, melyek főként a XVIII. század második felében és a XIX. század elején terjedtek el Európában, ahol tovább nemesítették őket és különleges voltukkal, nemes megjelenésükkel nemcsak a természettudományt gazdagították,

hanem morfológiai sajátosságaik és színpompájuk, színviláguk miatt bekerültek a növénysszimbolikába is. Linné a XVIII. században megjelentette növényrendszertani művét, majd egyre több kertekről, növényekről szóló könyv jelent meg. Távoli földrészekre hajóztak, hogy újabb és újabb növényeket, virágokat fedezzenek fel és hozzanak Európába. A XVIII–XIX. század fordulóján sok botanikus kereste fel a Fokföldet, Amerikát, újabb fajok reményében. Kitágult a természettudományos világkép és az újonnan megismert, meghonosított, majd nemesített virágok láthatók e szentkép-sorozat több lapján. Közülük megemlítnünk néhányat.

Már elnevezése alapján joggal bekerülhetett egy erkölcsbotanikai sorozatba a nemesia, a tátogatók családjába tartozó virág, melyet E. P. Ventenat, párizsi tanár nevezett el az erkölcsi megbocsátás istennőjéről.⁵

A tradicionálisan tisztelt növényfajok, növényi családok köre további példányokkal bővült (további egyedeket ismertek meg a liliomfélék családjából, az örökzöldek köréből), ezek s a növényi szimbolikában fontos szerepet betöltő egyedekhez hasonló virágok (nemesítéssel szinte a rózsához vált hasonlónak a rosea dahlia, a napraforgóhoz hasonlatos volt a dísznapraforgó) kaptak szerepet a növénysszimbolikában, valamint a különleges, nemes megjelenésű virágok (orchidea-fajták, protea, stapelia), továbbá a kezdetben kis körben elterjedt, alig ismert növények (muskátlis, őszi rózsás, orgona). A liliomfélék családjába tartozik pl. a fokföldi eredetű, éklilának is nevezett kék agapanthus umbellatus (Szt. Mechtildis lapján).⁶ Az örökzöld növények hagyományosan az örökéletet jelképezték, a fehér vagy rózsaszín virágú „vinca”, télizöld, (Szt. Ocatvianus lapján) Dél-Afrikából származott, Franciaországban volt elsősorban népszerű, Rousseau kedvelt virága volt.⁷ Az örökzöld japán naspolyát a XVIII. század utolsó évtizedében honosították meg Európában.⁸ Ugyancsak ekkor került Mexikóból Európába a dália, s a XIX. század elején kezdődött el nemesítése, rövidesen kiállításon mutatták be az újdonságokat.⁹

Fenséges megjelenésű a dahlia rosea, bizonyára nem véletlenül van Szt. Lajos király lapján. Észak-amerikai s mexikói eredetű a Linnétől Rudbeckia-névre keresztelt nyárvégi virág, magyarán a csutkakúp, mely a napraforgóhoz hasonló, fészkes virágzatú – dísznapraforgónak¹⁰ is mondják –, s bizonyára a mennyek országát jelképező sárga színe miatt is helyet kaphatott e virágábrázolások között, Szt. Apollónia lapján. (A napraforgó a szerzetesi engedelmesség, az Isten felé forduló lélek jelképe.) Féltve őrzött ritkaságnak számított eleinte a XVII. század végén Európába került muskátlis (pelargonium) is (Szt. Vilmos lapján).¹¹ Ugyancsak ritkaságnak számított sokáig az őszi rózsás is (Szt. Jakab lapján), akárcsak az orgona (egyik fajtája, a perzsa orgona Szt. Rozália lapján), mely a XVIII. században előkelők kertjeiben virított, igazából a biedermeier korban terjedt el, amikor már a virágkultusz átváltozott, a növényeket nem pusztán szimbolikus szerepük miatt, hanem önmagukért, illatukért, színükért, formájukért is értékelték. Ez az a korszak, amikor e sorozat is megszületett,

a növénysszimbolika jegyében ugyan, vélhetően erkölcsbotanikai művek tanulmányozása során, de a sok növényújdonság már jelzi a természettudományos fogékonyságot és a botanika megfellebbezhetetlen fölényét.

A programadó a botanikát, a virágokat helyezte előtérbe, számos új növény-nyel gazdagította, színesítette a szimbolikus növényábrázolások és egyáltalán a virágábrázolások körét, többször eltekintett természetesen, szokásosnak vélt gondolattársításoktól, így például Szt. Ottilia gyógynövénye másik női szent képéhez került. Egyes szentek névnapja idején viruló növényeket szívesen tekintettek az illető növényének, így például a gyöngyvirágot Szt. György virágának – ezzel ellentétben Szt. György lapján a nemesia fordul elő. Szt. János virága, a nyári napforduló idején felragyogó aranysárga virágú orbáncfű Xavéri Szt. Ferenc szentképére került. Szt. Péter mindkét lapján a ciklámen látható, míg Szt. Katalin egyik lapján mályva, a másikon pedig a mérges, a gyógyászatban régóta használatos sisakvirág, mely a régi botanikusoknál „Katika répjája”-ként szerepel, lehet, nem véletlenül.¹²

A programadó személyét nem ismerjük, egyéniségéből azonban sokat elárul e szentkép-sorozat, mely rávilágít természettudományos műveltségére és tájékozottságára, jártosságára a növénysszimbolikában és a botanikában egyaránt.

FÜGGELÉK

A reprodukált lapok adatai

1. Rosen-Dahlie. Dahlia Rosea. (Dália)

H. Ludovicus. / Szt. Lajos (IX.) (páncélban, korona, töviskoszorú, liliom)

„Sein Ruhm ist gross durch seine Hülse, Herr! Du hast ihm eine Krone von kostbaren Steinen auf sein Haupt gesetzt.” (Psalm. 20, 4, 6) / Zsoltárok Könyve 21(20) 4, 6:”... s fejjére színarany koronát helyeztél... Segítséggeddel nagy lett a hírneve.”

méret: 98×66 mm, pontozómodor, kézi festés

j. k.: Prag bei J. Pachmayer

Iparművészeti Múzeum, Ltsz.: MLT 5680/24

2. Cyklamen. (Ciklámen)

H. Petrus. / Szt. Péter (kulccsal)

„Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meinen Kirche bauen.” (Math. 16, 18)

/ Máté evangéliuma: „Péter vagy, erre a sziklára építem egyházamat.”

méret: 98×66 mm, pontozómodor, kézi festés

j. k. l.: Prag bei J. Pachmayer

Iparművészeti Múzeum, Ltsz.: MLT 5680/36

3–4. Gezaehnte Rudbeckie. Rudbeckia digitata. (Csutkakúp, kúpvirág)

H. Apolonia. / Szt. Apollónia. (pálmaág, fogó)

„Ich will, Herr, deinen Namen preisen, weil du mein Helfer und Beschützer geworden bist.” (Syr. 51, 2.) / Sirák könyve: helyesen: 51,1: „Engedd, hogy áldjalak, Uram és Királyom ...” 51,2: Mert segítőm és oltalmazóm lettél.”

méret: 98×66 mm, pontozómodor, kézi festés

j. k. l.: Prag bei J. Pachmayer

Iparművészeti Múzeum, Ltsz.: MLT 5680/5

A szentképeket restaurálta SOÓS KATALIN főrestaurátor.

JEGYZETEK

¹ Ltsz.: MLT 5680/1–39. 1997 elejétől a szentképek, más művekkel, főként könyvművészeti alkotásokkal, képeslapokkal, köszöntőkártyákkal együtt a Kisgyűjtemények osztályára kerültek, melynek szintén volt hasonló gyűjtőköre, kollektíója. A fent említett szentkép-típusból e vegyes gyűjtemény két lapot őrzött, melyek az Iparművészeti Múzeum 15952 leltári számú óraskönyvből kerültek elő. A kéziratos könyvet 1907-ben Berger Sámuel régiségkereskedőtől vette a múzeum, akitől egyébként több alkalommal vásárolt az intézmény. A „Vétel-ajándék leltárkönyv” (Iparművészeti Múzeum Adattára, ltsz. nélkül) bejegyzései tanúsítják Berger Sámuel régiségkereskedő és az Iparművészeti Múzeum kapcsolatát. Hátlapjukon tussal irt 4012. szám – s ugyanazzal a kézírással, ugyanaz a szám látható az adattári lapok hátán is, tehát ugyanabból a gyűjteményből származik minden, e típusba sorolható, virágdíszes szentkép, sőt egyazon sorozatnak a darabjai méretük, stílusuk, technikai megoldásuk és jelzetük alapján.

² Gustav E. PAZAUREK: Biedermeier-Wünsche. Stuttgart, é. n. 9.

Adolf SPAMER: Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert. München, 1930. 259.

³ SPAMER op. cit. 171.: e képtípus az un. Blumenklappbild.

⁴ STIRLING János: Boldogasszony ága, Szent György virága. In: Boldogasszony ága. Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Szerk.: ERDÉLYI Zsuzsanna. Bp., 1991. 182.

⁵ NATTER-NÁD Miksa: Virágos könyv. Bp., 1939. 342–343.

⁶ Op. cit. 18–19.

⁷ Op. cit. 490–492.

⁸ NATTER-NÁD Miksa: Újabb virágoskönyv. Bp., 1964. 187.

⁹ NATTER-NÁD 1939 op. cit. 160–161.

¹⁰ NATTER-NÁD 1939 op. cit. 428–430.

¹¹ RAPAICS Raymund: A magyarság virágai. Bp., 1932. 369–382. NATTER-NÁD 1939 op. cit. 376–378.

¹² NATTER-NÁD 1939 op. cit. 12–13. A Katica répája elnevezést félreolvasásnak, félreértésnek tartják.

Zusammenfassung

KLEINES ANDACHTSBILD MIT BLUME

Das Museum für Kunstgewerbe in Budapest bewahrt eine Sammlung der sogenannten Blumenklappbildern. Der Bildtypus ist schon im 17. Jahrhundert nachweisbar, aber diese Serie wurde in den 40-ten Jahren des vergangenen Jahrhunderts in Prag gemacht. Der Bildverleger war Johannes Pachmayer, einer der bedeutendsten Kunsthändler und Verleger in der Biedermeier-Zeit. In den zartesten Farben kolorierte Serie in Punktiermanier charakterisiert die Kunst von Pachmayer. Prag wurde ein Zentrum der Andachtsbild-Verlegern in der ersten Hälfte des XIX-ten Jahrhunderts.

Im Blumenklappbild, dieser Typus bis in XX. Jahrhundert lebte, unter einer aufklappbaren Blume ein handgemaltes gedrucktes Heiligenbild verdeckt. Der s. g. Blumenheilige ist ein symbolisch Bildtypus. Der religiösen Blumensymbolik liegen seit dem Mittelalter unmittelbar symbolisch-mystische Schriften zugrunde. Bibel-Zitate begleiten die symbolischen Blumenheiligenbildchen, die mit dem Leben und mit dem Unterricht den Heiligen in Beziehung stehen. Die Pflanzen sind teilweise bekannt vom Mittelalter, von der klosterischen Gartenkunst, teilweise Maria-Symbolen, aber vorwiegend besonders, in XVII –XIX. Jahrhunderten in Europa angepflanzten Blumen.

Szücs György

AZ „ÁLARCOZOTT HALÁL” KÉPEI¹

A Magyar Nemzeti Galéria 1992-es újabb szerzeményei közül kiemelkedik az a mű, amely aukciós vásárlás nyomán került a múzeum gyűjteményébe, majd hamarosan a 19. századi kiállítás állandó darabja lett.² Kovács Mihály *Alvó gyermek* címet viselő, kisméretű, szignált és datált, 1850-es olajképe addig ismeretlen volt a kutatók előtt, annak ellenére, hogy a művészről monografikus igényű feldolgozások születtek.³ Már az aukciós kiállításon többeknek feltűnt a kép kettős természete: a szabadban fekvő gyermek alvó póza mögött a korábbi évszázadok ravatalképeinek jellegzetes karaktere is áttűnik.⁴ A kép leírásakor valóban szembe kellett nézni azzal a problémával, hogy vannak-e közvetlenül leolvasható támpontjaink arra vonatkozóan, hogy alvó illetve halott gyermekről van-e szó? A könnyed testtartás, az életteli arc, a felhúzott könyök az elszunnyadást látszanak erősíteni, akaratlanul is az elkóborolt, a fáradságtól elalélt gyermek közismert meséjét látjuk bele a képbe.⁵ Az alvásra utal, hogy a fej az alkarra támaszkodik, ahogy a mozdulat Faludi Ferenc verssorában is megjelenik a 18. században: „Eszem-iszom után könyökére dűlni, / Egy fél órácskáig álomba merülni”.⁶ Viszont nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy az előtérben az aprólékosan megfestett erdei részletek túlságosan feltűnőek, s a nyári hangulat megidézésén túl valószínűleg többletjelentéssel bírtak a kortárs szemlélő számára. A hazai síremlék-művészetben sem ismeretlen a halotti figura alvó póza, a kolozsvári Sükösd György síremléken például a páncélos vitéz jobb kezét feje alá teszi, lábait pedig keresztbe rakja „mintha csak szenderegni dőlt volna le”.⁷

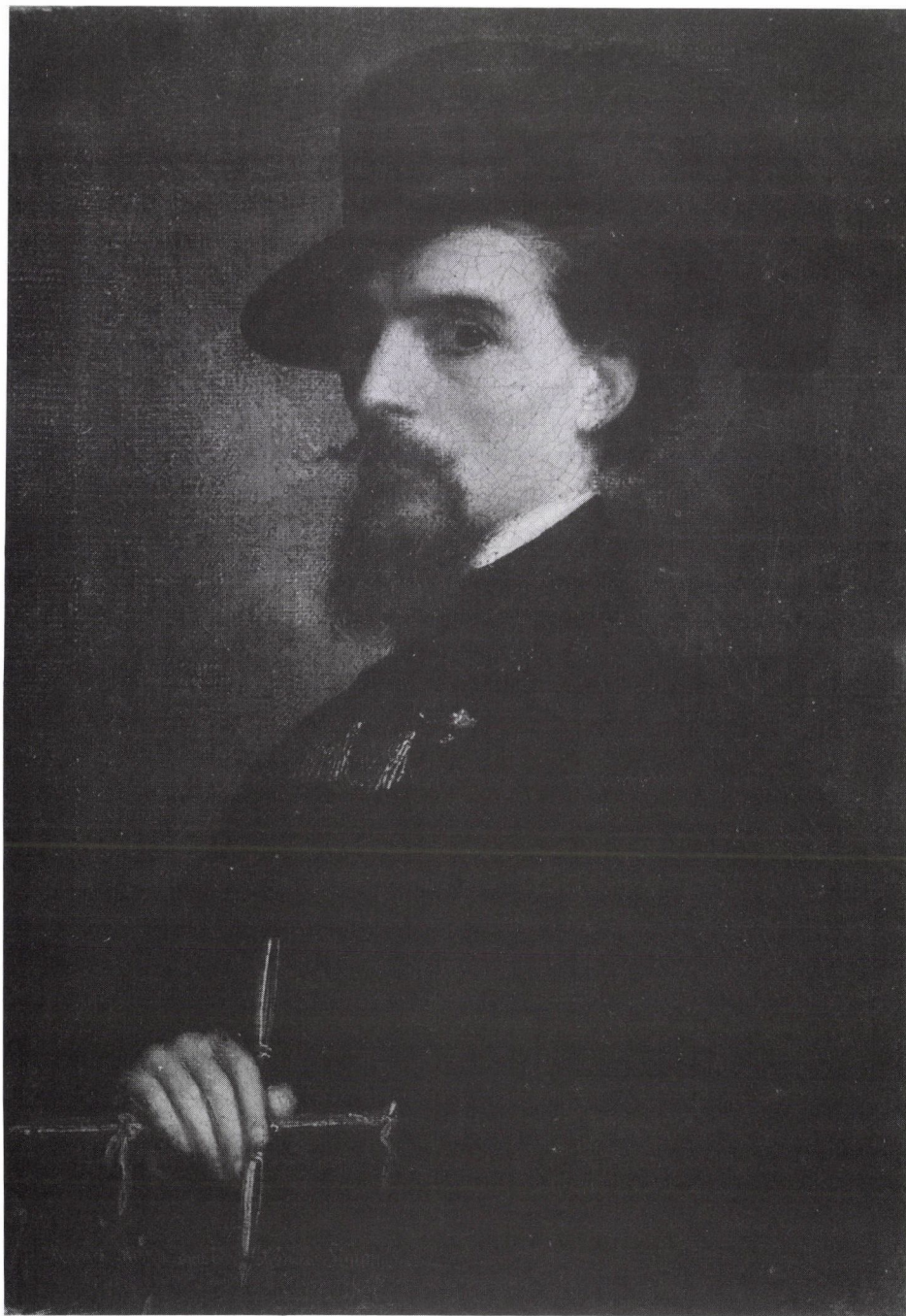
A „félközeli” kivágású festmény három részre osztható: az előtér bal oldalán rögtön egy díszes pillangóra figyelünk fel, fölötte szerényen egy gyöngyvirág bújik meg, hogy annál nagyobb hangsúlyt kapjanak az ing fehérjébe benyúló mákgubók, amelyek közül az egyik megtört szárral lehajlik. A középtérben élénkvrös takarón rövid hajú, lehunyt szemű gyermek fekszik, míg jobb kezét a feje alatt, bal kézfejét a mellén nyugtatja. Mögötte a lombok között megnyíló háttér viharos dombvidékét kettős szivárvány világítja meg. Első pillantásra az látszik, mintha Kovács meg akarta volna mutatni, hogy minden műfajban – növény- illetve állatfestés, arckép, tájkép – egyformán járatos. Tudjuk, hogy ebben az időben a bécsi Akadémián külön virág- és gyümölcsfestészeti szakosztály működött, ahol Brodszky Sándor is képezte magát a 40-es évek elején. (Kovács a történeti festészeti osztályban tanult). Lyka Károly megemlíti a műkedvelő Rochosz

István nevét, aki a század közepén kifejezetten lepkefestésre szakosodott.⁸ Kovács 1847-es dátumot viselő *Virágtanulmány*-a mákvirágot és négy mákgubót ábrázol, amely akár vázlata is lehetne későbbi festményének.⁹ A festői készségek fejlesztésének bevett formája volt, hogy klasszikus mesterek vagy nevesebb kortársak műveit másolták. Kovács Mihály a tájképben és a „szivárvány-festésben” gyakorolhatta magát, amikor – többek között – lemásolta id. Markó Károly *Tengerpart szivárvánnyal* című festményét (1847).¹⁰ Vonzódása azonban erősebb az emberi alak ábrázolása iránt. „Még azt akarom kiemelni – írta barátjának, Tárkányi Bélának 1850-ben –, hogy mivel én véghetetlen szenvedéjjel [!] festem a test szint, a’ hol csak kezek adódnak elő, minden figyelmemet reá fordítom, hogy jól süljön el, sokan azon bámulják el magokat, de csináltam is egy pár jó praczlít.”¹¹

A kép belvilágába való átlépéshez kénytelenek vagyunk az irodalom segítségét kérni. Egyfelől a képzőművészeti alkotások sokkal töredékesebben maradtak fenn, másfelől kifejezőmódjuk nem annyira közvetlenül hat, mint a szavakból építkező irodalom esetében. Ez a fajta összehasonlító gondolkodás a tárgyalt korszakban is megengedett volt, a műélvezők hittek az irodalmi és a képzőművészeti nyelv átjárhatóságában. „Pályájuk hasonlít a világ rendszerében lévő testekéhez – elemezte a viszonyt 1864-ben Orlai Petrics Soma –, miként ezek, egymásra hatva, egymástól vonzatra, mindég egymás mellett futnak, hogy a célt, az örökké tartó rendet fentartsák: úgy e két művészet egymás mellett, egy közös cél felé: a szélesebb értelemben vett *szép eszméje* felé haladva, – mely magába foglalja az alak, gondolat és cselekvény szépségét, – soha nem ütköznek össze, sőt egymást buzdítják és lelkesítik.”¹²

Induljunk ki az alvás-motívumból, amelyet a mák és a tünékeny pillangó jelenléte is sugall. A legtöbbet idézett „képi” toposz Arany János 1846-os Toldijából közismert: „Majd az édes álom pillangó képében / Elvetődött arra tarka köntösében” – verselte meg a költő a menekülő és a nádásban nyughelyet lelő Miklós elszenderedését. „Akkor lelepdőzött a fiú fejére, / Két szárnyát teríté annak két szemére; / Aztán álommézet csókolt ajakára, / Akit mákvirágból gyűjtte éjtszakára”...¹³ A megszemélyesített alvás korábban is felbukkan, hiszen Csokonai Anacreoni dalai (1802) között Az álomhoz így fohászkodik: „Hints mákolajt szememre, / Fedezz be kárpitoddal, / S a gondokat fejemről / Legyezd le szárnyaiddal.”¹⁴ A motívumot még tovább követhetjük a 18. századba, s ez arra mutat, hogy általánosan használt költői képről van szó. „A játszi Morpheus álmadozásival / elszenderítő mákszemait rokon / Kezekkel hinti – szélyel a lány / Szűnyadozásnak eredt szemekre.” – írta az 1796-ban fiatalon elhunyt Dayka Gábor. Nála azonban a vers folytatásában feltűnik a halál-motívum is: „De nem sokára bús alakú, szelíd / Testvéred immajd, a tehetős halál, / Int, és puhább álomra mindent / Átölelő kebelébe hajlok.”¹⁵

Itt azonban már nem csupán a költői képzelet szárnyalását, hanem a görög mitológiában gyökerező tradíció ismeretét feltételezhetjük. A görög



1. Kovács Mihály: Kossuth kalapos önarckép, 1850. o.v. 44,5×31 cm, MNG Budapest

hitrege szerint az Éjszaka (Nüx) testvérétől, Erebosztól, a megszemélyesített örök sötétségtől születete Hémerát, a nappalt és Aithért, a derült eget, majd apa nélküli gyermeke volt Hüpnosz (a latin Somnus), az alvás és az álom, valamint Thanatosz (Mors), a halál istene. Hésziodosz Theogoniájában komor „színekkel” énekli meg az Éj palotáját: „Mert ez a két fia is Nüxnek vele lakja a házat, / Hüpnosz meg Thanatosz, félelmetes istenek, őket / fényes napsugarak sosem érik, sem, ha az égre / megy fel Hélios, akkor sem, mikor este lenyugszik.”¹⁶ Homérosz Iliásának híres jelenete, amikor Zeusznak a trójaiakkal harcoló fia, Szarpédón meghal, a főisten pedig kéri Apollónt, hogy testét szülőhazájába juttassa el: „és útjára bocsátván adta a gyors követeknek, / Álomnak s a Halálnak, ez ikreknek, kik a hőst már / gyorsan a tágterű dús Lükié földjére helyezték.”¹⁷ Az ókori vázafestők gyakran ábrázolták őket szárnyas alakként, amint munkamegosztásban eltakarítják a halottat a földi létből (Hüpnosznak gyakran pillangószárnyakat is „álmodott” készítője).

Az antik világmagyarázat, még ha csupán művészeti-irodalmi hagyományként is, fennmaradt egészen a 19. századig, ahol a klasszicizmus korában megerősödve képes volt újra átszínezni a közgondolkodást. 1855-ben, amikor Greguss Ágost a korabeli legfrissebb természettudományi és filozófiai munkák alapján az alvásról és az álomról értekezik, hivatkozik az álom és a halál közeli rokonságára a mitológiai példa alapján: „Azt mondják, az alvás a halál képe; s a görögök hitregéje szerint az alvás nemtője a halál nemtőjének testvére, s a különbség köztük csak az hogy az előbbi égő, az utóbbi eloltott szövétnekét tart kezében. Ez azt jelenti hogy az alvóban ég az élet lángja mely a halottban kialudt.” Gondolatmenetének egyik következtetése az emberi létezés általános kérdését feszegeti, de már a keresztény „örök életet” érti alatta: „De igenis, legyen az alvás a halál képe, mert alvásra ébredésnek kell következni; s ha az ébredés ujjászületés, a halál után is ujjá kell születnünk.”¹⁸

Magát az alvás-halál duális motívumot Ipolyi is említi a múlt század közepén kiadott Magyar Mythológiájában: „A classicus mythosban a *Mors*, *Thanatos* az emberi élet elojtott s lefordított szövétnek világával képezte-tett, mellette az emberi lélekre vonatkozó lepke; kezében olykor még a kasza vagy fővényóra; testvérével az álommal (mint nyelvünkön azonos *hal* és *hál*) nyugtalanul jár a világon, hogy az embereket elnyugtassa.”¹⁹ A halál antik képzetkörének reformkori festészeti megfogalmazása Donát János nevéhez fűződik. Nagyméretű képe – az *Orpheusz Hádésztől és Perszephonétól Eurüdiké visszaadását kéri*²⁰ – azt a pillanatot ábrázolja, amikor a dalnok lantjával esdeklőn meghajol az alvilág uralkodói előtt. A háttérben az égő fáklyákat és tekergőző kígyókat tartó három alak (Nüx leányai, Hádész szolgálói: az Erinnüszök) néznek csodálkozva a trónus felé, az előtérben kialudt, füstölő fáklyával leboruló ifjút látunk, a fáklyán egy pillangó pihen. Akár Donátra is gondolhatott volna a Közhasznu Esmeretek Tára *halál* címszavának szerzője 1833-ban, amikor az ellenre-

2. Kovács Mihály: Virágtanulmány, 1847.
o.v. 325×140 mm, MNG Budapest (Fotó:
Mester Tibor)

formáció után gyakori, elrettentő csontváz-ábrázolások helyett az antik előképek használatát üdvözli: „A' helyesebb izlésű új művészség, ismét eltérni látszik ezen ábrázolattól s' inkább a' régiekhez csatolja magát, vagy lepkéket fest hasonlatossági jelül.”²¹

Csokonai és Berzsenyi még anyanyelvi szinten ismerte az antik mitológia világát, Kovács Mihály esetében inkább az itáliai klasszikus barokk festők és id. Markó Károly művészetének hatására kell gyanakodnunk. Ő maga festőbarátja, Karl Rahl, későbbi bécsi akadémiai tanár szerepét emelte ki: „Széles és nagyterjedelmű mythologiai s az ó-görög művészet ismereteért sok tanulást szerzethetett körülte a fiatal művész.”²²

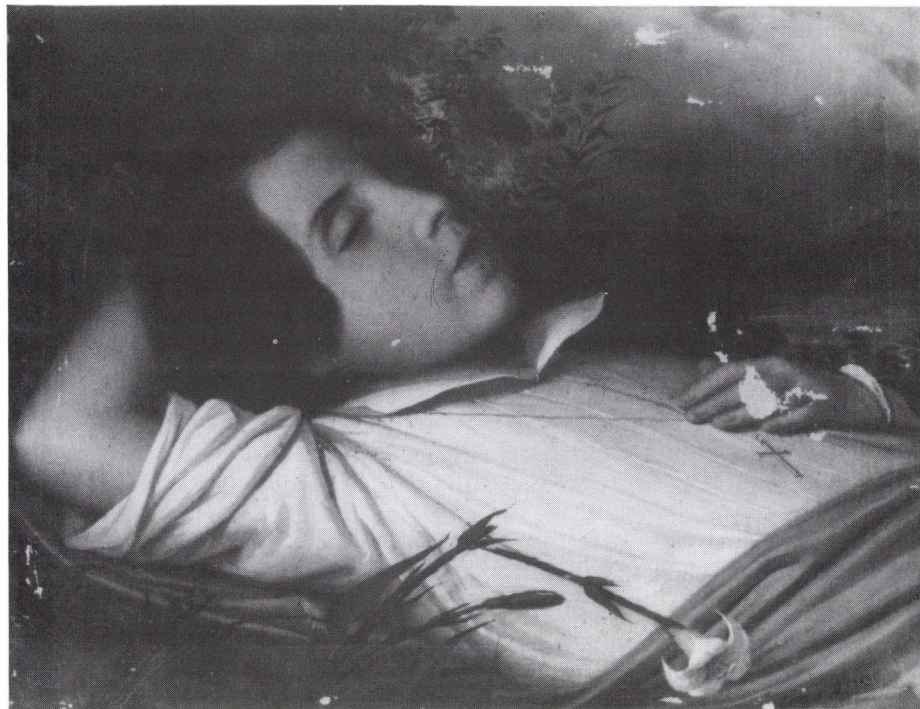
Úgy tűnik, a keresztény halálfelfogás (az örök életre születés) és a megszelídített antik halál-képzet egymásra simul, elemei összekeveredhetnek²³, s ezáltal a művész sokkal árnyaltabb, egyszersmind nehezebben értelmezhető kifejezőmóddhoz jut hozzá. Kovács képének háttérében feltűnő szivárvány az emberi lelkeért eljövő, isteni hírnök Iris (később Angelus), de lehet a keresztény remény (Spes) szimbóluma is, mint ahogy az alvó gyermek arca a kisedet és a keresztlevétel utáni halott Jézust egyaránt felidézheti. Az Ipolyi-féle gyűjtés igen tág értelmezési kört ölel fel; a tündérek szalagja, a földről a vizet felszívó erő, a nap hídja, az égbe vezető út kapuja stb. képzeteket sorolja fel.²⁴ A szivárvány valóban a legáltalánosabb olyan természeti jelenség, amely jelképes értelmű dolgok ábrázolására alkalmas, s éppen ezért nem hiányozhat a romantikus festészet igen hatékony fegyvertárából sem. Talán nem véletlen, hogy Borsos József *Az elégedetlen festő* (1852) című festményén az ihletett percet egyre borúsabban váró művész félbehagyott képe villámokkal és szivárvánnyal ékes tájrészlet.²⁵





3. Kovács Mihály: Alvó gyermek (Holt gyermek), 1850. o.v. 50×60 cm, MNG Budapest

A végére hagytuk a gyöngyvirág szerepének tárgyalását, ehhez azonban szükségünk van Kovács Mihály festményének időközben „felbukkant” párdarabja bemutatására.²⁶ A valamivel kisebb méretű képen hasonló pózban fekvő gyermeket látunk, maga a kompozíció egyszerűbb: az előtérbe mindössze egy meghajló liliumot festett a művész, a háttér felhős eget nem oldja a szivárvány fénye. A fiú fejtartása merevebb, ajkai szétnyíltak, lehunytt szempillái alatt tekintete felfelé irányul. Feje mögött alig felismerhetően egy mákgubó körvonalai sejlenek elő. Ez a változat inkább egy dermedt állapotot rögzít, míg a másikon finoman jelzett mozgások (pillangó, az elvonuló vihar) együttesét észleljük. További lényeges eltérés, hogy a nyakában vékony zsinóron kicsiny aranykereszt függ, melyet bal kezével „rögzít” a mellkasán. Mivel a fej szinte elkülönül a testtől, a környezet stilizált, feltételezhetjük, hogy az arcmást a művész valamelyik Eger környéki család megbízásából festhette halott gyermekükről, azután helyezte természeti környezetbe. A maszkszerű ábrázolás miatt nem tudjuk megállapítani, hogy ugyanaz a gyerek volt-e Kovács modellje. A lilium, a fehér ruha az ártatlanság jelképe, a büntetlen gyermek angyalok szárnyán eljuthat a mennyeknek országába.²⁷ „Most őrangyalom vezess égi szárnyon



4. Kovács Mihály: Halott gyermek. o.v. 40x50 cm, Dobó István Vármúzeum, Eger (Fotó: Lónyai Györgyné)

Istenhez, ti pedig hervadt testem vigyétek ki csendesen” – énekelték gyermek halálakor a múlt században. „E gyermek itt hagyá az éltet, /elszenderült, meg nem hala, / de érte szívetek nem félhet, / mert még ő ártatlan vala, /az ártatlanság liljomát / tisztán vivé a mennybe át.”²⁸

Rapaics Raymundnál olvassuk, hogy a középkori bibliamagyarázók igyekeztek a Szentírás növényeit Európában fellelni, így került közel egymáshoz a lilium és a gyöngyvirág értelmezése, amelyre meghonosított latin nevük hasonlósága is utal (lilium convallium illetve convallaria majalis). Példaként az 1474–77-ben összeállított kassai Szent Erzsébet főoltár Angyali üdvözet tábláját hozza, ahol a „padlóvázában” liliomok és gyöngyvirágok csokra illatozik, mintegy a szeplőtelen fogantatást jelképezve. A csíkmenasági Mária főoltár hasonló képen a lilium helyett csak gyöngyvirágot festett az ismeretlen művész.²⁹ A fentiek alapján már érthetőbb Kovács eljárása, amikor a másodiknak elkészült (MNG) változat árnyaltabb ikonográfiájában a lilium helyett a gyöngyvirágot alkalmazta.³⁰ Talán nem okoz meglepetést, ha a megjegyezzük, hogy az 1851 nyarán megnyíló műegyleti kiállításon Kovács művét *Holt gyermek* címmel állított-

ták ki. Ez az adat azonban csak részben bizonyosság, amely mindössze a festő szándékát tükrözi, de nem tárja fel az alvás-halál, a képen is tükröződő igen összetett jelentéstartományát.

Ezen a ponton akár abba is hagyhatnánk a talán túl részletező képelemzésünket, azonban a bemutatott alkotás sohasem függetlenedhet attól a történelmi-politikai környezettől, amelyben publicitása megvalósul. A teljesség megköveteli, hogy a kép keretén kívül eső világot legalább nagy vonalakban jelezzük, hogy a valamelyest igazolható, mégis spekulatív okfejtésünket – a tárgyilagosság határáig – tovább tágítsuk.

A képet – ahogy említettük – az 1851 júliusában megnyíló képzőművészeti kiállításon mutatta be Kovács, amelyen két főműve (*Szent Márk Evangélista teste átadatik a velenceieknek Alexandriában 828 évvel Krisztus után* illetve az *Olasz nő Albanóból*) mellett lényegében háttérbe szorultak kisebb munkái.³¹ Maga Kovács is a történelmi kompozíció műfaját érezte igazán méltó feladatnak: „az arckép megöli a geniust. Csak a történelmi képeknek akadnának annyi kedvellőjük mint a' genre vagy arcképeknek, akkor volnék én elememben.”³² A német lapok közül a Pester Zeitung felsorolásában egyáltalán nem, a Der Spiegel részletesebb beszámolójában csak Szent Márk-képe révén említi meg a festőt.³³ A Jókai Mór és Vahot Imre szerkesztette Remény szintén „Kovács Mihály historiai festményét” emeli ki, de hozzáteszi: „Figyelemre méltók Kovács Mihály tanulmányfői és arcképei, miknek minden vonásából kitetszik, hogy mesterük tizenkét évig tanulmányozta Róma művészi remekeit.”³⁴ A Pesti Napló alaposabb tudósítása rögtön leszögezi, hogy „Kovács Mihály, 48. sz. a. »Holt gyermek« című arcképe jelentéktelen”, de „valóban imponant” az *Olasz nő Albanóból* festménye.³⁵ A Magyar Hirlapban Bulyovszky Gyula hasonlóképpen erőteljesen fogalmaz: „Kovács Mihály »holt gyermeke« holtan született...”³⁶ Érdekes, hogy önéletírásában az elkészített munkáiról általában pontosan beszámoló festő nem beszél erről a képéről (bár a műlapon elhíresült Árpád pajzsra emeltetése 1854-es művéről sem), annak ellenére, hogy sohasem mulasztja el megemlíteni, hogy kikkel találkozott utazásai során. Figyelemreméltó momentum, hogy a Pesti Napló kifejezetten az arcképek között tárgyalja a Holt gyermeket, amely részben megerősíti azt a vélekedést, hogy a mű valamelyik változata a korán elhalt fiú megörökítésére családi megbízás alapján készült.³⁷

Ugyanakkor a levert forradalom utáni helyzetben, az érzékenységek és félelmek felfokozott légkörében, a besúgók figyelte hétköznapi élet szorításában a félszavak és utalások a Deák-meghirdette passzív rezisztencia csoportnyelvét alakították ki. Az emigrációs magyarsággal ellentétben az itthon maradottak jóval áttételesebb, allegorikus nyelvet voltak kénytelenek használni – a történelemben nem először és nem utoljára. „Képek, titkos képekben beszélünk, / Elburkoljuk eszmefolyamunk...” – írta visszaemlékezve a korra a börtönviselt Medgyes Lajos lelkész és költő.³⁸ A kép készülésének évében az osztrák hatalom katonai és hivatali rendje



5. Ujházy Ferenc: Búsuló honvéd, 1850. o.v. 50x63 cm, MNG Budapest

látszólag megszilárdult, azonban a családok még gyászolták a szabadságharcban elesetteket és reménykedve várták a leveleket a büntetésből kényszersorozott fiaiktól. Ebben az évben írta Tompa Mihály gyermeke születésekor: „Ezt a bús esztendőt ha elfelejtenéd: / Ezernyolcszázötven! mért is nem jött elébb / Születésed napja? / A szabad nemzetnek hogy csak egy perczig is / Lettél volna tagja!”³⁹

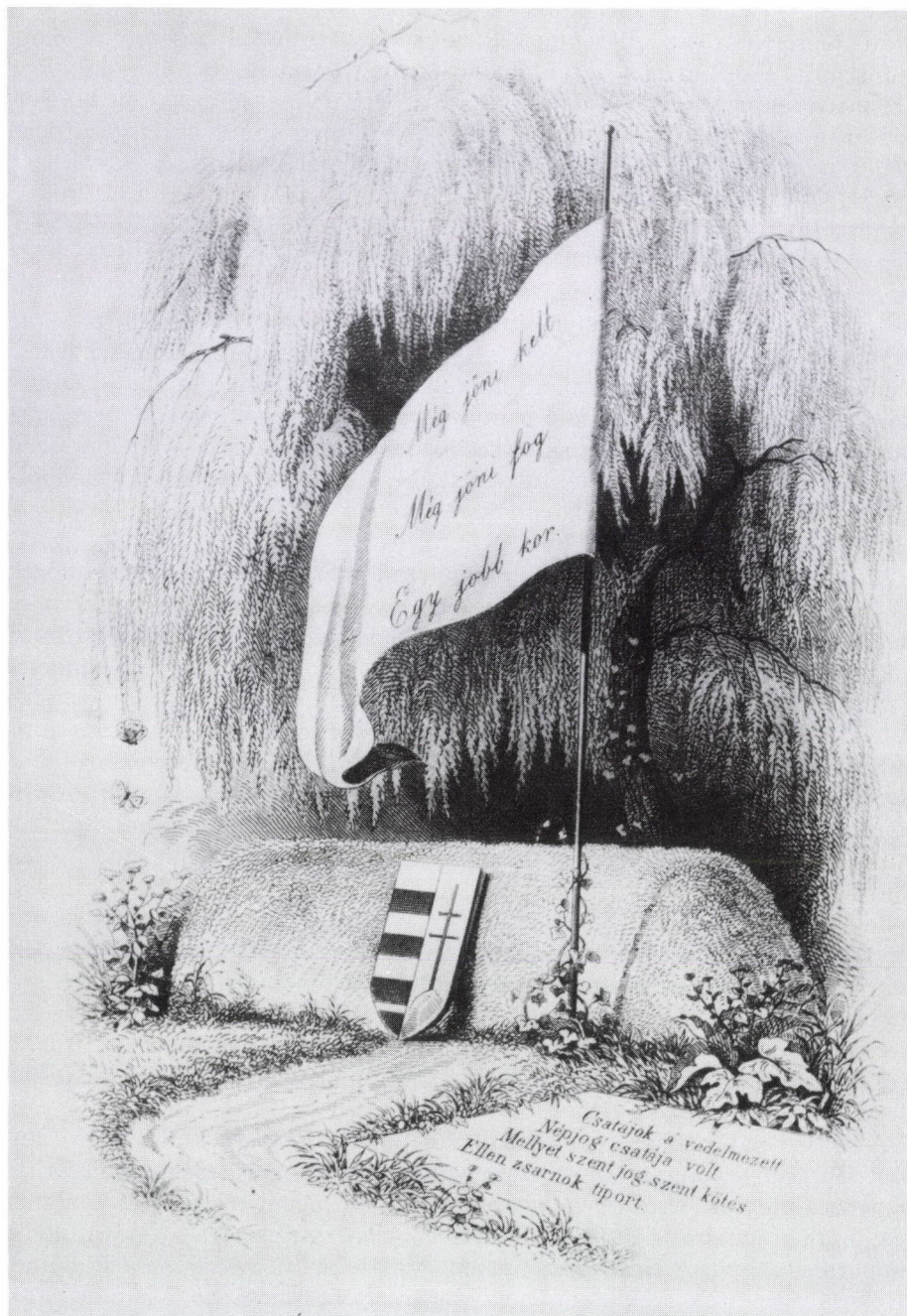
Kovács viszonylag „egyszerűbb” helyzetben volt, mint kortársai többsége. 1849-ben a forradalom hírére hazatért Itáliából, ám tüdőbetegsége miatt nem vették fel a honvédseregbe, ezért a megtorlástól sem kellett félnie. Érzelmi azonosulása azonban nem volt kétséges, sőt 1849-ben megismerkedett az egri érsek titkárával, Tárkányi Béla költővel, a vele való bensőséges beszélgetések tovább erősítették hazafias érzületét. 1850-ben festette meg *Kossuth kalapos önarckép-ét*, amelyet egyik egri barátjának dedikált.⁴⁰ 1853-ra datálódik az a börtönkép, amely a Petőfitől is megénekelte Lenkey Károly honvédezzredest ábrázolja.⁴¹ A forradalom és szabadságharc allegóriájának közvetlen képi kifejtése már az 1860 körül készült *Magyarország leigázása 1849-ben* című alkotásán valósul meg. A kismérete-

tű és vázlatos fatáblán a Hungáriát jelképező, menekülő nőalak fejről durván tépik le a koronát, lábára pedig bilincset rak egy sisakos alak. Az asszony kezébe két gyermek kapaszkodik, a háttérben a Lánchíd égése festi baljóslatúvá az eget, jobbra pedig a Kossuth-címert hasítja ketté bárdal egy dühödt zsoldos. A fellegek között száguldó alakok talán a Kérek (szintén az Éj gyermekei), az erőszakos halál istennői, akik tomboló csatákban jelennek meg szívesen.⁴² Még szokimondóbb az a lappangó mű, amelyet 1944-ben reprodukált a Magyar Ünnepe. A *Világos után* címet viselő képen a kezére támaszkodó, ülő nőalakhoz szintén két kisgyermek bújik. A nő mellett kiterített holttest, az álló páncélos katona pedig a távolban alig látszó akasztófa irányába mutat. Az előtérben eldobott zászló, lant és címerpajzs.⁴³

Ezek a képek azonban nem nyerhettek nyilvánosságot, inkább egy szűkebb baráti kör, asztaltársaság, esetleg irodalmi klub elszántságának titkos bizonyítékai voltak. Mégis néhány kiállított műnél feltételezhető a mögöttes értelem, ahogy például az 1851-ben bemutatott Orlai Petrics *Soma II. Lajos holttestének feltalálása* esetében. A Toldy Ferenc szerkesztette Új Magyar Múzeum részletesebben szól Orlai képéről, megjegyezve, hogy „a nőalak nem ábrázolhatja a királynét, hanem valamely a keresők kíséretében megjelent hazafi érzésű nőt – tán a kesergő hazát...”⁴⁴ Az apró utalás alkalmas arra, hogy a tipikus halott Krisztus-pózban megfestett király konkrét sorsán túl esetleg másik értelmet is feltételezzünk.⁴⁵

Az önkényuralmi korban is fontos volt a határok, a korlátok pontos érzékeltetése. Az 1850-ben megjelent majd hamarosan betiltott, az első szám teljes címe szerint Magyar Emléklapok 1848. és 49-ből rövid ideig ezt a feladatot is ellátta. (A történethez hozzátartozik, hogy az újság alapítójának, Szilágyi Sándornak az apja, Szilágyi Ferenc a hivatalosnak minősülő Magyar Hírlap szerkesztője volt). „E füzetek egyik célja – fogalmazta meg a programcikk –, összefüző kapcsul szolgálni a közel múlt napok gyászemléke és derűsb jövőnk reménye közt.”⁴⁶ A füzetekben olyan költemények láttak napvilágot, mint Arany János *Letésem a lantot*, Tompa Mihály *A gólyához*, a Fiam születésekor, Gyulai Pál *Hadnagy uram* vagy a kevésbé ismertek közül az egykori honvéd önkéntes, Tóth Endre *Egy hadastyán sírján*: „Mert egyjytelen hely hősnek temetője – / Én meg a temető-országnak költője.”⁴⁷

A betiltás után Szilágyi újult erővel vetette magát a lapalapításba, és még abban az évben sikerült kiadnia a *Pesti Röpiveket*, ahol szintén a háttérben működő Gyulai Pál elvi irányítása érvényesült. A hangvétel azonban némiképp módosult, hiszen belátták, hogy a közelmúlt eseményein való bánkódás nem lehet az irodalom örök célja. „Ezután kevés forradalomról irt beszélyt vagy politikai költeményt fogsz tőlem venni – írta Szilágyi Sándornak már az *Emléklapok* megszűnése után Gyulai Pál – Nem lehet úgy irni a hogy kellene, aztán az ember bele is csömörlik, midőn az egész irodalom nem egyéb, mint forradalom s megint csak forradalom.”⁴⁸ Megszólal a reménykedés hangja is, mint például Garay János „Meghalva voltam, úgy rémlett



6. Illusztráció a Hangok a múltból c. könyvhöz, 1851

előttem...” kezdetű versében, ahol a éjszakai temetőkert elborzasztó leírása után „mosolygó rétek, illatos mezők” kies vidékére jut el: „Igen, még élek! élünk mind a ketten / Én s az imádott szép magyar haza!”⁴⁹

Fontos lenne annak vizsgálata, hogy a képzőművészeti életben hol húzódtak a cenzúra határai, de sajnos a direkt forradalmi utalást hordozó képek nem kerültek nyilvánosságra, az áttételesebb jelentésű művek mögöttes értelmének kibogozása források híján nem könnyű feladat. Ebből a szempontból kézenfekvő Ujházy Ferenc *Búsuló honvéd* (1850) szinte azonos méretű képével összevetni Kovács Alvó/Halott gyermekét.⁵⁰ Sajnos itt sincs adatunk arra, hogy Ujházy festményét az 1850-es években kiállították volna, így kortársi véleményeket sem tudunk felsorakoztatni – az egyébként eléggé didaktikus és gyengén megfestett – mű befogadásáról.⁵¹ Tudjuk, hogy a festő honvédként harcolt a szabadságharcban, majd bujdoskolni kényszerült, tehát a kép pontos híradás nemcsak saját, hanem kortársai általános közérzetéről. A kép üzenete egyértelmű: az öreg honvéd lemondóan támaszkodik a feliratos sírkőre, a szűzmáriás lobogó lehanyatlott, a lába előtt egy törött kard fekszik, amelyre a festő gondosan odafestette az 1849-es évszámot.⁵²

Még beszédeesebb metszet analógiáját találjuk a következő esztendőről. Lipcsében „két magyar honfi” – Kertbeny Károly és Eisler Mór – a forradalom és szabadságharc emlékére és eszméinek ébrentartására több mint kétszáz verset tartalmazó antológiát adott ki magyar nyelven, amelyet Batthyány Lajosnak és az aradi vesztőhelyen kivégzetteknek ajánlottak.⁵³ A kis kötet elején egyetlen, ismeretlen művésztől származó, emblematicus acélmetszet található, melynek stílusa a korabeli emlékkönyvek vagy a gyászjelentések rajzolatára hasonlít. A szomorúfűz előtt domboruló sírhanthoz Kossuth-címeres pajzsot igazítottak gondos kezek, a halomra tűzött háromsávós zászlón Vörösmarty Szózatának pár sora olvasható: „Még jóni kell, / Még jóni fog / Egy jobb kor.” Jobbra egy lapos sírkő feliratos fedele lóg be a képtérbe, melyen az Ujházy-festményen lévő azonos szöveg itt teljes terjedelemben kibetűzhető: „Csatájok a’ védelmezett / Népjog’ csatája volt / Mellyet szent jog, szent kötés / Ellen zsarnok tiport.” (A sírdomb mellett egyébként két pillangó kergetőzik...). A kötetben az eredeti verset, Bajza József 1834-ben íródott prófétikus hangú Apotheosisát is közlik: „Hazájok most bús temető, / Néptelen pusztaság, / Paloták’ és falúk’ helyén / Fű nő ‘s fenyér virág.”⁵⁴

A könyvben az ismertebbek közül Vörösmarty Szózata, Kölcsey Himnusa, Berzsenyi Magyarokhoz című verse vagy Petőfi Talpra magyar!-ja egyaránt megtalálható. A válogatást 1852-ben német nyelven is közreadták, immár metszet nélkül, de a német közönség számára áttekinthetőbb csoportosításban. A lírai fejezetcímek egyértelművé váltak, s a költemények nyelvén szóló tragikus magyar történetté álltak össze: Március előtt, A forradalom, A harc, Világos után, A hősök, Balladák. Az előző kötetben csak sejtettük a kezdőbetűs szerzőket, itt Czuczor Gergely, Szász Károly,

Vajda János, Arany János, Gyulai Pál nevét már kiírták, a válogatás favoritja továbbra is Petőfi Sándor maradt.⁵⁵

Ujházy *Búsuló honvéd*-je ilyenformán a nyíltan fogalmazó, elveit fel nem adó, a zsarnokságot nevéen nevező emigrációs magyarság hangvételehez kapcsolódik, amely elképzelhetetlen volt a Bach-korszak Magyarországn. Kovács Mihály képét azonban kiállították, s számunkra – bár lehet, hogy ez már az utókor hamis empátiája – ugyanolyan elképzelhetetlen, hogy a túlélésre berendezkedett, kifinomult belső hallású, a szűk politikai keretek közé kényszerült „közönség” a magyar nemzeti színek – a piros-fehér-zöld – markáns összehatására épülő mű esetében ne asszociált volna a közelmúlt fájdalmas emlékű eseményeire. A reformkorból örökölt nemzethalál-vízió képe lebegett sokak szeme előtt. „Sír szélén állott, sőt tán már sírban is feküdt a tetszhalott nemzet” – elevenítette fel Vajda János a forradalom előtti időszakot. „És újból de most az ellenkező által, meglepve, látják hogy e nép mozdulatlan, mint az oly test, melyből a lélek elszállt.” – folytatta a leírást a leveretés utáni hangulatot felidézve a költő.⁵⁶ A temető, az élettelen test, a havas táj, a borús ég, a sötét éjszaka ellentétpárjaként az ébredés, a feltámadás, a virágzó tavasz, a bíbor hajnal, a színes szivárvány képei az allegorikus nyelvezet alapkészletét adják, ahol az értelmezési skála szubjektív, mégis a korhangulat részeként valamelyest lefordítható.

A „most tél van és csend és hó és halál” dermesztő történelmi évszakában a kortársak megrendülve nézték az elboruló Széchenyit, Bajzát, Vörösmartyt, akiknek temetése felért egy-egy néma tüntetéssel. Ugyanakkor – részben önszuggesztív módon – folyamatosan hallatszott a reménykedés, az alkotó munkára való serkentés hangja: „amióta számos, élet és halál közt lebegett rokonunk feje fölött a kegyelem szivárványa is kiderült, s ez által oly sok aggódó család ünneplé ujjászületési örömét...”⁵⁷ Az 1860-as évektől ténylegesen érzékelhetővé vált az oldódás, a külpolitikában sikertelen Monarchia a belpolitikai megegyezést kereste. A forradalom és szabadságharc virtuális képei egyre élesebb kontúrokkal rajzolódtak ki, hogy a század végére – Kossuth 1894-es temetése, majd a forradalom évfordulója 1898-ban – a nemzeti mítosz kitörölhetetlen részévé váljanak. Megszülettek a monumentális alkotások, s a korábbi indulatos vagy halk szavú művek nagy része elsüllyedt a feledés homályában. Hol volt már az az idő, amikor Jókai így fohászzkodott a forradalom szelleméhez: „Míg éltél, nem festette le senki arcodat. Most jelenj meg nekem az éjjél óráiban, mikor temető elbocsátja kárhozott lelkeit, kik nem tudnak aludni az önátkozta sirban, ülj festő-tablóm elé és mutassd meg arcodat képzetemnek.”⁵⁸ Az „arcképek” elkészültek, mindenki saját arcképgyűjteménye felett rendelkezhetett. Sokan a lelkükben is őriztek egyet, amely gyakran nem egyezett meg azzal, ami hivatali szobájuk falán volt látható. „A leányzó nem halt meg, csak alszik.” – vigasztalta Kossuth még 1887-ben is a neki díszpolgárságot adományozó kiskunfélegyházi polgárokat.⁵⁹ De ezt már a kiegyezés kori Magyarországra értette. Tempora mutantur.

JEGYZETEK

- ¹ A cím Arany János: Széchenyi emlékezete (1860) egy verssorára megy vissza: „Hosszszú, nehéz, sötét lón akkor éjünk, / Nyugalma egy álarcozott halál...” Arany János költői művei, 1. köt. Budapest, 1981. 344.
- ² Kovács Mihály: *Alvó gyermek*, olaj, vászon, 50×60 cm, j.j.l. fest. Kovács M: 1850. MNG ltsz. 92.9 T. A kép a BAV 1992. szeptemberi 88. aukcióján a 116. tételként került kalapács alá.
- ³ Bfró Béla: Kovács Mihály (doktori értekezés). Budapest, 1930.; majd LUDÁNYI Gabriella: Kovács Mihály. Budapest, 1987. Uő. rendezte sajtó alá Kovács rendkívül adatgazdag visszaemlékezéseit is: Kovács Mihály önéletírása. Eger, 1992.
- ⁴ Pigler Andor alapvető tanulmányában a 15. századtól követi végig a halotti ábrázolások történetét. A tárgyalt emlékműanyag egy része valóban természetes hűséggel rögzíti az utolsó utáni pillanatot, a másik részénél azonban megfigyelhető az a törekvés, hogy inkább az alvó pózt hangsúlyozza. A gyertya, a corpus, az imakönyv, a gyászruha egyértelműsítik a látványt, ezek hiánya, valamint a felülnézet és a szűk kivágás viszont alvó ember asszociációkat kelt. PIGLER, Andor: Portraying the Dead. AHA 1956. 1–2. sz. 1–75. A 17. századi zömmel egész alakos ravatalképek magyar vonatkozásait tárgyalja: BUZÁSI, Enikő: 17th Century Catafalque Paintings in Hungary. AHA 1975. 1–2. sz. 87–124.
- ⁵ Természetesen könnyebb a helyzet, ha a festő eligazít bennünket a kép témájával kapcsolatban. Ilyen segítség például Marastoni Jakab *Az álom* (1840) félméztelen alvó nője mögött feltűnő Amor figura, Ujházy Ferenc szintén lehunyt szemű *Kleopátrájának* (1849) címadása. Mindkettő a MNG gyűjteményében. Az álom kultúrtörténeti körbejárására vállalkozik a *Sleep in Art* c. album. Edited by Regine PÖTZSCH. Basel, 1993.
- ⁶ Faludi Ferenc: Tavasz. In: Faludi Ferenc: Fortuna szekerén okosan ül. Vál.: Vargha Balázs. Budapest, 1985. 49.
- ⁷ KELEMEN Lajos: Nagyteremi Sükösd György síremléke. In: KELEMEN Lajos: Művészettörténeti tanulmányok, I. köt. Bukarest, 1977. 173–174. A Kolozsvári Történeti Múzeumba került sírkő ismeretese eredetileg 1904-ben az Unitárius Közlönyben jelent meg.
- ⁸ LYKA Károly: Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850–1867. Budapest, 1982. 11.
- ⁹ KOVÁCS Mihály: *Virágtanulmány*, olaj, vászon, 32,5×14 cm, j.j.l. Kovács M 1847. MNG ltsz. 1925–1111. A kép Kacziány Ödön ajándékként került közgyűjteménybe. Új szerzemények, 1931 május. Országos Magyar Szépművészeti Múzeum kiállítási kat. 43. sz.
- ¹⁰ Jelenleg a Dobó István Vármúzeum tul. (ltsz. 5586). Kovács Firenzében Rubens, Jordaens, Tiziano és Rembrandt képeit másolta. A Markó-másolatokról: „... az Öreg Ur után sok rajzokat és olajbani tanulmányokat másoltam, a természet után is festettem és rajzoltam – valóságos művész életet éltem.” Kovács Mihály önéletírása i.m. 38.
- ¹¹ Kovács Mihály 1850. október 3-án Bécsben kelt levele Tárkányi Bélához. OSzK Kézirattár, Levelestár, 1954/57/57. sz. Évekkel később Kovácsot mint portré- és egyházi festőt tartják számon, akinek „koloritja némiképp hűvös, előadásmódja azonban nagyon ügyes.” KERTBENY, Károly: Ungarns Männer der Zeit. Prága, 1862. 128.
- ¹² ORLAI Samu [Orlai Petrics Soma]: A festészet és költészet rokonsága. In: A Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve, 1863. Pest, 1864. 68.
- ¹³ Arany János: Toldi. In: Arany János költői művei, 3. köt. Budapest, 1981. 20.
- ¹⁴ Az álomhoz. In: Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Budapest, é.n. [1942] 143.
- ¹⁵ Kesergés. In: Dayka Gábor költeményei. Budapest, 1880. 12. Az Arany Jánoshoz kötődő „álomméz” szó összetett jelentéséhez adalék, hogy nemcsak költői metafora, hanem létező ópiumkészítmény is. „Sok szomorú példa van rá, hogy az édes Anyák, a Patikai úgy nevezett *álommézzel* (Syrupus Diacodion) örökre elaltatták síró kisdedeiket, midőnn velek ezt az álommézet nyaltatták, holott, tsak a sze-

- mekhéjjaira, és vakszemekre kell vala abból tsak igen keveset kenni.” DIÓSZEGI Sámuel: Orvosi fűvészkönyv mint a’ magyar fűvész könyv praktika része. Debrecen, 1813. 251.
- ¹⁶ Hésziodosz: Istenek születése. Munkák és napok. Budapest, 1974. 29. (Ford.: Trencsényi-Waldapfel Imre)
- ¹⁷ Homérosz: Iliász, XVI. ének. Budapest, 1957. 279. (Ford.: Devecseri Gábor)
- ¹⁸ GREGUSS Ágost: Alvás és álom. In: Tanulmányai, II. köt. Pest, 1872. 319.
- ¹⁹ IPOLYI Arnold: Magyar Mythologia. Pest, 1854. 368. A görög nyelvben a *pszükhé* egyaránt jelent élő lelket, halotti szellemet és pillangót is.
- ²⁰ Donát János: *Orpheusz Hádésztől és Persephonétól Eurüidike visszaadását kéri*, olaj, vászon, 135×150 cm, j.j.l. Donát pinxit 1819. MNG ltsz. 92.12 T
- ²¹ Közhasznú Esmeretek Tára a’ Conversations-Lexicon szerint Magyarországra alkalmaztatva. VI. köt. Pesten, 1833. 36.
- ²² Kovács Mihály önéletrása i.m. 31. Egy évtizeddel később azonban a preraffaeliták mozgalmával megindul az a folyamat, amikor a művészek a korábban kötött és megtanulható szimbólumokat, az eredeti jelentés részleges megőrzésével, mind szabadabban kezdik alkalmazni. John Everett Millais egy 1854–56 körül készült művén (*A vak lány*, Birmingham Museum and Art Gallery) a lehunyt szem, a szívárvány és a pillangó csupán a ragyogó külvilág és az erre érzéketlen világtalan lány ellentétére utal. The Pre-Raphaelites. The Tate Gallery, London, 1984. 134–136. Edward Burne-Jones Chaucer egyik története nyomán készítette el *Az apátnő meséje* c. képét 1859-ben. Az apátnő az agyonütött fiú szájába csodálatos magvacskát tesz, amellyel magához téríti annyira, hogy az szinte álomban imádkozva méltó lesz a mennyi boldogság elnyerésére. A kerti jelenet előterében lilomok, körülöttük pedig dúsan indázó mákvirágok láthatóak. O. von SCHLEINITZ: Burne-Jones. Bielefeld–Leipzig, 1901. 11. és 28–30.
- ²³ EDVI ILLÉS Pál: Mi a halál? Vasárnapi Ujság, 1858. március 28. 150. A szerző utal a görög-latin gyökerű „nyughely” szó kettős jelentésére. Valóban, a görög *koi-* *mészis* lefekvést, alvást és örök álmot is jelent, ebből származik a *koimetériosz* illetve a *coemeterium* szó is.
- ²⁴ IPOLYI i. m. 275–277. – Távoli példa arra, hogy a szívárvány általános remény-szimbólum: a 18. század végén a bécsi „Megkoronázott Remény” szabadkőműves páholy nagytermének fő díszje egy nagyméretű, szívárványt ábrázoló festmény volt. James Stevens CURL: *The Art and Architecture of Freemasonry*. London, 1991. 243.
- ²⁵ Borsos József: *Az elégedetlen festő* (Krízis egy művész életében), olaj, fa, 97,5×82 cm, j.j.l. Borsos 1852. MNG ltsz. 3188
- ²⁶ Kovács Mihály: *Halott gyermek*, olaj, vászon, 40×50 cm, j.j.l. Kovács M 1850. Ltsz. 84.57. A festmény vásárlás útján került a Dobó István Vármúzeumba, sajnos nincs dokumentálva, hogy eredetileg kinek készült. A kép szerepel Ludányi Gabriella oeuvre-katalógusában (LUDÁNYI i. m. 70. sz.), a „felbukkanás” arra utal, hogy illusztráció hiányában az eredeti megtekintésekor derült ki, hogy ugyanannak a képnek két változatáról beszélhetünk.
- ²⁷ Christa Pieske mutatta ki, hogy Andersen Az angyal illetve A halott gyermek c. meséi, majd Kaulbach későbbi festménye nyomán mennyire elterjedtek Európában azok a sokszorosított művek, ahol az „alvó” gyermeket angyal viszi az égbe. Christa PIESKE: Engel zu Gott – Bildmotiv und Glaubensvorstellung. In: Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für Ethnologische Bildforschung. Reinhausen bei Göttingen, 1986. Hrsg. R. W. BREDBICH–A. HARTMANN. 106–129. Megköszönöm Sinkó Katalinnak, hogy felhívta a figyelmemet a tanulmányra.
- ²⁸ ZSASSKOVSZKY Ferenc és Endre: *Temetőkönnyv*. Halottas egyházi szertartások imákkal s énekekkel, a hazai rituálék s egyéb egyháziilag jóváhagyott kútfők nyomán. Eger, 1879. 383. és 386–387.
- ²⁹ Dr. RAPAICS Raymund: *A magyarság virágai*. Budapest, 1932. 151–152. Az 1543-as csákménasági oltár a MNG gyűjteményében van (ltsz. 53.540).
- ³⁰ Természetesen nincs adatunk az elkészülés sorrendjéről, mint ahogy arról sincs, hogy melyik szerepelt az 1851-es kiállításán. Ugyanakkor nem feltételezhetjük,

hogy az alaposabban kimunkált, gazdagabb ikonográfiai rétegzettségű festmény után festette volna meg az egyszerűbb egri változatot.

- ³¹ A' Pesti Műegyesület által 1851. évben, Pesten nádor-utczában 244. szám alatt kiállított művek' lajstroma. „48. Kovács Mihály, Pesten. Holt gyermek. *Todtes Kind.*” A kiállítás július 9 – augusztus 30 között volt nyitva.
- ³² Kovács Mihály Bécsben 1851. február 14-én kelt levele Tárkányi Bélához. OSzK Kézirattár, Levelestár, 1954/57/64. sz.
- ³³ Feuilleton: Ein Gang die Pester Kunstausstellung. Pester Zeitung, 1851. július 26. 849–850.; Feuilleton: Pester Kunstsalon. Der Spiegel, 1851. július 29. 693.
- ³⁴ A pesti műkiállítás 1851. Remény, 1851. II. félévi folyam, III. füzet. 134–135.
- ³⁵ A műkiállításról 1851-ben. Pesti Napló, 1851. augusztus 9. 1.
- ³⁶ BULYOVSZKY Gyula: A pesti műegyesület és a műkiállítás 1851. Magyar Hírlap, 1851. augusztus 1. 2389.
- ³⁷ Az 1851-es kiállítás előtt két nappal Kovács Mihály levelet írt Tárkányi Bélának. A levélben egyik képe keretezéséről tudósítja, majd hozzáteszi: „A kis Hanák fíjunak is meg van a' körle...je [?], volt is még fél napi munka rajta, most benne van a' kiállításban.” Nem tudjuk, hogy a fél-napi munkát a képen vagy annak keretén kellett elvégezni, mindenestre a kiállításra a *Halott gyermek* mellett még két *Tanulmányfej* szerepelt, tehát a közlés a három közül valamelyikre vonatkozott. Kovács Mihály 1851. július 7-én Pesten kelt levele Tárkányi Bélához. OSzK Kézirattár, Levelestár, 1954/57/68. sz. A halotról készíttendő portré még a 19. század első felében is a festők egyik fontos megbízása volt. A fotó elterjedésével a „megörökítés” demokratizálódott, az alsóbb néprétegek is hozzájuthattak elhalt rokonaik utolsó arcképéhez.
- ³⁸ Medgyes Lajos: Kortársaim sorsa (1863). In: Költemények. Brassó, 1904. 202. Medgyes és kortársai a cenzúra elfogadására kényszerültek, amelynek megszűnését 1848-ban dési szentbeszédében lelkesen üdvözölte: „Szabadsajtó nélkül képtelenség csak álmodni is virágzó irodalomról.
- Az egekre! hogyan lehessen ott irodalom: hol az írónak mielőtt gondolatját papírra tenné, fortélyról kell tünölnönie: miként burkolhassa el eszméit, hogy a' censurát megcsalassa?” Egyházi beszédek. Kolozsvár, 1849. 203.
- ³⁹ Tompa Mihály: Fiam születésekor. In: Tompa Mihály munkái, I. köt. Sajtó alá rend.: Lévay József. Budapest, é.n. [1902?] 189.
- ⁴⁰ Kovács Mihály: *Kossuth kalapos önarckép*, olaj, vászon, 44,5×31 cm, j.b.l. Kovács Miska igaz barátjának Simon Ferkónak Eger 1850. MNG ltsz. FK 4322
- ⁴¹ Kovács Mihály: *Lenkey honvédezedes rabságban 1849-ben*. A kép eredetileg Bartalos Gyula egri kanonok magánképtárában volt. Repr. S. L. [SIKLÓSI László]: A Szent György Céh XIII. aukciójáról. A Gyűjtő, 1912. 9–10. sz. 406.
- ⁴² Kovács Mihály: *Magyarország leigázása 1849-ben*, olaj, fa, 32,5×43,5 cm, j.n. Dobó István Vármúzeum ltsz. 55.119. (LUDÁNYI i. m. 244. tétel.) Legutóbb HALÁSZNÉ SZILASI Ágota foglalkozott a témával, s kimutatta Rubens *A háború borzalmai* c. képének hatását. Az allegória és más jelképes elemek Kovács Mihály festészetében. Barokk konferenciák III. Eger, 1996. július 4. Itt köszönöm meg, hogy a kéziratot a rendelkezésemre bocsátotta.
- ⁴³ Kovács Mihály: *Világos után*. Repr. Magyar Ünnepe, 1944. szeptember 8–15. (oldalszám nélkül). A kép akkor Dr. Dulin Elek min. tanácsos tulajdonában volt.
- ⁴⁴ Uj Magyar Muzeum, 1851. július 1. 588.
- ⁴⁵ A képet részletesen elemezve Keserü Katalin meggyőzően mutat rá a korszakban általános Mohács = Világos analógiára. KESERÜ Katalin: Orlai Petrics Soma. Budapest, 1984. 32–36.
- ⁴⁶ Magyar Emléklapok 1848. és 49-ből. 1850. I. köt. 2.
- ⁴⁷ Tóth Endre: Egy hadastyán sirján. Uo. 218. Az Emléklapokban volt, aki csak szignóval (A = Arany János, T = Tompa Mihály, Sajó = Jókai Mór) szerepelt, mások valódi nevüket adták a vállalkozáshoz. A konspirációs kényszer komoly, ám egyszersmind neveléséget voltát maguk a résztvevők is érezhették. „A névjegy anynyi mint a név: én tudom pl. a T. betűt itt a gyermek is ismeri.” – írta Arany János

- Szilágyi Sándornak 1850. szeptember 15-én Nagyszalontáról. In: Arany János hátrahagyott iratai és levelezése, 3. köt. Budapest, 1888. 238.
- ⁴⁸ Gyulai Pál 1850. július 21-én Győrmon kelt levele Szilágyi Sándorhoz. In: Gyulai Pál levelezése 1843-tól 1867-ig. Szerk.: Somogyi Sándor. Budapest, 1961. 51–52.
- ⁴⁹ Garay János: Egy álmom. Pesti Röpivék, 1850. november 24. 228.
- ⁵⁰ Ujházy Ferenc: *Búsuló honvéd*, olaj, vászon, 50×63 cm, j.k.l. Ujházy Ferenc 1850. MNG ltsz. 817 T
- ⁵¹ Szabó Júlia könyve tévesen adja meg az 1851-es kiállítást, ahol a képet bemutatták volna. Ujházy valóban küldött be képeket (*Csendélet, A művész-festő halála*) a Műegylet kiállítására, de a napilapok is csak ezeket említik. SZABÓ Júlia: A XIX. század festészete Magyarországon. Budapest, 1985. 181. A kép utóéletéhez adalék, hogy Ujházy kéziratos eladási naplójában 1860 vagy 1861 márciusi dátummal szerepel egy „Honvéd a síron” című festmény, melynek hüvelykben megadott mérete átszámolva megegyezik a MNG-beli kép méretével. Ujházy Ferenc: Festvények és adósok. MNG Adattár, ltsz. 1811/1925. A mű utóbb felbukkant a Postatakarékpénztár 1927-es aukcióján: „Csatájuk a népek csatája volt. Olajf. 63×50.” Árverési Közlöny, 1927. március. 703. tétel, repr. VI. tábla
- ⁵² Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Ujházy 1850-ben a szolnoki vármegyeház részére megfestette Ferenc József arcképét, „amiért cserébe »elakad« az őt, mint volt honvédet halálra kereső körözőlevél”. Aggházy Gyula, Ujházy Ferenc emlékkiállításának és Róna József gyűjteményes kiállításának tárgymutatója. Múcsarnok, 1922. március, 28.
- ⁵³ Hangok a' multból. A' magyar nemzet' nagy napjainak emlékeül. Összeszedte és kiadta két magyar honfi. Lipcse, 1851. SZENNYEI József úgy tudja, hogy a kéziratot Szilágyi Sándor juttatta ki külföldre. Vasfi (Eisler) Mór címszó. Magyar írók élete és munkái. XIV. köt. Budapest, 1914. 986.
- ⁵⁴ Hangok a' multból i.m. 50–53. Bajza költeménye egyébként aktuális mondanivalója miatt nem kerülhetett bele összegyűjtött műveinek 1851-es kiadásába, a tíz évvel későbbi kiadásban azonban már olvasható. Bajza összegyűjtött munkái 1–2. Pest, 1851. illetve a bővített kiadásban (Pest, 1861) 1. köt. 89–92. Mindkettőt Toldy Ferenc állította össze.
- ⁵⁵ Nationallieder der Magyaren. Uebersetzt von Vasfi und Benkő. Braunschweig, 1852. A „Világos után” fejezetben kapott helyet pl. Szász Károly Az elesettek álmát virrasztom (1849) c. verse.
- ⁵⁶ Vajda János: Egy lap a Kossuth-irodalomhoz (1868). In: Vajda János összes művei, IV. köt. Sajtó alá rend.: Seres József. Budapest, 1972. 304. és 308. Érdekes, hogy a korszakról utólag író szerzők is megőrzik a bevett szóhasználatot: „A győztes hatalom első berendezkedése ennek a félig börtönöri, félig halottvirrasztói feladatnak felelt meg.” BERZEVICZY Albert: Az abszolutizmus kora Magyarországon 1849–1865. I. köt. Budapest, 1922. 144.
- ⁵⁷ [Vahot Imre:] Budapesti levelek – Egy honleányhoz. Remény, 1851. I. félévi folyam, I. füzet. 56.
- ⁵⁸ Sajó [Jókai Mór]: A gyémántos minis-ter. (Egy skizze a forradalomból). Magyar Emléklapok 1848. és 49-ből. 1850. I. köt. 5.
- ⁵⁹ Kossuth Lajos 1887. március 20-án Turinban kelt levele Kiskunfélegyházának. In: Kossuth Lajos válogatott munkái. Összeáll.: Kossuth Ferenc. Budapest, é.n. [1903] 400.

Summary

THE PICTURES OF „MASKED DEATH”

Mihály Kovács was a prominent representative of 19th-century portrait and religious painting in Hungary. His oil painting entitled *The Dead Child* (currently held in the Hungarian National Gallery's collection under the title *The Sleeping Child*) was included in the first exhibition following the crushing of the 1848–49 Revolution (1851). The picture's iconography reveals a two-fold meaning: the posture of a sleeping person and the artistic tradition of catafalque paintings of earlier centuries are mixing in it. We know it from Greek mythology that Nyx (the Night) had twin sons: one was Hypnos, the God of Sleep, and the other Thanatos, the God of Death. The posture of sleeping – reinforced by the presence of poppy buds – was the euphemistic representation of easy death. The rainbow, which followed the storm fading away in the distance in the background, suggests hope and the possibility of resurrection. The twin pair of the painting (now held in the Dobó István Vármúzeum, Eger) is a much more somber composition: the son's attribute is a stooped lily symbolizing innocence.

During the period of absolutist rule an allegorical mode of expression was evidenced both in poetry and in the visual arts, with the help of which references concealed to the censors could be interpreted. The scene of a burial could have been a reference to the vision of the nation's death, already used in the Reform Age, which now, in a period marked with executions and jail sentences, became a concrete threat. Mihály Kovács's painting incorporated all these references.

Sinkó Katalin

SZERETETNEK ELEDELE

Az 1873-as bécsi világkiállítás művészeti pavilonjának középpontjában gondosan kiválasztott képekkel szembesülhetett a látogató. A kiállítás termeinek elrendezése egyrészt lehetőséget adott az egyes nemzetek bemutatkozására, külön termet biztosítva számukra, másrészt azonban a kupola borította főteremben – mintegy kifejezve a művészet nemzetek feletti jellegét is – egymás mellett állították ki a különböző nemzetek alkotásait.¹ A díszterem északi falán a franciák reprezentatív historizáló képei, a nyugati falon Karl von Piloty *Tusnelda Germanicus diadalmenetében* című monumentális vászna kapott helyet, a déli falon a belga Antoine Joseph Wiertz óriás vászna, míg a díszes bejáratok között a rendező „nemzet” képviselői, az osztrák mesterek képei voltak láthatók. Itt, ezen a kiemelt helyen a világkiállítás fővédnökeinek, Ferenc Józsefnek és Erzsébet császárnénak egészalakos képei függtek, mintegy őrt állva a középtengelybe elhelyezett kép jobb és bal oldalán. Ez a fontos mű Hans Canon *Die Loge Johannis* című képe volt.² Már a kiállítási mód is aláhúzta Canon képének mondhatni hivatalos szemléletét.

Hans Canon e képén a reneszánsz oltárképek *santa conversazione* típusát idézi. A magasra emelt trónon azonban Mária helyett Mózes ül a Michelangelo által teremtett pózban. Őlében a bezárt szentírás, melyen, mint talapzaton a diadalmas gyermek, Jézus áll.³ A trón lépcsőjén közvetítőként Keresztelő Szent János látható. Beszédes mozdulata az előtérben térdeplő hívőket az egyikük által tartott, nyitott bibliában olvasható szavakra figyelmezteti: „Liebet euch untereinander” – szeressétek egymást. A hívek a négy bevett egyházat képviselik. A kép előtérében a római pápa térdepel szerényen letéve maga elé tiaráját, mintegy utalva a világi hatalmáról lemondott pápaságra. Vele szemben koronáját éppen felemeli a keleti egyház feje, a pátriárka, aki az ortodoxiának a pápasággal való egyenjogúságát szimbolizálja. E két aranyos-palástos egyházfő mellett áll a protestáns és az anglikán egyház fekete-fehér öltözötű képviselője.⁴

A kép voltaképpen tárgya tehát a biblia-tisztelő egyenrangú vallások békéje, sőt – János intésének megfelelően – egymás iránti szeretete. A *Loge Johannis* tartalmát tekintve 1873-ban kimondottan aktuális: Németországban éles kultúrharc zajlik, s 1870-től a pápai állam is megszűnik.⁵ Franciaországban is folyik – az ötvenes évek óta váltakozó buzgalommal – a klérus háttérbe szorítása. Az Osztrák-Magyar Monarchia mindkét felének politikáját át- meg átszótték az egyházak jogállásával, a polgári há-

zassággal, az iskolaüggyel kapcsolatos viták.⁶ A Kulturkampffal nyíltan azonosuló művekkel ellentétben Canon képe Ferenc József és a Monarchia törekvését, a vallásbéke megteremtésének szándékát fejezte ki, mintegy szimbolikus utalásként az 1861-ben bevezetett felekezeti jogegyenlőségre is. Mózes és a gyermek Jézus egybekomponált alakja az ó és új szövetség egységét is szemlélteti.

Canon művét a világkiállítás megnyitása napján megvásárolta ugyan az uralkodó a császári gyűjtemény számára, a *Loge Johannis* azonban lényegét tekintve nem fejezte ki közvetlenül Ferenc József egyházfelfogását.⁷ A vallások békéjének biztosítása számára éppoly fontos uralkodói program volt, mint a katolikus egyház protektorának szerepe. Még a parlamentáris rendszer idején is hosszas küzdelmet folytatott a katolikus egyház és Ausztria közötti konkordátum megkötéséért, ezen egyház előjogainak biztosításáért. Canon képe pedig ezekkel ellentétben a katolikus és protestáns egyházak egyenrangúságát fejezi ki. A *Loge Johannis* cím mellett a képeknek volt egy másik, közkeletű címe is: „Die Vereinigung der kirchlichen Sekten”. Ez a címe még inkább kifejezi a katolikus egyház primátusának tagadását, melyet különben a képen ábrázolt ideális egység magától értőddően sugall, hiszen ez az egység az egyházak rész jellegének elfogadásából ered.⁸

A vallások egyenrangúságáról már a felvilágosodás óta sok szó esett. Ennek képi megjelenítése is hamarosan megjelent. A vallások közötti küzdelmektől eltávolodó művek közül a janzenista Bernard Picart 1723-ban Amsterdamban megjelent művét szokták megemlíteni, mint amely – mondhatni – elsőként mutatta be nem gúny vagy torzképként, hanem távolságtartó objektivitással a különféle vallások ceremóniáit.⁹ A vallási sokféleség elfogadásához hozzájárult a deizmus nézeteinek elterjedése is.¹⁰ E szerint a különböző vallások a minden emberben meglévő természetes vallás időnek és helynek megfelelő megvalósulásai.

A különböző vallások deista szellemű ábrázolása a Habsburg Birodalomban elsősorban II. József vallási reformjaival, illetve a jozefinizmussal kapcsolatosan terjedt el.¹¹ Különös jelentőségűek e vonatkozásban azok a sokszorosított művek, melyek II. József egyházpolitikájával és a türelmi rendelettel kapcsolatosak. Ezekben a műveken az állam és egyház újfajta viszonyát is megfogalmazták.¹²

A művek egy része minden bizonnyal a cenzúrát elkerülve jutott a publikum elé.¹³ Ilyen lehetett például az a lap, mely a felvilágosult uralkodó és az egyház viszonyát szemlélteti.¹⁴ Az ismeretlen metsző Lukács evangéliuma egyik helyére utalva (Luk:5,1–10.) a csodálatos halfogás paraboláját használja fel. A kép középterében, magaslaton egymás mellett áll az állam és egyház képviselője, II. József és Szent Péter, közösen tartva a hálót, melyben az emberi lelkeket jelképező kis figura látható. A jóra vezető „lélekhalászat” e szerint nem az egyház kivételes, hanem az uralkodó és az egyház közös, egyenrangú feladata. E metszetnek azonban egyházellenes



1. Hans Canon: Die Loge Johannis, 1873. Wien, Öster. Galerie

éle is van: az uralkodó és Szent Péter önzetlen lélekhalászatával ellentétben a kép előterében ábrázolt szerzetesek nagy hálóikkal pénzt, kincseket gyűjtenek. A kép alján egyházi tárgyakkal megtöltött láda látható, benne a II. József által betiltott dolgok egész sora: skapulárék (a felosztatott kegyes társulatokra utalásként), trombiták (az egyházi zenét csak az orgona szolgáltathatta, az is csak ünnepeken), gyertyatartók, zászlók stb.¹⁵ Noha a katolikus közvélemény jelentős részében II. Józsefnek az egyházat érintő rendelkezései heves ellenérzéseket keltettek, az uralkodót magát azonban ezek meghozatalánál nem a történetírók által neki tulajdonított egyházellenesség vagy érzület, hanem az állam szerepével és a felvilágosodással kapcsolatos nézetek vezették.¹⁶ Indulataira nézve sokat elárul Prónay Gábor és Ráday Gedeon előtt tett nyilatkozata, miszerint a tolerancia-rendelet miatt aggódó katolikusokat rá fogja venni arra, hogy hozzá hasonlóan „szeressék a protestánsokat”.¹⁷

Az egyházak közötti szeretet motívuma rendre feltűnik azokon az emlékeken, melyek valószínűleg a cenzurális tényezők tudtával jelentek meg. Bizonyára udvari engedéllyel készült az az érem, melyet a türelmi rendelet kiadásának emlékére vertek.¹⁸ Ennek egyik oldalán az uralkodó mellképe – *Tolentia imperantis felirattal* –, a másik oldalán pedig a Szentháromság sugárzó háromszögéből alászálló császári sas, alatta pedig három egyház képviselője, egy evangélikus lelkész, egy katolikus püspök és egy rabbi látható. Alattuk felirat: *Ecce amici*. Az egyházak testvéri egyetértésének képe tehát ezen a hivatalosnak is tekinthető érmén is feltűnik.¹⁹ Több hasonló érem és grafikai lap is ismeretes, mely a tolerancia-gondolatot, illetve az egyházak egymás közötti békéjét, szeretetteljes viszonyát ábrázolja.²⁰ Hazai vonatkozásai miatt szót kell ejtenünk néhány olyan tolerancia-képről és metszetről, melyek eddig kevésbé voltak ismertek.

A szlovákiai Komárom múzeuma őrzi azt a művet, melynek néhány éve magyarországi tulajdonból is felbukkant egy variánsa.²¹ A képen szerepel a cím is: *Szeretetnek Eledele*. Íves záródású képtérben kerek asztal körül látjuk a négy bevett egyház egyenrangú képviselőjét. Mindegyikük kezében kenyér és bor, saját szertartásuk rendje szerint. A pápa tiarával a fején, fényes palástban ül, kezében kehely és ostya. Mellette a nem egyesült görög pátriárka, kezében kehely és áldozó kanálka. Az asztal hozzánk közelebb lévő oldalán a két bevett protestáns közösség képviselője: egy evangélikus és egy református pap ülnek, kezükben a kenyeret osztó tányérral illetve ostyával és kehellyel. Az asztal mellett áll II. József szokásos egyszerű uniformisában. Határozott mozdulattal emeli jogarát az asztalnál ülők felé. A jogar mellett felirat: *Pax vobis*. A császár feje mellé írt szövegből kiderül mondandója is: „Krisztus Szerzeményét akár mint tartások, Tsak Nékem s Istennek a Díjt megadjátok. Máté 22.Rész”. A jelenet alatt többsoros felirat olvasható: „Kenyérből egyaránt négyen osztogattok, Borból ellenben tsak hárman adogattok. De ezért egymásra ne agyarkodjatok, S a vak buzgóságnak már békét hagyjatok. A' mit Isteni kéz által



2. Ismeretlen művész: Szeretnek eledele, 1782. o.v. 66x44 cm, Komarno, Múzeum

József teve, Az által Egyiptom éhségtől mentt leve. Második Józsefnek még nagyobb érdeme, Mert az éh lelkekre ügyelt Kegyes Szeme. Meg-adván a vallásbéli Szabadságot, S terjesztvén Hazánkra új világosságot. De már tölti a Menny' Lakosinak Sorát. Ó hív Magyar áldjad ditső Nevét s porát!" Alatta latin nyelvű kronosztichon: Nestoreos vivus felix Josephe per annos TVnCMVnDo Cessans VIVere VIVE poLo. (azaz: Nesztori éveket élj, boldog Józsefünk, ekkor, világunkból eltávozván a mennyekben élj! – 1782)

A kép származásáról a komáromi múzeum munkatársainak nincs tudomása. Néhány éve egy másik, méretben nagyobb olajfestésű variációja került elő budapesti magántulajdonból.²² E mű eredete sem ismert. Mindkét példány szabadon követi a Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnokának gyűjteményében őrzött metszetet.²³ A metszet feliratai német nyelvűek és kissé eltérnek a magyar változattól. A metszet címét balra fent lévő felirat adja meg: „Die geistliche Seelen frey Tafel.” A kép magyar címe tehát nem a német cím fordítása, hanem a szimbolikus kompozíció önálló értelmezéséből adódott. A metszet alján lévő felirat világosabban fejti ki a hasonlatot az ószövetségi József és II. József között: „Durch Gottes Seegen und Beystandt, auch Josephs angestalten, war einstens ganz Egypten land, vor Hungers Noth erhalten, Joseph der Zweite thut vill mehr mit seinem anbesehlen, Speist Er und sränckt zu Gottes Ehr die Geist Hungrige Seelen durchs freye Exercitum deren Religionen Gott wird in seinem Heiligthum dies Werck ihm ewig lohnen.”

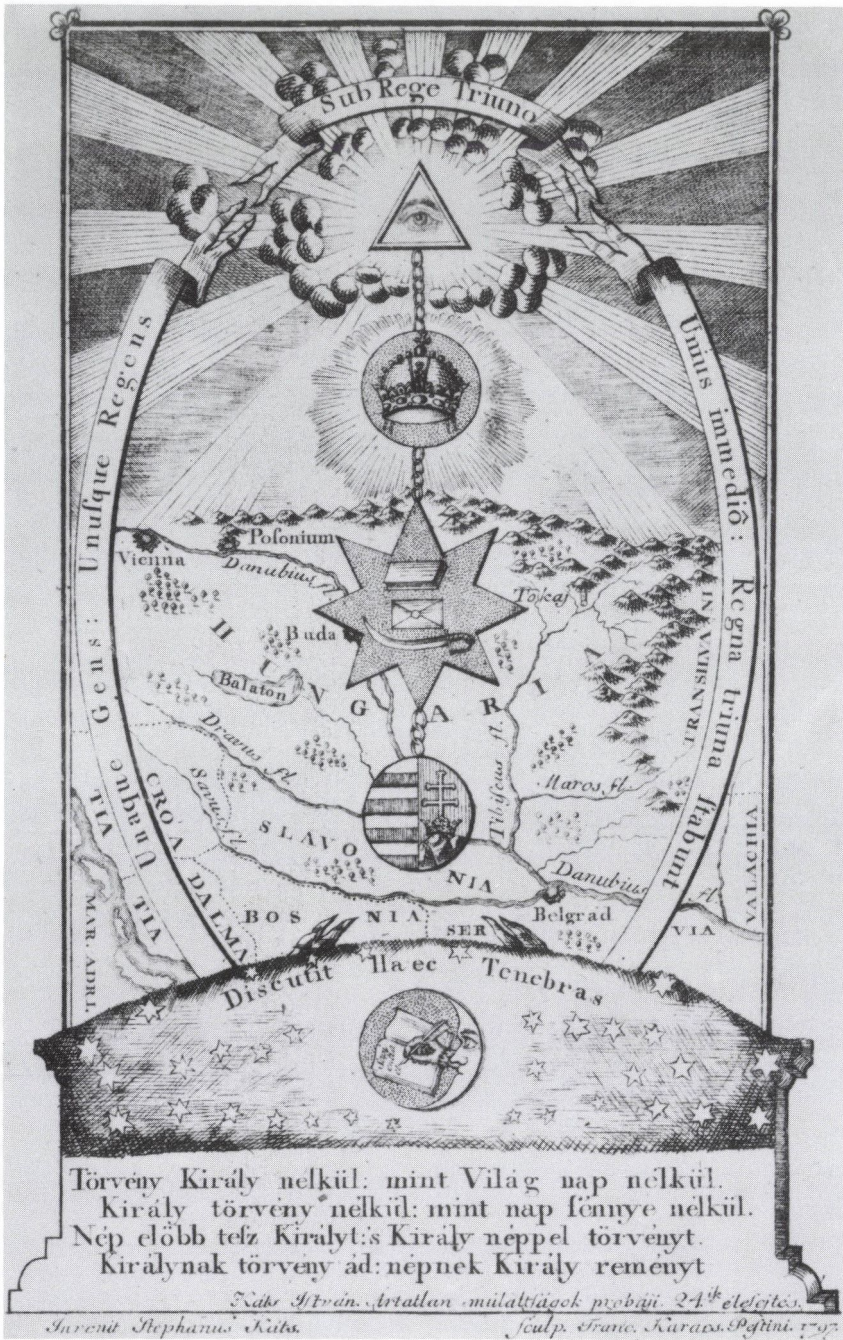
A metszet és képek között lényeges kvalitásbeli különbségek vannak. A metszet ábrázolása ügyetlen, szinte amatőr rajzolóra vall, az olajképek szerzője bizonyos jártassággal rendelkezett. Nem tarthatjuk kizártnak, hogy a képek és a metszet is közös, előttünk eddig ismeretlen előképre vezethető vissza. A német nyelvű röplapok akár hazai, akár ausztriai nyomdában is készülhettek.

Az allegorikus kompozíció feliratainak érvelése, miszerint a különböző keresztény felekezeteknek fel kell ismerniök rítusaik közös vonásait, egészen újszerűnek mondható 1782-ben. Más jozefinista röplapok vagy a türelmi rendelettel kapcsolatban álló programképek érvelése inkább a deizmus eszmerendszerében gyökerezik. Több mű is ismeretes például: „Mir haben alle ein Gott”, vagy „Wir gehören alle Gott” felirattal.²⁴ A *Szeretetnek Eledele* ezekkel szemben felmutatja a felekezetek közötti rituális hasonlóságokat is. Talán ezen szempontokat az is aktuálissá tette, hogy ez idő tájt napirenden voltak a különböző keresztény rítusok megváltoztatásának, reformálásának kérdései is.²⁵ II. József úgy vélte, a császár joga s kötelessége a rítusokat is szabályozni. Rendeletet hozott a minden közösség számára elfogadható evangélikus liturgia kidolgozására, melynek okául a hadseregben szolgáló országlakosok egységes liturgikus ellátását hozta fel. Előkészületek folytak a népnyelvű katolikus liturgia bevezetésére is.²⁶

A II. József reformjaival szemben megnyilvánuló hazai rendi és néhány főpap ezzel összefonódó, nemzeti érvrendszert is felhasználó ellenkezése, egyházzvédelme a nemzeti szempontú hazai történetírásban eddig is nagy hangsúlyt kapott.²⁷ Kevésbé feltárt a jozefinizmus továbbélése az egyházi-



3. Ismeretlen művész: Die geistliche Seelen frey Tafel, 1782. Rézmetszet. MNM Történelmi Képcsarnok, Budapest (Fotó: Fehér Katalin)



4. Karacs Ferenc: Allegória a királyság védelmében, 1797. Rézmetszet. MNM Történelmi Képcsarnok, Budapest

ak körében. A jozefinizmus hívei között természetesen nagyobb számban találhatjuk meg a protestáns egyházak képviselőit. A katolikus egyházat ért számtalan sérelem ellenére ezen egyház képviselői között is megtalálhatók a vallási türelem és az egyházi reformok hívei. Az uralkodó által meghirdetett „vallási béke” gondolata ezek közt a jozefinista érzelmű szerzetesek és papok közt még népszerűnek is nevezhető. Köztudott Révai Miklós, Dayka Gábor vagy Pállya István jozefinizmussal szimpatizáló szemlélete.²⁸ Néhány szerzetestanár II. József halála után is a vallásbéke hirdetője volt. A 19. század elején még a keresztény egyházak uniójának gondolata is felmerült. A protestáns és katolikus egyházak egyesülését sürgette például írásaiban Guzmics Izidor, Kazinczy levelezőtársa és íróbarátja. Guzmics vallásunióval kapcsolatos érvei nem dogmatikaiak, hanem főképpen történelmi-jogiak. Mint a felvilágosodás más hívei, ő is bizonyos könnyedséggel kezelte a rítusok kérdését, melyekben csupán „szokásokat”, történelmi kötöttségeket látott.²⁹

A vallásbéke jozefinista híveinek kihalásával, különösen a 19. század második felétől, egyre fokozódó hevességgel folytak nálunk is a vallási kérdések körüli küzdelmek. Ezekben nemegyszer felhasználták a képek szemléltető erejét is. Az egyházak közötti békét vagy a toleranciát ábrázoló képek ritkaságnak tűnnek a hazai emléktanyagban. Előfordulásukra azonban a kutatásnak érdemes lenne több figyelmet fordítania.

Az ekkor kialakuló historizáló magyar egyházi festészet mellett, mely a felvilágosodott abszolutizmussal szemben állt, a 18. század végén megjelennek az államhatalommal kapcsolatban álló deista szellemiségű programképek is. Ezekben már nem találkozunk az egyházak képviselőivel még szimbolikus formában sem, ellenben az államhatalmat megtestesítő királyt az isteni és morális tanítás fő birtokosaként tüntetik fel.³⁰ Példája ennek Karacs Ferenc 1797-ben készített allegorikus alkotása. Karacs metszete Káts István programversét formálja képpé. A magyar föld felett látjuk lebegni ezen az ország népének hathatós védelmezőit: a Szentháromság egy Isten sugárzó jelképét, az alatta napként tündöklő királyi koronát, s a csillagként lebegő palatinusi hatalom jelvényeit. A 19. század reprezentív képtípusának – az államallegóriának – szerény kezdeteit érhetjük tetten Karacs e deista felfogású programképén.³¹

JEGYZETEK

¹ A világkiállítások formáinak fejlődését a monstre termékbemutatóktól az egyes nemzetek reprezentációját szolgáló „pavilonosodásig” tárgyalja Christian RAPP: *Die Welt im Modell. Weltausstellungen im 19. Jahrhundert.* in: *Der Traum von Glück. Die Kunst des Historismus in*

Europa. 24. *Europarat Ausstellung.* Wien. 1996–1997. 45–51.

² Eva PÖSCHL: *Der Ausstellungsraum der Genossenschaft Bildender Künstler Wiens 1873–1913. Ein Beitrag zur Erforschung der Innenraumgestaltung in Kunstaustellungen vom Historismus zur Moderne.*

- Inaugural-Dissertation. Graz, 1974. (Maschinenschr.)
- ³ Az ős-anya küllemű Mózes és az unokaszerű gyermek Jézus együttes ábrázolását az irodalom egyrészt az ó és újszövetség egységének szimbólumaként, másrészt pedig a zsidóság és kereszténység „familiáris” kapcsolatának szimbólumaként értelmezi. Canon Stuttgartban kezdte el e képet festeni, melyet 1873-ban Bécsben fejezett be.
- ⁴ 1861-ben lépett érvénybe a protestánsok jogegyenlősége az örökös tartományokban. (Protestantenpatens)
- ⁵ A pápai állam megszűnése: 1870. szeptember 20. A kultúrharcot 1872-ben indította Bismarck kancellár a katolikus egyház németországi hatalmának megtörésére. A rendelkezések főképpen a katolikus egyház oktatási intézményeit érték. Karl HEUSS: Kompendium der Kirchengeschichte. Tübingen, 1981.¹⁶ 447–448.
- ⁶ Floridus RÖHRIG: Kirche und Staat in Österreich 1804–1918. in: Gott erhalte Österreich. Religion und Staat in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Ausstellung. Halbtturn, 1990. 11–21. TÖRÖK Jenő: A katolikus autonómia-mozgalom 1848–1871. Budapest, 1941. különösen 204–220.
- ⁷ RÖHRIG i. m. 16–17.
- ⁸ A görögkeletiek 1790-től gyakorolhatták teljesen szabadon vallásukat, 1848-tól a karlócai érseknek az osztrák kormány megadta a pátriárka név hivatalos használatának jogát. A keleti szertartású egyházak a 19. században nemzeti alapokon szerveződtek. Az 1860-as években a szerbek és románok között az egyházon belül is feszültségek voltak. KARÁCSONYI János: Magyarország egyháztörténete. Budapest, 1985 (1906). 370–374.
- ⁹ Bernard PICART: Les Cérémonies religieuses de tous les peuples du Monde ou Représentation et Explication des principaux devoirs. Coutumes, pratiques et cérémonies sacres etc. Amsterdam, 1723. Képeit közli: Luther und die Folgen für die Kunst. Herausgegeben von Wener HOFMANN. Hamburger Kunsthalle 1983–1984. München, 1983. 385–387.
- ¹⁰ A deizmus Angliában született a 17. században. Megteremtője Herbert von Cherbury szerint az ember születésétől birtokban van a vallási alapigazságoknak. Thomas Hobbes filozófiai köntöst adott a deizmusnak, feltételezve egy minden emberben meglévő „természetes vallás” létezését. Lásd HEUSSI i. m. 380–389. A deizmus jelképeinek megjelenéséről a 18. századi művészetben lásd: Das 18. Jahrhundert vergleicht die Götter. in: HOFMANN i. m. 380–389.
- ¹¹ A jozefinizmuson szűkebben II. József egyházakat érintő szemléletét, tágabban pedig az államnak alárendelt egyházat értik. Noha a jozefinista egyházfelfogás korszakát a korábbi történetírás 1848-cal lezárja, az újabb kutatás annak részleges továbbélésére utal. MESZLÉNYI Antal: A jozefinizmus kora Magyarországon. Budapest, 1934. Herbert REISER: Der Geist des Josephinismus und sein Fortleben. Wien, 1963. Wolfgang HÄUSLER: Das Nachleben Josephs II. und des Josephinismus bis zur Revolution von 1848. in: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Ausstellung Stift Melk, 1980. 282–287. RÖHRIG i. m. 11–23.
- ¹² RÖHRIG i. m. HÄUSLER i. m.
- ¹³ II. József első intézkedéseinek egyike volt a cenzúra enyhítése. KOSÁRY Domokos: Művelődés a XVII. századi Magyarországon. Budapest, 1983. 524–529.
- ¹⁴ A lapról bővebben: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. 983.kat.sz.
- ¹⁵ A liturgikus újításokról: Hans HOLLENWEGER: Die Reformen des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus. Regensburg, 1976.
- ¹⁶ II. József régens korában kifejtette anyjához írt levelében (1765) az állampolgárok lelki üdvével kapcsolatos államra háruló kötelezettségeket: „Isten szolgálata ugyanis elválaszthatatlan az államétól” – írta. MÁLYUSZ Elemér: A türelmi rendelet. II. József és a magyar protestantizmus. Budapest, 1939. 97. Az egyházakkal kapcsolatos tolerancia és az államfelfogás kapcsolatáról lásd KOSÁRY i. m. 386–396.
- ¹⁷ MÁLYUSZ i. m. 682.
- ¹⁸ Képet közli: Österreich zur Zeit... 917. kat. sz.
- ¹⁹ Az egyházak közötti szeretet voltaképpen a felebaráti szeretet parancsán alapul, mint az a türelmi rendelet bevezető sorából is kiviláglik: „Ö felsége meg van győ-

- zódve, hogy mindennemű kényszerítés, mely az embereknek lelkek esméretén erőszakot téveszen, felette igen ártalmas, ellenben pedig, hogy a keresztényi szeretethez illő valóságos Toleranziából (Tűrhetőségéből) a vallásra és a Közönséges Társaságra nézve igen nagy haszon háromlik ..." stb. in: A vallásbéli türhetőségéről szólló felséges királyi rendelés, mely Magyarországot és a hozzá kaptolt tartományokat illeti. Buda, 1782. 1.
- ²⁰ Több példáját is bemutatta az Österreich zur Zeit... 916.kat.sz.: érem, Amor et deliciae generis humani felirattal. 913. at.sz.: J.F. Beer metszete stb.
- ²¹ Itt mondok köszönetet Farkas Veronika komáromi kollégának, aki a képpel kapcsolatos információkat adta. A kép leltári száma: B-26, olaj, vászon, 66x44 cm.
- ²² Olaj, vászon, 75x54 cm
- ²³ Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnok, 67.68 ltsz. A képnek szlovák nyelvű változata is ismeretes, melyet azonban személyesen nem láthattam. Feltehetően e képek viszonylagos elterjedtsége a felvidéki evangélikus közösségekben.
- ²⁴ Österreich zur Zeit... 978.kat.sz.: akvarell, Kereszt alatt állnak a keresztény vallások képviselői, mellettük egy török és egy zsidó, másik oldalon II. József, „Wir gehören alle Gott” felirattal. 911. kat. sz.: népies lap, az előbbi kompozícióhoz hasonló elrendezésben „Mir haben alle ein Gott” felirattal stb.
- ²⁵ Mályusz Elemér szerint II.József Samuel Pufendorf „De habitu” című írásának nyomán vélte úgy, hogy a papnevelés és az istentiszteletek külső rendjének szabályozása az uralkodó joga s kötelessége. MÁLYUSZ i. m. 118, 571–578. KOSÁRY i. m. 277, 389, 391, 399.
- ²⁶ PROKOPP Gyula: II. József kísérlete a népnyelvű liturgia bevezetésére. Vigilia, 1966. 377–379.
- ²⁷ Ennek az ellenállásnak, mely historizáló egyházi művekben, újszerű ikonográfiai formákban és hangsúlyokban is megnyilvánult, részletes képét adja GALAVICS Géza: Program és műalkotás a 18. század végén. Művészettörténeti Füzetek 2. Budapest, 1971. Az ezzel összefüggő Vajk megkeresztelése témáról: JÁVOR Anna: A klasszicista oltárkép Hesz János Mihály életművében. Ars Hungarica, 1981. 2.sz. 219–233. SINKÓ Katalin: Árpád kontra Szent István. Janus VI. (1989 tél) 1.kötet 47–48.
- ²⁸ A hazai főpapok többnyire ellenzői voltak az egyházreformnak, míg az ausztriai püspökök közül többen támogatták azt. MÁLYUSZ i. m. 684. A felvilágosodás hatásáról a katolikus iskolákban lásd KOSÁRY i. m. 484, 499–507. TAKÁTS Sándor: Pállya István élete. Tudósítvány a kegyes tanítöredek budapesti főgimnáziumáról az 1893–94. tanévben. Budapest, 1894. 45–54.
- ²⁹ GUZMICS Izidor: A keresztények vallásbéli egyesüléséről írt levelek az evangéliumi keresztény toleranzianák védelmezőjéhez. Pest, 1822. 35.: „...ha ki pedig a ceremóniába helyhezveti a vallás lelkét, felette tévelyeg ...” – GUZMICS Izidor: A keresztényeknek vallásbéli egyesüésekről. Pest, 1822.: Guzmics a protestánsok és katolikusok egyesülését a pápa főhatóságának elfogadásával vélte megvalósíthatónak.
- ³⁰ Az egyház, azaz Mária védelme alatt állva tünteti fel Mária Teréziát és József társuralkodót az az 1791-ben készült görög katolikus ikon, mely az „Istenszülő oltalma” képtípust aktualizálja. Magyar Nemzeti Galéria ltsz.: 57.17 M. Képe közölve: Kelet és nyugat között. MNG Katalógus. Szerk. PUSKÁS Bernadett. 1991. 126. kat. sz.
- ³¹ A magyarázat szerint: „Az Isteni Gondviselést jelentő Szemben példáztatik a Tellyes Szent Háromság egygy Isten. A Napban jelentetik a király ... a Tsillagban, közbenjáró tisztén kívül, Palatinusunk hármas hatalma képzeltek, úgy mint a Törvény által, hogy Előülölje a hét Személyű Táblának ..., kard által, hogy Magyar Ország ... Fegyvereinek leg-főbb igazgatója. Magyar Ország Tzimere a Magyar Népek példázattya ...” Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok 8823 T. ltsz.
- Káts István (voltaképpen Bukovecz) nagyváradi áldozópap, meghalt 1812-ben. A röplap és a kép nagy valószínűséggel József főherceg nádorrá választásának (1796.nov.12.) emlékére készült. Karacs

1795-től működött Pesten, s fontos szereplője volt a formálódó református gyülekezetnek. ECSEDI Imre: Karacs Ferenc térképmező élete és művei. Debrecen, 1912. 54-60. A 19. századi programképeken a legtöbbször megtalálható az égi, mennyei szférákra való hivatkozásként

valamiféle transzcendenciára utaló szimbólum is, az allegorikus elemeket azonban egyre inkább történelmi jelenetek váltják fel, melyeknek azonban egyben megmarad szimbolikus értelmük is. Ehhez lásd: Monika WAGNER: Allegorie und Geschichte. Tübingen, 1989.

Zusammenfassung

LIEBESNAHRUNG

(„*Die geistliche Seelen frey Tafel.*”)

Von den ungarischen Kunstdenkmälern wurden bereits früher jene mit der ungarischen historisierenden Geschichtsbetrachtung im Einklang stehenden Werke erschlossen, die als Antwort auf den Josefinismus entstanden waren. Verfasserin beschäftigt sich im vorliegenden Artikel mit den sog. „Bildern des Religionsfriedens”, die eine der Hauptideen des Josefinismus ausdrücken, bisher aber weniger bekannt waren. Das 1782 entstandene, als „Liebesnahrung” betitelte populäre Werk ist auch in mehreren Exemplaren bekannt, und auch deutschsprachige Stich-Varianten kamen ans Tageslicht. Letztere haben den Titel: Die geistliche Seelen frey Tafel. Aus Anlaß der Wiener Weltausstellung 1873 verfertigte Hans Canon sein Werk, Die Loge Johannis. In diesem Zusammenhang weist Verfasserin darauf hin, daß der Gedanke des Friedens zwischen den Kirchen in der Ideologie der Herrscher der Habsburger Monarchie seit dem Josefinismus kontinuierlich gegenwärtig war, als eine Art Gegensatz zu dem in Deutschland mit großer Heftigkeit geführten Kulturkampf.

A HITELES VAGY A SZÉP MŰTÁRGY – EGY GYŰJTEMÉNY ÉS SORSA

A Magyar Nemzeti Múzeum épületében 1846-ban nyílt meg az első hazai nyilvános képtár. Megjelent a katalógusa is, néhány évvel később.¹ A nagy magyar művészekről elnevezett kisebb termek, a nagyterem és a Habsburg galéria olyan műtárgyválogatást mutattak be, mely hasonló összetételű és elrendezésű volt, mint a nagy európai múzeumok tárlatai. A képtár a korszak múzeumaihoz hasonlóan nem mai értelemben vett kiállítást jelentett: csak bizonyos időközönként tartott nyitva, hol a közönség, hol pedig a művészek számára.

1863-ban a Nemzeti Múzeum gyűjteményeit uralkodói javaslatra országos bizottság kívánta rendezni. A múzeum első igazgatója, Kubinyi Ágoston 1868-ban adta ki a Képtár lajstromát.² 1871-ben létrejött az Országos Képtár, s nem sokkal utána megkezdődött a műtárgyanyag szétválasztása: a történelmi forrásként kiemelkedően fontos művek a Történelmi Képcsarnokba, az esztétikai értéküket tekintve jelentősebb alkotások az Országos Képtárba, majd az épület elkészülte után a Szépművészeti Múzeumba kerültek.

A Történelmi Képcsarnok a Képtár és a Régiségtár festményeiből és szobraiból, valamint a Széchényi Könyvtár grafikai lapjaiból jött létre. 1886-os megnyitóbeszédében Pulszky Károly a Történelmi Képcsarnok műtárgyairól beszélve azok hiteleségét tartotta a legfontosabbnak, ami esztétikai értéküket is háttérbe szorítja.

Az 1894-ben a Stefánia úti épületben megnyitott újrarendezett kiállítás tizenhárom teremnyi műtárggyal igyekezett bizonyítani a különleges intézmény létjogosultságát. A Képcsarnok gyűjteményeiből válogatott tárlat hosszú évtizedekig látható volt, majd néhány évnyi szünet után a Magyarország történetét bemutató első Nemzeti Múzeum-beli kiállítás illusztrációs célt szolgáló dokumentum-háttéranyagává lefokozva újból megjelentek kiállításon a festmények és grafikák. A legújabb, egy éve megnyílt történelmi kiállítás jóval többet láttat ugyan a Történelmi Képcsarnok anyagából, mint elődje, de egy történetinek nevezett és ennek megfelelően rendezett kiállítás részeként e műtárgyak óhatatlanul a gyűjteményt létrehozó ideát látszanak igazolni. Ez azért is ellentmondásos, mert az önállóan vagy más koncepciójú kiállítás részeként bemutatott festmények és grafikák mindig is magas színvonalú műalkotások voltak – hiteles dokumentumértékük mellett.

Helyes volt-e, egyáltalán lehetséges-e műtárgyak ilyen jellegű osztályozása és szétválasztása?

A Történelmi Képcsarnok gyűjteményével foglalkozó szakirodalom (a tanulmányok szerzői általában a Képcsarnok kurátorai voltak) soha nem kérdőjelezte meg ezt. Vayer Lajos 1938-as írása elsősorban a hitelesség kérdésével foglalkozott.³ Történelmi szakkiadványok illusztrálásának elveiről van szó, természetesen a Történelmi Képcsarnok gyűjteménye kapcsán. A történelmi események, személyek és az azokat bemutató ábrázolások viszonya hasonló a tanulmány írásának idején formálódó műemléki helyreállítási elvhez: csak az számít hitelesnek, ami az adott kor terméke. Ezt a megállapítást követően azonban rögtön csapdába kerülünk: bármilyen forrás, mely nem egyidejű az eseményekkel, már nem lehet hiteles. Így csak az ábrázoltról még életében készült portrék, az eseményekről történésük idején született ábrázolások lehetnek hitelesek. Külön probléma az épület- és városképek, tájképek esete – különösen ez utóbbiak esetében kényes kérdés a hitelesség feltételeinek meghatározása. A Történelmi Képcsarnok fennállásának százéves évfordulójára megjelent tanulmányok közül Cennerné Wilhelmb Gizella a magyar történelem képes forrásainak sajátosságairól ír.⁴ Itt a gondolkodás és értékelés szempontjai már megfordultak, s nemhogy nem kérdőjeleződik meg a műtárgyak már említett szempontú szétválasztása, hanem paradox módon úgy tűnik, mintha „legkorábbi történelmi ikonográfiai emlékeink” egyenesen mint történelmi ikonográfiai emlékek születtek volna, nem pedig mint „egyszerű” műalkotások. Vajon a Történelmi Képcsarnok műtárgyai egykor azzal a céllal jöttek létre, hogy majdan egy Magyar Történelmi Képcsarnoknak nevezett gyűjtemény darabjai legyenek? Nyilvánvalóan nem erről van szó. Mégis úgy tűnik, lehet műtárgyakat a hitelesség, a dokumentatív érték szerint válogatni és illusztrációs célra fölhasználni. Mindez azonban nem áll eredendően ellentétben az adott műtárgyak minőségével, esztétikai értékével. Sőt, valószínűleg jobb eredménnyel lehet a fenti célokat megvalósítani magas művészi színvonalú műtárgyakkal.

A Történelmi Képcsarnok különlegessége nem a gyűjteményt létrehozó elképzelés eredménye. Már az 1894-es kiállítási vezető érzékelteti, hogy bármennyire is közel van időben az akkori kiállítás az alapításhoz, az alapító idea már itt sem érvényesül. A szoros időrendben bemutatott műtárgyanyag követi a történelmi személyiségek egymásutánját, a történelmi események sorát, s a hozzájuk kapcsolódó festményeket, grafikákat, szobrokat, kőfaragványokat, érméket láthatjuk. A műtárgyak ily módon kiállítva valóban nem a hagyományos értelemben vett képzőművészeti tárlat tárgyai, hiszen ez esetben fontosabb illusztratív-dokumentatív értékük, de ugyanakkor nem hanyagolható el esztétikai, művészi becsük sem. Valójában a látogatónak eszébe sem jut e két szempontot különválasztani: ő műtárgyakat lát, melyek nem „csak” mint műtárgyak fontosak számára.

S mi a helyzet a hitelesség követelményével? Az már az 1894-es kiállításon sem érvényesült, s nem is érvényesülhetett. Ha szigorúan követnénk a hitelesség elvét, a gyűjtemény jelentős része kiállíthatatlan és „használha-

atlan” lenne. Éppen ez a sajátossága teszi azonban ezt az anyagot egyedivé és a kutatás számára felbecsülhetetlen értékűvé. Ebből a szempontból hasznos – nem az esztétikai érték alábecsülése vagy mellőzése, hanem a tematikai meghatározottság. Bár a gyűjtőkör Pulszky-féle definíciója a hitelességet hangsúlyozza, ez oly módon valósult meg a gyakorlatban és érvényesül ma is, hogy minden olyan ábrázolás fontos a gyűjtemény számára, ami a magyar történelemmel kapcsolatos. Így kerülhettek ide például P. Flötner fametszetei a hét vezérről vagy a tatárjárásról, M. Merian rézmetszetei a magyar történelem korábbi, illetve számára kortársi eseményeiről. A kollekció minden területén – a portrék, az eseményábrázolások, viseletek, városképek, s a sok egyéb kisebb számú műtárgycsoport esetében – érzékelhető a folyamatosság. Ugyanaz személy, esemény, helyszín látható évszázadok ábrázolásain, s ezeken jól követhetőek a variációk, a téma átalakulásai csakúgy, mint a stílusváltozások eredményezte formai-kompozíciós eltérések. Talán a legjellemzőbbek e tekintetben a portrészorozatok. A 15. század végi Thuróczy krónika portréi historizálóak, csakúgy, mint az 1664-es Nádasdy-féle Mausoleum arcképei, abban az értelemben, ahogy korábbi korok uralkodóit ábrázolják tudatosan mint történelmi személyiségeket. A korábbi művek felhasználása folyamatos, a kiadványok és ábrázolások sora egymásból, egymásra épül.

Mint ilyen gyűjtemény valóban egyedi és nélkülözhetetlen a Történelmi Képcsarnok. E szempontból műtárgyainak hitelessége vagy szépsége nem szembeállítandó, egymást kizáró érték, s az anyag mai jelentőségét, „használhatóságát” tekintve az egykori gyűjteményalapító eszme akár figyelmen kívül is hagyható. Addig, míg akármelyik nagy múzeumhoz vagy intézményhez tartozik, helyzete alárendelt marad. Fontosságát, szerepét tekintve az lenne az ideális állapot, ha Történelmi Képcsarnok önálló intézmény lenne; akkor tölthetné be maradéktalanul sajátos szerepét a közönség és a szakkutatás szempontjából.

JEGYZETEK

¹ MÁTRAI Gábor (szerk.): A Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület évkönyve. Pest, 1862. I–II. kötet

² KUBINYI Ágoston: A Magyar Nemzeti Múzeum Képtárának leíró lajstroma. Pest, 1868.

³ Ifj. VAYER Lajos: A történelmi művek illusztrálása. In: Emlékkönyv Szentpétery

Imre születése hatvanadik évfordulójának ünnepére. Budapest, 1938. 507–524.

⁴ CENNERNÉ WILHELMB Gizella: A magyar történelem képes forrásainak sajátosságai. MÉ 1984.1–2. 6–11.

IRODALOM

- Ifj. VAYER Lajos: A történeti művek illusztrálása. In: Emlékkönyv Szentpétery Imre születése hatvanadik évfordulójának ünnepére. Budapest, 1938. 507–524.
- FEJŐS Imre: A Magyar Történelmi Képcsarnok 75 éve. MÉ 1959. 4. sz. 285–289.
- Száz éves a Magyar Történelmi Képcsarnok. 1884–1984. MÉ 1984. 1–2. sz. 1–15.:
- RÓZSA György: A Történelmi Képcsarnok és a magyar történettudomány;
- CENNERNÉ WILHELMB Gizella: a magyar történelem képes forrásainak sajátosságai;
- BASICS Beatrix: A történelemábrázolás módjai és a Történelmi Képcsarnok gyűjteménye. A középkori magyar királyok arcképei. Kiállítási katalógus. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár. 1996. május 22-augusztus 21. (Marosi Ernő, Wehli Tünde, Galavics Géza és Basics Beatrix tanulmányaival).
- BASICS Beatrix: A Magyar Történelmi Képcsarnok gyűjteményének története (kézirat, 1997).

Summary

AUTHENTIC OR BEAUTIFUL? THE FATE OF A COLLECTION

The first Hungarian gallery open for the public was founded in 1846 in the building of the Hungarian National Museum. The study is dealing with its history and collection, the problem of distinguishing art objects on the basis of their aesthetic value and their importance as historical sources and documents.

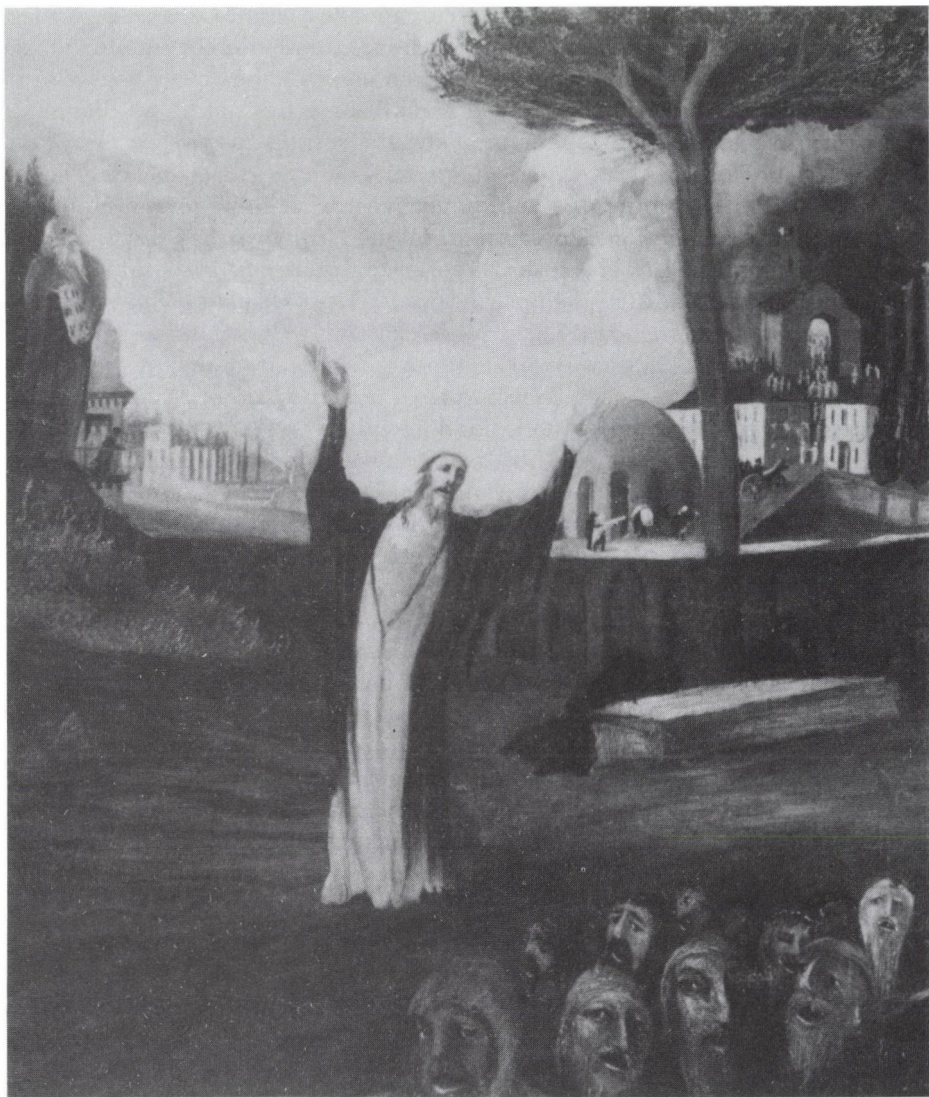
Kissné Budai Rita

CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR: FOHÁSZKODÓ ÜDVÖZÍTŐ

I. Csontváry biblikus témát fest. Életművében ez a legelső ilyen tárgyú képe, és később is ritkán merített a Bibliából, bár írásaiból kiderül, hogy a kereszténység néhány tanítása és főként Krisztus életének egyes mozzanatai mélyen belevésődtek gondolatvilágába, s ott öntudatlanul működtek és hatottak. Tudatosan azonban elvetette a festő a tételes kereszténységet, istenhite inkább valamiféle panteisztikus napkultuszhoz közelített, jöllehet az a „felsőbb hatalom”, „pozitívum”, amiben ő hitt, sohasem került nyílt ellentmondásba a kereszténység Istenével, az utóbbit Csontváry nagylelkűen beolvasztotta sok más istennel együtt saját istenképébe. Most mégis egy újszövetségi epizódot választott képe témájául, melyet leegyszerűsítve a „Krisztus az Olajfák hegyén”-jelenettel azonosíthatunk.

Csontváry biblikus témát fest tehát. Ebben a korszakban Magyarországon ez a témaválasztás különlegességnek számított: az akkori hivatalos egyházi festőkön kívül, akik mára jórészt kiszorultak a művészettörténet vizsgálódási köréből, alig akadt olyan festőművész, aki biblikus téma felé fordult volna, ezt a jelenetet pedig – ismereteink szerint – Csontváryn kívül egyetlen egy sem örökítette meg. Fel kell azonban figyelni arra, hogy micsoda jelentőséggel bír az a kevés biblikus kép, mely a századfordulós Magyarországon keletkezett. Elsősorban a nagybányaiak közül próbálkoztak néhányan ilyesmivel, a legmakacsabb kitartással Ferenczy Károly¹, illetve a gödöllőiek munkásságában találkozhatunk viszonylag gyakrabban ezzel a témakörrel. Közös jellemzőjük e képeknek, hogy festőik a hagyományos ikonográfiától részben vagy egészen elfordultak, s mind stílusban, mind tartalmilag egészen újszerűen közelítették meg a bibliai jeleneteket. Ebben a tekintetben Csontváry a maga ösztönös módján szorosan kapcsolódik ezekhez az új szemléletű festői kísérletekhez: ő is egyéni elképzeléseit közvetíti az újszövetségi jeleneten keresztül, s így azt alaposan átfogalmazza, akárcsak a többiek.

Csontváry biblikus témát fest, mégpedig olyan jelenetet, amelyre ebben a korszakban többször is ráakadhatunk az európai festészetben. Ami ritkaságnak számít saját életművén belül, és különlegesnek a magyar művészet kontextusában, az összhangban van az akkori legkorszerűbb európai irányzatokkal. Az egybecsengés annál hitelesebb, hogy nem szándékos átvételről van szó, hisz a legnagyobb európai festőkkel ő „csak belső sugallatára hallgatva, ösztönből haladt egy úton”², valójában nemigen ismerte őket. A közös intellektuális talaj, a jellegzetes századvégi szellemiség az,



1. Csontváry Kosztka Tivadar: Fohászzkodó üdvözítő, 1903.

ami a legnagyobb európai festők szellemi testvérévé teszi Csontváryt, mert ebből a talajból ő ugyanolyan személyes és hiteles művészetet érlelt, mint azok.

Az ikonográfiai rokonság mély szellemi rokonságot is takar tehát. E tanulmány célja azoknak a szálaknak a felgöngyölítése, melyek Csontváryt kora legmodernebb európai festészetéhez fűzték.

II. A *Fohászokodó Üdvözítő*³ valószínűleg 1903/1904 telén keletkezett,⁴ talán Kairóban, ahová szentföldi útja után tért vissza Csontváry. A festő akkori lelkiállapotára néhány fontos tényező megvilágításával mutat rá Németh Lajos. Csontváry önéletrajzából kiderül, hogy nemrégiben élte át alkotói kudarcát a Tátrában (többeszeri próbálkozásra sem sikerült megalkotnia a tátrai főművet), másrészt festői útkeresése ekkor vált kétségbeesetten intenzívvé, mert letelt az önmaga számára felkészülésre engedélyezett húsz év⁵, ezen kívül eleven volt még benne annak a tengeri viharnak az élménye, melyet ő életveszélyes helyzetként élt át.⁶ Hozzáteszem, hogy szentföldi élményei is beépültek a képbe, hisz megjelennek olyan elemek – Mózes a Sinai-hegyen, muszlim és keresztény épületek, amelyek Jeruzsálemet idézik.

A festő önéletrajzából arra következtethetünk, hogy európai körútja után azért indult a Szentföldre, hogy a Krisztus életét ábrázoló képeket, melyeket az európai múzeumokban látott, összevesse a valósággal. (Azt a tervet is dédelgette, hogy a karácsony éjszakát Betlehemben tölti, s erről „helyszíni impresszió alapján” világraszóló képet fest, de ez a kép nem valósult meg.) A Szentföldön látottak alapján kemény kritikával illette az európai festők „csalásait”, különösen Rubenst, de úgy tűnik, egyúttal rájött arra is, hogy a biblikus festészet nem neki való.⁷ A *Fohászokodó Üdvözítő* még elkészült, s abban megalkotta a maga személyes, sajátos Krisztus-alakját, de utána valóban elfordult ettől a témakörtől. Mindenesetre ebben a periódusban – talán épp az európai múzeumok megtekintésének hatására – a biblikus festészet kérdése, lehetősége mindenképpen nagyon elevenen foglalkoztatta Csontváryt.

A kép középtengelyében helyezkedik el a felemelt karral imádkozó Krisztus. Kissé meghajló alakja szélfúttá fára emlékeztet, ezt erősíti az expresszív felnagyított kézfejek lombszerű mozgása illetve a karokról mint ágakról lelógó ruhafoszlányok. Mintha csírájában a cédrus-képeket hordozná magában ez az alak, közös vonás a középponti, elszigetelt, magányos elhelyezkedés, a vertikális irány, a felfelé törés, és a zaklatott, expresszív érzelmi töltés. Mindenképpen egyértelmű, hogy mindkét motívum ugyanarról beszél: a festő életérzéséről, lelki vívódásairól. A jobb oldalon meg is jelenik egy égbe törő, „életfává növekvő fa”⁸, mintegy a főalak párhuzamaként. Az előtérben az apostolok csoportja látható, akik a görög tragédiák kórusához hasonlóan⁹ mintha az eseményeket kommentálnák. Az Üdvözítő alakja mögött a kép bal felében Mózeset látjuk a törvénytáblákkal a kezében, aki nem eleven személynek, hanem szinte szobornak tűnik, a jobb oldalon pedig a fa tövében egy sírkő két feketeruhás leboruló alakkal, ez a jelenet nyilván Krisztus halálára utal. A távolabbi háttérben mesészerű tájat láthatunk, mely a középkori oltárképek háttereit idézi¹⁰: oszlopos antik romok, kupolás muzulmán építmény, hegyi kisváros, illetve a hegytetőn keresztény templom, melynek fénylő belső terébe fehérruhás alakok özönlenek. Vajon nem ugyanezek a mennyei lények jönnek-e majd el néhány év múlva a cédrus köré rituális dicsőítő táncot jární?

A hagyományos téma, a Megváltó alakjának expresszív nyújtottsága illetve a drámai szín- és formakezelés miatt könnyen felmerül El Greco hasonló témájú festménye, mint inspirációs forrás.¹¹ Németh Lajos szerint azonban Csontváry valószínűleg nem látta ezt a képet, s nem ez volt az előképe, inkább arra gyanakodhatunk, hogy az európai körútján látott több hasonló kompozíció hatott rá.

A hagyományos ikonográfiától Csontváry több ponton szembetűnően eltért. Egyrészt alvó apostolok helyett olyan, árnyékban lévő, sötét férficsoportot látunk, melynek tagjai az események aktív résztvevői, ami szemben áll a bibliai elbeszéléssel. Másrészt Mózes alakja nem ebbe a jelenetbe illik, hanem a színeváltozásba, mely sok szempontból hasonlít az Olajfák hegyén történetekhez, csak az előbbiben a megdicsőülésről, az utóbbiban pedig a szenvedés vállalásáról van szó. Végül a sirató alakok megjelenése, melyek „történetileg” nem tartoznak oda, hanem tisztán szimbolikus jelentést hordoznak. Megemlíthetnénk még, hogy Csontvárynál nem éjszaka zajlik a jelenet, mint hagyományosan, de ennek valószínűleg nincs különösebb jelentősége.

Németh Lajos kimerítően elemezte a kép jelentését, melyet így foglalt össze: „A sorsával pörlekedő, atyjához fohászzkodó istenember arcvonásai a sorssal küzdő, elhivatott és hivatását még teljesíteni nem tudó festőt jelenítik meg.”¹² Németh Lajos rámutatott, hogy nem tudatos önábrázolásról van szó, inkább egyfajta belső azonosulásról Csontváry részéről a fohászzkodó, de végül sorsába belenyugvó Krisztus-alakkal, bár még az arcvonások is némileg felidéznek a késői, vizionárius Csontváry-arcot.¹³ A jelenet „tragédiát és belenyugvást sugall”,¹⁴ s ezen a ponton újra idézném a tengeri vihar leírását, amelyben Csontváry érzelmei mintha pontosan e kép főalakjának a lelkiállapotát világítanák meg. Csontváry így írja le a jelenetet önéletrajzában: „...a hullámok lesodortak mindent a fedélzetről..., s azután a hajó ittasan oldalra dőlt. [...] A kabinba a víz ki- és behatolt, s minden tárgy összetörött; beállott az éj sötétsége, toronymagas hullámok rémes vergődése. Ekkor kerültem a sorssal ismét szembe, s megkérdeztem, vajjon azért kellett nekem az életemet megszakítanom, hogy itt ebben a rettenetes viharban nyomtalanul tűnjek el? Ha ezt kívánta tőlem a sors, a láthatatlan isteni akaraterő, ám legyen. Háborgás nélkül lecsillapítám szívem érzését, festőszekrényemet magamhoz csatolva elaludtam [...] s föl sem ébredtem, amíg Maltába nem értünk...”¹⁵

Németh Lajos úgy ítélte, hogy Csontváry, aki a bibliai legendákat cáfolta és a tételes vallást lenézte, mégis a művészettörténet egyik legmegrázóbb Krisztus-arcát fogalmazta meg e képen, de idézhetjük egy másik kritikusi szavait is: „Nem tudom, Grünewald óta festettek-e annyi hittel Krisztust, mint ő – századunkban bizonyosan nem”.¹⁶ A festő magányos küzdelmét, elszigeteltségét hűen kifejezi a Krisztus-alak, s ezt még erősíti az apostolok részvétlen, vészjósló csoportja.

III. Tekintsünk ki ezek után a századforduló európai festészetére. Az impresszionizmus szenzualizmusa után a XIX. század utolsó évtizedében megnőtt az igény valami „szellemibb”, jelentésdúsabb, témagazdagabb festészet iránt, s ez az igény kedvezett a „szimbolizmus” körébe sorolható különböző irányzatok térhódításának. Természetesen az impresszionizmus vívmányait nem hagyhatta figyelmen kívül egyetlen komoly művész sem. Így született meg az a jellegzetes századvégi festészet, amely az impresszionista ecsetkezelést fejlesztette tovább, s a cloisonnizmuson keresztül eljutott a vonal hangsúlyozásáig; a vibráló, gazdag színskálától a keveretlen, élénk színfoltokig, illetve ezek letompított, sejtelmes harmóniájáig; valamint mély, spirituális jelentéssel ruházott fel minden tájképi- illetve életképi látványt, sőt újra örömet lelte irodalmias témákban is: a történelem mellett ezúttal a mítoszok, mesék, legendák is jelentős szerepet kaptak. Fontos volt számukra, hogy az érzékelhető világ mögötti szellemi valóságot ragadják meg, s így előtérbe került a belső érzékenység, az intuíció, a képzelőerő és az álomvilág, melyek kibontakoztatására az impresszionizmus keretein belül nem volt lehetőség. Franciaországban a Pont-Aven-i iskola festői, a Nabik, a Rózsakeresztes Szalon festői, valamint több, ezen csoportokhoz nem tartozó művész (Moreau, Carriere, Redon stb.) festett ilyen szellemiségben; komoly iskola alakult ki Belgiumban, s sajátos, kissé akadémikus változatban megjelent a szimbolizmus Németországban, az Osztrák-Magyar Monarchiában, és Európa több más országában is.

Amint az a szimbolizmus tudományos feldolgozása során egyre világosabbá válik, a szimbolista műalkotásokat sokkal inkább a tematika, sőt, bizonyos újra és újra ismétlődő alapmotívumok kötik össze, mint akár a stílus, akár a technika. A szimbolista művek folyton ismétlődve felvetnek bizonyos alaptémákat¹⁷, melyek a szimbolisták számára a lét alapkérdései, mint például: szerelem (a nő mint angyali, illetve mint sátáni teremtés), halál, aranykor (illetve Paradicsom), a művész (mint kiválasztott, illetve mint kiközösített lény) stb.¹⁸ Egyes irodalmi témák hihetetlen népszerűségnek örvendtek a szimbolisták körében (ilyen például Orfeusz, Salome és Keresztelő János története stb.), mivel ezek példázatszerűen mutattak be egy-egy alapmotívumot. Fő motívumaik jó része a romantikából eredt, s életszemléletük számos eleme is abból táplálkozott.

Így van ez a művészről, a művészi hivatásról alkotott felfogásukkal is. A művész a romantikában vált a társadalmon kívül rekesztett, meg nem értett, kigúnyolt személlyé, de a romantika volt az is, ami felmagasztalta a művészi hivatást, s a zseni-kultusz a művészből szinte isteni, de mindenképp kiválasztott, különleges helyzetben lévő lényt faragott. Ez a gondolat újra feléledt a szimbolizmus korában, teoretikusan a legszélsőségesebbek a Rose+Croix vezetőjének, Péladannak a művészt magasztaló extatikus kijelentései („Művész, te pap vagy, ... mágus vagy, ... király vagy...”¹⁹).

A szimbolista művészek számos formában, különböző mitológiai és irodalmi személyek, illetve egyéb szimbólumok felhasználásával fejezték ki önmagukról alkotott víziójukat illetve művészi életérzésüket. Az egyik leggyakoribb forma épp a bibliai témaválasztás volt, s ezen belül is feltűnően gyakoriak Krisztus szenvedésének jelenetei, melyekben a művészek önmagukat Krisztussal azonosítják. Figyelemreméltók Van Gogh és Gauguin azon kijelentései, mik szerint a művészi hivatás isteni küldetés, s saját sorsuk Krisztuséhoz hasonlítható.²⁰ Gauguin leveleiben többször hasonlítja a festői hivatást a kálváriához, s önmagát saját művészete mártírjának tekinti, ennek képi kifejeződésére hamarosan kitérünk. Festőileg a legközvetlenebbül Ensor fogalmazott az *Ecce Homo avagy Krisztus és a kritikusok* című képével (1891).²¹ Odilon Redon *Töviskoronás Krisztus*-fejei hasonló gondolatot tükröznek, s igen széles a szenvedő illetve halott Krisztus ábrázolások skálája.²²

Bennünket most természetesen a „Krisztus az Olajfák hegyén” – jelenetek érdekelnek. Érdekes, hogy a romantika korában is keletkeztek különleges – azaz nem szorosan véve egyházi jellegű, hanem személyes indíttatású – kompozíciók erre a témára. Felidézhetjük William Blake expresszív Krisztusát²³, Goya szenvedő, idealizálás nélküli Üdvözítőjét²⁴, Delacroix apollói szépségű Emberfiát²⁵, mely Alfred de Vigny *Az Olajfák hegyén* című versét inspirálta (1844), ahol a költő a művészek magányáról beszél. A szimbolisták által igen nagyra becsült Gustave Moreau is megfestette ezt az evangéliumi epizódot²⁶, részben Delacroix-tól inspirálódva. Moreau-t egy időszakban különösen a magányos Krisztus alakja foglalkoztatta. Híresen magányba zárkózó művész volt, a Krisztust körülvevő sivár puszta híven kifejezi ezt az elszigeteltséget. A Rose+Croix Szalon festői közül Alphonse Osbert festett egy *Krisztus az Olajfák hegyén*-képet, amit az 1894-es szalonon állított ki. Az ezoterikus tanokat valló festő többször megjelenítette Krisztus alakját képein, s az ezoterikus irodalomnak is fontos szereplője volt, amire tanulmányunk végén még visszatérünk.

Az egyik legismertebb, és a mi szempontunkból is legérdekesebb idevágó festmény Gauguin műve, a *Krisztus az Olajfák hegyén*²⁷. A kép bretagne-i korszakából való, ahol ez idő tájt egész sorozat festménye született a Passió jeleneteiből, legtöbbször önarcképpel kombinálva. Egy újságíró kérdésére, aki az olajfák-hegyi Krisztus-arc csúnyaságáról faggatta, így felelt: „ott a saját portrémat festettem meg”.²⁸ A festményről Gauguin papírra vetett pár költői sort egy névjegykártya hátoldalára, amiben elsősorban az elárultatottság érzését emeli ki Jézus kapcsán.²⁹ Gauguin helyzetét ekkor egyre fojtogatóbb magányosság jellemezte, mély depressziós hangulatban volt, s öngyilkosságra is gondolt.

Van Gogh-hoz írt egyik levelében a művészsorsot a kálváriához hasonlítja, s a művészi alkotást egyenesen elválaszthatatlannak tartja a szenvedéstől.³⁰ Ez a felfogás, személyes tapasztalatain túl, Carlyle teóriáiból származik, aki sok művészre hatással volt a XIX. század végén. Nyilván-



2. James Ensor: Ecce Homo avagy Krisztus és a kritikusok, 1891.

való tehát, hogy Krisztus elárultatottságában, elhagyatottságában saját kiválasztottságának, elszigetelődésének fájdalmát festette meg Gauguin, újszerű, kifejező színvilággal, a hagyományos kompozíciót saját ízlése szerint átrendezve. Ugyanez az érzés, ugyanígy Krisztus alakján keresztül sokkal tragikusabb színezettel jelenik meg később a már említett *Golgota mellett* című képén. Gauguin számára tehát a Krisztussal való azonosulás nem csupán egyszeri ötlet volt, hanem mélyen meggyökerezve éveken át jelen volt gondolkodásában. Gauguin igen közvetlenül ki merte fejezni ezt a gondolatot, nem félt nyíltan önarcképet festeni Krisztus alakjában; Csontvárynál ez közel sem ilyen szembetűnő, talán szemérmességből, talán mert jóval kevésbé tudatosult benne ez az azonosulás.

Különös egybeesés, hogy míg Gauguin az *Olajfák hegyé*-t festette, ugyanabban az évben, képéről mit sem tudva, barátja, Émile Bernard is készített egy *Krisztus az Olajfák hegyén*-kompozíciót.³¹ Képéről küldött egy fényképet Gauguin-nek, aki levélben reagált a festményre,³² s ebből kiderül, hogy felismerte saját portréját a képen, mégpedig éppen Júdás szerepében. Erre a különös, a középkor hangulatát idéző „bosszúra” azért kerülhetett sor, mert Bernard sértve érezte magát, hogy a kritika őt mellőzte Gauguin javára, aki nem kelt barátja védelmére. Bernard-nál szinte természetes, hogy biblikus jelenetet választott, hiszen katolikus hite, kö-

zépkor-kultusza és Bretagne hangulata mind efelé mutattak. Ugyanabban az évben tehát egymástól függetlenül két festő is élt ugyanazzal az evangéliumi jelenettel, hogy saját helyzetéről beszámoljon. S a kör még tovább bővül.

A fenti két művész mit sem sejtett arról, hogy néhány hónappal előttük egy harmadik festőbarát, Van Gogh is készített több variációt ugyanerre a biblikus témára.³³ Ezeket azonban festőjük megsemmisítette, csupán bátyjának, Théo-nak számolt be e képek színharmóniáiról leveleiben.³⁴ Annyit tudhatunk meg a festményekről, hogy Krisztus az angyalal együtt jelent meg, s hogy az olajfákat természet után festette a művész, valamint hogy a színharmónia egyre fokozódón drámaian zaklatott volt. Van Gogh többször leírta, hogy rokonságot érez a művészek és Krisztus között, s a nélkülözések elviseléséhez Jézus derűs türelmét tekintette példaképének.³⁵ A rohamaitól való félelmét szoros közelségben érezte Krisztus olajfák-hegyi halálfélelmével és lelki gyötrődésével. Van Gogh képeinek sorsát az pecsételte meg, hogy fényképen eljutottak hozzá Gauguin és Émile Bernard *Krisztus az Olajfák hegyén* képei, melyeket szigorú kritikával illetett, mondván, hogy túlságosan, abszurd módon elszakadnak a realitástól. Ezek után azonban a maga hasonló témájú képeit sem ítélte kellően valóságosaknak, s egytől egyig megsemmisítette őket.

Bár közvetlenül nem hatottak egymásra e festők, műveiket titkos szálak mégis összefűzik: elsősorban ugyanolyan a magukról mint művészekről alkotott víziójuk, valamint Krisztus alakjáról való felfogásuk, melyet a századvégi szellemiség befolyásolt. A Jézussal való azonosulás kérdését érdemes kissé közelebbről is megvizsgálunk.

IV. Krisztus alakja az ezoterikus tanok keretén belül különleges jelentőséget kapott. Ezeket az eszméket Émile Bernard bizonyosan jól ismerte, hiszen szoros kapcsolatban állt a Rózsakeresztes Renddel, akiknek vezetője, Joséphin Péladan jeles ezoterikus mester volt. Bernard nyilván Gauguin-t is megismertette ezekkel a tanokkal, akit több olyan festőbarát is körülvelt, akik vonzódtak az ezotériához. A nabik prófétai öntudatát is elsősorban az ezoterikus tanok táplálták.

Az ezoterikus Krisztus-felfogás hatásán kívül van egy másik oka is annak, hogy Jézus alakja középpontba került. A XIX. század végi egyre vallástalanabb világban teret hódított egy olyan nézet is, mely szerint a művészet szinte vallási jellegű tevékenység. Először az irodalom kapcsán jelent meg ez a gondolat, majd a zenében és a képzőművészetben is. Híresé vált Wagner mondata, miszerint a vallás kiüresedése folytán a művészetben van a sor, hogy a vallás magvát megőrizze.³⁶ Innen csak egy lépés, hogy ennek értelmében a művész önmagát is vallási jellegű beavatottnak: papnak, prófétának, sőt szinte isteni személynek tekintse. A vallás és a művészet egybemosódása, a művészek messiási küldetése kedveztek az Istenfia gyakori megjelenítésének.



3. Paul Gauguin: Krisztus az Olajfák hegyén, 1889.

Csontváry esetében is sejthetjük, hogy közvetlenül ismerte a fenti elképzeléseket. Valószínű, hogy olvasta Schmitt Jenő Henrik műveit, köztük a *Krisztus istensége* című írást, mely 1892-ben jelent meg, s nagy feltűnést keltve gyorsan elfogyott. Krisztus alakja nála az önistenülés tanán belül kap jelentőséget, miszerint magunkban kell felismernünk az istent, s ehhez kell hasonlalnunk; Krisztus volt az első, aki ezt megtette, nekünk csak követnünk kell az ő példáját. A Krisztussal való ilyenfajta egyenrangúság egyáltalán nem keresztényi felfogás, ellenben megvan az az előnye, hogy mintegy „legalizálja” a művészekben élő prófétai- illetve kiválasztottságtudatot.

Van még egy adalék, amely rávilágít, hogy Csontváry gondolkodása milyen erősen a századvégi misztikus tanok hatása alatt állt. Megdöbbentő és máig felderítetlen az a feltűnő rokonság, ami Csontváry és a keserű sorsú költő, Komjáthy Jenő szellemisége között áll fenn. Ugyanolyan küldetéstudat fűtötte mindkettejüket, s ugyanúgy nem volt egyiküknek sem kétsége saját különleges megvilágosultságát illetően. Elszigeteltségük kínzó tudata nem halványította el saját messiási küldetésükbe vetett hitüket. Mindkettőjüknél hasonló jelentőséggel bír a fény-szimbolika, mely-

nek misztikus felhangjai is vannak. Komjáthyra is hatással volt Schmitt Jenő Henrik, s ezoterikus hatásra született önistenítésében Csontvárynak a *Zarándoklás a cédrushoz* című képén megjelenő megalomániás, rajongó öndicsőítésére ismerünk.

Komjáthy néhány sora a *Fohászokodó Üdvözítő* költői párhuzamának kínálkozik, az egyik idézet épp Krisztus színeváltozására tesz utalást, s mint említettük, látenszen az a jelenet is benne van Csontváry képében:

„Ki látott engem tűzszakéren
Mint a prófétát egykoron?
Illést se látta minden ember,
Csak az, ki lélekben rokon.
Kő sebzi, tüske vérzi lábát,
Ki mindig fölfelé tekint:
És lábaim a földet érik
Bár fejem az éterbe ring.
Ki látta színem változását,
Midőn a lélek elragadt?
Ez elcsigázott, gyöngé testen
Ki látott nőni szárnyakat?”
(Csak tartsatok..., 1891)³⁷

„Maradjon álom itt a földön
A boldogság, mit érzék,
A gyászruhát magamra öltöm,
S mint Jézus egykor vérezék,
Vérezem én is, azt óhajtom,
Szenvedjek én is kínhalált!
A szenvedés kelyhét kihajtom.
A kínok méregitalát.”

(Siralom)³⁸

Ez utóbbi sorok egyértelműen az olajfák-hegyi jelenetre utalnak, mivel itt imádkozik Jézus úgy, hogy „távozzon el tőlem ez a pohár”, s a hagyományos ikonográfiában meg is jelent a serleg Jézus kezében. A szenvedésbe való belenyugvás gondolata szintén ezt a bibliai jelenetet idézi. A költő itt, mint számos más versében is, Krisztussal azonosítja önmagát.

Tegyük hozzá, hogy Csontváry nem fejlesztette tovább a Krisztussal való önazonosítás gondolatát, mint pl. azt Gauguin, Henri de Groux vagy Ensor számos képén tette; Csontvárynál a művészi megalománia végül Attila alakjánál állapodott meg, a vele való azonosulás fejezi ki a „megváltás” immár nemzeti síkra szűkített, „nemzetmentéssé”, új honfoglalássá alakult eszméjét.

V. Látjuk tehát, hogy amit Csontváry e képében megalkotott, az nem csupán a futó szeszély ihletéséből, individualista látásmód alapján megfes-

tett Krisztus-alak, hanem formának és tartalomnak olyan összeérlelt egysége, mely egyetemes tekintetben is tökéletesen megállja a helyét, mert korszerű, és tökéletesen hiteles. Bár Csontváry úgy élt korában, mintha annak felette állna, s tökéletesen öntörvényűen járná az útját, mégis, mivel olvasó- és író ember volt, nem vonhatta ki magát korának szellemisége alól. Ezidőtájt, a szimbolizmus idején számos olyan tanítással találkozhatott, melyek épp az ilyen magányos, öntörvényű, nagyot akaró, kiválasztott személy, művész jelentőségét hangsúlyozták. Ezeket ő lelke mélyéig befogadta, beépítette, bár szinte biztosak lehetünk abban, hogy ennek a külső hatásnak alig, vagy egyáltalán nem volt tudatában.

A pontos tematikai egybeesést az idézett francia festőkkel természetesen véletlennek is tekinthetjük, de a képek szellemiségének rokonságát már korántsem. Ezek a szálak Csontváryt beemelik az európai művészet-történet nagyjai közé, s nem csupán mint ösztönös tehetségű, elszigetelt, naiv jellegű, elődök és utódok nélküli, egyszeri „csodát”, hanem mint a korára a maga módján érzékenyen reagáló, s mindenképp kora művészeihez hasonló tapasztalatokat megélő festőt, aki nem valami eltévedt, korán jött tehetség, hanem tipikusan századvégi jelenség, századvégi öntudattal, és ehhez illő kifejezési formával.

Csontvárynak még számos műve várja azon szálak feltárását, melyek azokat a tágabb kontextushoz, Európához kötik, hogy festőjük kvalitásainak teljes skálája kitarulhasson előttünk.

JEGYZETEK

¹ Legutóbbi összefoglalása: SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa. in: *Nagybánya művészei*, (szerk: CSORBA Géza, SZÜCS György), Budapest. A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 1996, 216–245.

² HERMAN Lipót: Csontváry. Pesti Napló, 1936. május 8., újra: *Csontváry-émlékkönyv*, (szerk: Németh Lajos), Budapest. 1984. (3. kiad.), 228.

³ 100x82 cm, olaj, vászon, jelzés nélkül, jelenleg Pécs, Csontváry Múzeum

⁴ NÉMETH Lajos datálása.

⁵ Egészen pontosan 1901-ben, mert az 1881-es római útja során „állapodott meg” a „gondviselő Mesterrel”, hogy „hűsz esztendő alatt utolérem és megelőzőm mindnyájukat” (ti. az összes többi festőt). *Csontváry-émlékkönyv*. 84.

⁶ Csontváry Gibraltárból indult a Szentföldre, s még Málta előtt került a hajója

viharba. Az esemény leírása (Idem, 88.) feltűnően hasonlít arra az evangéliumi jelenetre, amikor Jézus a viharba került hajón mélyen elaludt (Máté 8:23–27; Márk 4: 35–41; Lukács 8: 22–25). Ez rávilágít arra, hogy a Jézussal való önazonosítás motívuma elevenen élt a festőben, bár valószínűleg öntudatlanul. Maga a vihar korántsem lehetett olyan veszélyes, mint ahogy ezt a festő viharos lelke felnagyította.

⁷ „...s azután tökéletesen tisztában voltam azzal, hogy Lessing tanácsa, amely szerint csak az lehet nagy festő, aki Krisztus életével foglalkozik – ez rám nem vonatkozik...” Idem, 88.

⁸ NÉMETH Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*. Budapest. 1964. 73.

⁹ ROMVÁRY Ferenc, in: *Modern Magyar Képtár*, Pécs; Budapest. 1981. 38.

¹⁰ A felvidéki gótikus szárnyasoltár-festészet fontos szerepére rámutat Dutka Má-

- ria: Csontváry-emlékkiállítás Székesfehérváron. Magyar Nemzet, 1963. május 15., újra: *Csontváry-emlékkönyv*. 271–273.
- ¹¹ El Greco: Krisztus az Olajfák hegyén, o., v., 170×125 cm, 1605 k., Budapest, Szépművészeti Múzeum
- ¹² In: *Magyar Művészet 1890–1919*, (szerk: NÉMETH Lajos), Budapest. 1981. I. kötet, 401.
- ¹³ NÉMETH Lajos: *Csontváry Kosztká Tivadar*, Budapest. 1964. 72–76.
- ¹⁴ NÉMETH Lajos: *A művészet sorsfordulója*, Budapest. 1970. 103. skk.
- ¹⁵ *Csontváry-emlékkönyv*. 88.
- ¹⁶ ARTNER Tivadar: A Csontváry-évfordulóra. Élet és Irodalom, 1963. július 13., újra: *Csontváry-emlékkönyv*. 275.
- ¹⁷ A szimbolista képzőművészetről szóló legátfogóbb, legjelentősebb feldolgozások is gyakran a képtémák szerint csoportosítják a műveket: Philippe Jullian, a szimbolista festészet egyik első monográfusa alkalmazza először ezt a megközelítési módszert (*Esthetes et magiciens*. Paris. Perrin, 1969), s ennek nyomán a témák szerinti kutatást az irodalmi szimbolizmus területére is átvitték, pl. José PIERRE: *L'Univers symboliste: décadence, symbolisme et Art Nouveau*. Paris. Somogy, 1991, és mások.
- ¹⁸ A fő motívumokat megtalálhatjuk többek közt már Hans H. HOFSTÄTTER szimbolizmusról szóló monográfiájának IV. fejezetében (*Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln. 1965).
- ¹⁹ Sár PÉLADAN: Introduction pour le Salon de la Rose+Croix. Párizs, 1892 március–április, 8.
- ²⁰ Gauguin a harmónia és a szépség titkos rendjéről ezt mondja: „Mivel a művész az egyetlen valódi kiválasztott, azzal, hogy képes ezt az üzenetet kifejezni, ezért úgy kell őt tekintenünk, mint isteni küldöttet” (saját ford.). In: *Cahier pour Aline*, Paris, 1963. 26.
- ²¹ Ez a gondolatkör egyéb művein is felbukkan: „Megcsúfolt Krisztus” (1885); „Kálvária” (vagy „Haldokló Krisztus” vagy „Ensor a kereszten”) (1886); stb., lásd Gisele OLLINGER-ZINQUE: *Ensor par lui-meme*. Brüsszel, 1976., különös tekintettel az „Ensor crucifié” című fejezetre.
- ²² A szenvedő Krisztus-ábrázolásokról ld.: Barbara SCHARF: *Der leidende Christus. Ein Motiv der Bildkunst Frankreichs im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert*. Diszsertáció, Hamburg: Tudov-Studien, 1988.
- ²³ „The Agony in the Garden”, 1799–1800 k., 27×38 cm, London, Tate Gallery, „Krisztus élete”-sorozat egy darabja
- ²⁴ „Krisztus az Olajfák hegyén”, 1819, olaj, fa, 47×35 cm, Madrid, Escuelas Pías de San Antón
- ²⁵ „Krisztus az Olajfák hegyén”, 1825, kiállítva az 1826-os Szalonon, Olaj, vászon, 294×362 cm, Párizs, Saint-Paul-Saint-Louis templom; ugyanez a téma angyalok nélkül, 1851, olaj, vászon, 34×42 cm, Amsterdam, Rijksmuseum
- ²⁶ Négy változatban készítette el, mind igen kisméretűek, kivéve az 1885-ös „Krisztus az Olajfák hegyén”, olaj, vászon, 80×75 cm, Párizs, Musée Gustave Moreau
- ²⁷ 1889, olaj, vászon, 73×92 cm, Florida, West Palm Beach, Norton Gallery and School of Fine Arts
- ²⁸ Jules HURET: Paul Gauguin devant ses tableaux. in: *L'Écho de Paris*, 1891, febr. 23., 2.
- ²⁹ A szöveg franciául így hangzik: „Christ.../ Douleur spéciale de trahison/s'appliquant a Jésus aujourd'hui/et demain/appliquant explicatif/le tout sobre harmonie/couleurs sombres et/rouge surnaturelle” („Krisztus.../Az árulás jellegzetes fájdalom/vonatkozik Jézusra ma is/és holnap/kis magyarázó csoport/az egész józan harmónia/sötét színek és/természet feletti vörös” – saját ford.) in.: G. M. SUGANA: *Tout l'oeuvre peint de Gauguin*. Paris, 1981. 96.
- ³⁰ Levél Van Gogh-hoz Pont-Aven-ből, 1888. szeptember 7–9, publ.: Victor MERLHES, *Correspondence de Paul Gauguin. Documents, témoignage*. Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984, I. köt. (1873–1888), Nr. 163, 220.
- ³¹ 1889, kiállítva: 1892-ben a Rózsakeresztes Szalonon, olaj, vászon, méret ismeretlen, lappang.
- ³² Levél Émile Bernard-hoz, 1889. november vége, publ.: Maurice MALINGUE, *Lettres de Gauguin a sa femme et a ses amis*, Paris: Grasset, 1946, Nr. XCV, 178.

- ³³ Először 1888 június-júliusában, majd ugyanezen év szeptemberében foglalkoztatta ez a téma.
- ³⁴ Levél Theo-nak, 1888. július eleje, illetve 1888. szeptember közepe; in: *Correspondance complete de Vincent Van Gogh*, Paris: Gallimard/Grasset, 1960, III. kötet, Nr. 505. illetve 540., 125. és 208.
- ³⁵ Például levél Émile Bernard-hoz, 1888. június vége, in: Idem, Nr. B8, 115.

- ³⁶ Richard WAGNER: Vallás és művészet, idézi: Gilbert DURAND, *Beaux-arts et archétypes*, Paris, P.U.F., 1989, 239.
- ³⁷ in: Komjáthy Jenő: *Homályból. Válogatott versek*, Budapest, 1968. (Előszó: Komlós Aladár), 101.
- ³⁸ Idem, 47. Ld. KLANICZAY Tibor: A „Csontváry-kérdés”. *Kritika*. 1966. 1. sz. 3–13. és NÉMETH Lajos: Csontváry, Budapest, 1971. 262–263.

Resumé

TIVADAR CSONTVÁRY KOSZTKA: LE SAUVEUR EN PRIERE

(1903/1904, 100x82 cm, huile sur toile, Pécs, Musée Csontváry)

Csontváry peignit très rarement de sujets bibliques: il méprisa la foi dogmatique du christianisme, bien que certains épisodes de l'Évangile l'aient touché profondément. Ce tableau, peint probablement au Caire après un voyage à la Terre Sainte, est le seul témoignage d'un intérêt éphémère de l'artiste pour la peinture biblique, éveillé par la visite des grands musées de l'Europe, faite auparavant. Il se détourna vite de cette thématique, mais en ce tableau, il créa encore sa propre figure du Christ, visionnaire et troublant.

Csontváry, en ce période de sa vie, fut troublé par plusieurs émotions: la réalisation de sa grande peinture aux montagnes des Tatras avait échoué pour la deuxième fois; les vingt ans qu'il s'était donné en 1881 pour la préparation technique furent passés, ce qui rendit l'artiste de plus en plus impatient de trouver sa vraie voie picturale; enfin, pas très longtemps il eut l'expérience effrayante d'une grande tempête en mer en bateau, qui lui fit craindre pour sa vie et pour toute sa carrière de peintre. Lajos Németh a démontré dans plusieurs de ses écrits que ce Christ est aussi bien le Fils de l'homme se dressant contre son sort que le peintre qui cherche à accomplir sa vocation; même le visage de Jésus rappelle les autoportraits visionnaires tardifs de Csontváry. La structure du tableau projette déjà un peu les cèdres peints plus tard: le Christ aux bras levés, isolé au centre, sa taille exagérée verticalement, sa figure comme secouée par le vent expriment, tout comme les cèdres, la solitude et l'isolation du peintre, et aussi sa grandeur, son caractère élu. Du point de vue iconographique c'est un Christ sur le mont des oliviers, mais quelques éléments évoquent la transfiguration de Jésus.

En Hongrie, à cette époque, les sujets bibliques furent rares dans la peinture, mais très intéressants dans la plupart des cas. Les nouveautés iconographiques et la signification subjective des tableaux de Károly Ferenczy et ceux des peintres de Gödöllő les rattachent aux mouvements européens modernes. Le tableau de Csontváry est tout aussi personnel, et se lie encore plus fort au mouvement symboliste, d'une façon plutôt instinctive que consciente.

Si son tableau est en ce temps iconographiquement unique en Hongrie, ce n'est pas le cas dans la peinture européenne. Apparemment le milieu intellectuel et spirituel qui influença notre peintre fut pareil à celui des artistes européens, surtout des symbolistes. Il est frappant, que dans la peinture française contemporaine on retrouve ce même épisode évangélique à plusieurs reprises, réalisés par de grands artistes. Le plus connu est „Le Christ au Jardin des Oliviers” de Gauguin de 1889, dans lequel Gauguin fait un autoportrait en Christ. Dans ses lettres, le peintre compara la vie d'artiste au Calvaire et il exprima qu'il se sentait le martyr de son art. En cette même année, Émile Bernard fit une composition

du même sujet, sur laquelle Gauguin tient le rôle de Judas: on devine que Jésus est le peintre vexé du tableau. Il se sentit trahi à cause du succès de Gauguin qui laissa son jeune ami dans l'ombre. Quelque mois auparavant Van Gogh fit aussi, de sa part, plusieurs „Jardin des Oliviers” dont les seuls témoignages sont les lettres écrites à son frère, puisqu'après il les détruisit tous. Lui aussi essaya d'accepter les souffrances de son sort comme Jésus les siennes. Il y a un „Jardin des Oliviers” de Gustave Moreau (1885), et d'Alphonse Osbert (1894) aussi, celui du dernier fut représenté au Salon de la Rose+Croix.

L'auto-représentation en Christ fut, dans la plupart des cas, influencée d'une part par la théorie ésotérique sur la personne du Christ, modèle de la divinisation de la personne illuminée, et d'autre part l'identification de l'art à une sorte de religion, ce qui fit de l'artiste un prêtre ou un prophète. Ce fut une idée répandue au temps du symbolisme, aussi bien dans la littérature que dans l'art pictural.

Quant à Csontváry, il fut certainement influencé par les écrits de l'ésotériste Jenő Henrik Schmitt, dont les livres furent populaires dans les années 1890 en Hongrie. La peinture de Csontváry a aussi beaucoup de rapports (et de rapports qui ne sont pas encore entièrement définis) avec l'œuvre d'un poète hongrois de son époque, Jenő Komjáthy, qui fut fortement influencé par l'ésotérisme. La foi flamboyante en leur vocation, la vision du monde et surtout la façon de se voir messie, prophète et élu ressemblent beaucoup chez les deux artistes.

L'œuvre de Csontváry se joint donc parfaitement au symbolisme européen, puisque le peintre exprime la même vision de lui-même sous une pareille forme d'expression que les peintres cités plus haut. Sa toile est originale parce qu'elle naquit du même sol intellectuel, de pareilles expériences, mais sans l'influence directe des peintres étrangers. Cela permet d'apprécier la sensibilité instinctive de ce grand peintre hongrois envers le milieu spirituel de son époque, sensibilité que plusieurs de ses tableaux pourrait encore prouver.

Gellér Katalin

EGY ANTROPOMORF OLTÁRISZENTSÉG- ÁBRÁZOLÁS FORRÁSAI

Nagy Sándor (1869–1950) legjelentősebb freskóegyüttese, a pesterzsébeti Szent Erzsébet templom 1937 és 1941 között festett freskói a szimbolizmus és a szecesszió hosszú utóéletének egyedülálló példái.¹ A gödöllői művésztelep vezető mestere évszázadok ikonográfiai és formai megoldásaiból merített, a harmincas évek megújuló egyházművészetének követelményeihez igazodva. A tradíciót látszólag szorosan követő freskók számos ikonográfiai újítást rejtnek. Így a szentély jobb oldali falán látható, az 1938-as budapesti Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus tiszteletére festett falkép (1937) eltér mind a korábbi Eucharisztia-ábrázolásoktól, mind a kortárs főként barokk példaképeket követő munkáktól, így a vízivárosi Szent Anna templom Kontuly Béla és Molnár C. Pál által tervezett menyegyzetképétől.

Nagy Sándor a falfelület középpontjába, a neogótikus ív alá a feltámasztott, sugárkoszorúval övezett Krisztus egész alakos figuráját helyezte. Krisztus két ülő angyallal díszített kehelyre emlékeztető talapzaton áll, kezében ostya és kehely. A talapzat alján a bárány (Agnus Dei) látható. A Krisztus feje fölötti, barokk sugaras úrmutatót idéző fénynyalábokat drágakövekként csillogó díszítésekkel is gazdagította. A kompozíció aprólékosan megfestett felhőjáték keretezi. Az összkép a tradicionális, Eucharisziát jelképező kehelyre utal, mégis új, antropomorf Oltáriszentség-ábrázolás.

Krisztus mellével egy vonalba az Utolsó vacsora jelenete került, az alsó szintre a nemzetközi kongresszus képzeletbeli megjelenítése; az ünnepi eseményen részt vevő főpapok (köztük Hanauer A. István váci megyéspüspök) és szerzetesek térdelő figuráival, a háttérben a budai vár látképével. Nagy Sándor kompozíciójának előképe Raffaello Bolsenai miséje volt, amely később, a csornai templom 1942 és 1943 között festett freskójára is hatott.

Ha Nagy Sándor tradicionális, elsősorban a reneszánsz hagyományhoz csatlakoztatható, mégis újító freskóinak a forrásait keressük, tanuló éveinek időszakához, az 1890-es évek szellemi áramlataihoz kell visszafordulni. A Párizsban megismert teozófus, rózsakeresztes eszmékhez, amelyek elsősorban a Rózsakeresztes Csoportba tartozó művészek vallásos témájú munkáiban jelentek meg. Így közel áll Nagy Sándor felfogásához a Rózsakeresztes Csoport egyik belga tagjának, a teozófus festők közé tartozó *Jean Delville*-nek egyik óriási méretű festménye. Címe az Ember-Isten

(1901–1903) Krisztus példakép szerepét fogalmazza meg, a hozzá siető embereket folyamszerűen hömpölygő mozgásban ábrázolva.

Nagy Sándorra szintén hatott a teozófia, de hamarosan a neognoszticizmus tanaihoz is közel került. A gnosztikus tanok kortárs hirdetőjével, *Schmitt Jenő Henrik*-kel egy időben fogalmazta meg az önmaga istenségére ébredő ember eszményét, a belső megvilágosodás fontosságát.

A *Rabbi, hol lakol?* vagy más címen *Mester, hol lakol?* című, 1902-ben a Műcsarnokban kiállított temperafestményén a festők elhagyják festőállványukat, hogy az élet értelmének kutatására induljanak. Egyik szellemi vezetőjüket, Tolsztojt is láthatjuk a festményen. Az előtérben – a Krisztust követő tanítványok ismert kompozíciós sémáját követve – az új útra induló művészeket ábrázolta; önmagát és az 1890-es években az erdélyi Diódon létrejött művésztelepen dolgozó festőbarátait. A festmény születéséről a következőket írta Lyka Károlynak: „Három éve, mikor a művészettel meghasonulásban, s az igaz élet kérdésével lelkemben túrtuk a földet egy osztrák és egy svéd barátommal (szintén festők) s Krisztus tanával foglalkoztunk, szinte meg kellett festenem, amint megyünk a Rabbi után, mint hajdan Szt. János két tanítványa, s kérdezzük »Rabbi hol lakol?« A háttérbe korunk Szt. Jánosát, az öreg Tolsztojt tettem, s barátaim közül azokat, akik vele foglalkozunk.”² Egy másik szintén Lyka Károlynak írt levelében a művész feladatát Krisztus tanítványainak szerepével azonosította.³

A fiataalkori, Keresztelő Szent Jánosra hivatkozó művek is szerepet játszhattak a freskó egy másik fontos részletének formálásában. Krisztus lábával egy vonalban, két oldalon szimmetrikusan elhelyezve látható egy-egy jelképes ábrázolás. Nagy Sándor a bal oldalra Eucharisztia-jelképet, hólyagos kehelyben töviskoszorús Krisztus-fejet festett, bár a kehelyben gyakrabban ostya- vagy gyermek Jézus-ábrázolás van. Egészen különleges a jobb oldali Keresztelő Szent János fej, a János-tál motívumnak e helyen való szerepeltetése. A tálon nyugvó fejet női kéz (Salome) tartja. Az Oltáriszentség-ábrázolásokon Keresztelő János kiemelt ábrázolása szokatlan, inkább az ortodox egyházban gyakori, de liturgikusan itt is helytálló. Szilárdfy Zoltán hívta fel a figyelmemet arra, hogy a misén, szentáldozás előtt a pap Keresztelő Szent János szavaival idézi fel Krisztus áldozatát: „Íme az Isten báránya, íme, aki elveszi a világ bűneit.”

Nagy Sándor rendkívüli fontosságot tulajdonított ennek a képnek. Egy *Décei Gézá*-nak, a Szent Erzsébet templom plébánosának, a freskók megrendelőjének írt levelében utalt egyik, ehhez a részlethez készült vázlatára: „Szeretném, ha látnád ... a kehelyből kicsorgó tövises Jézusfejet, amely belecserorog Szent János fejével tele tálba ...”⁴ Az eredeti kompozíció ugyan megváltozott, a festésmód rendkívül színes, naturalisztikus, a véres áldozatot idézi meg.

A fiatal kori művekre utal vissza a Szent Erzsébet templom egy másik freskója. A kereszthajó Keresztelés jelenetén Szent János figurája egy korábbi, 1912-es üvegfestmény-tervét idézi, amelyen Krisztus és Keresztelő Szent János szinte összeforr az egymásba fonódó vonalháló szorításában.



1. Nagy Sándor: Falkép az 1938-as nemzetközi eucharisztikus kongresszus emlékére. Pest-erzsébet, Szent Erzsébet plébániatemplom (Fotó: MTA MKI Fotótára)

Nagy Sándor antropomorf Oltáriszentség-ábrázolásának kialakulását valószínűleg befolyásolta az eucharisztikus kongresszusok célkitűzése, a keresztény vallás nagy szimbólumainak népszerűsítése, a közvetlen átélést és megértést szolgáló megjelenítések pártolása.⁵ Az Eucharisztia kehely és ostya képében való erősen tárgyiasított ábrázolásával szemben itt az „élő Krisztus” jelenik meg, mint Babits Mihály Eucharisztia című versében, amelyre szintén Szilárdfy Zoltán hívta fel figyelmemet:

„Az Ur nem ment el, itt maradt,
 Óbelőle táplálkozunk.
 Oh, különös, szent, nagy titok!
 Az Istent esszük, mint az ősz
 törzsek borzongó lagzikon
 ették-itták királyaik
 husát-vérét, hogy óriás
 halott királyok ereje
 szállna mellükbe, – de a mi
 királyunk, Krisztus, nem halott!
 A mi királyunk eleven!
 A gyenge bárány nem *totem*.”

JEGYZETEK

¹ Lásd GELLÉR Katalin: Nagy Sándor pest-
 erzsébeti freskói. Bp. 1996.

² Nagy Sándor levele Lyka Károlynak, Vesz-
 prém, 1902, ápr. 7. MTA MKI Adattár
 MDKC-I-17/1335

³ Nagy Sándor levele Lyka Károlynak, Vesz-
 prém, 1903, január MTA MKI Adattár,
 MDKC-I-17/1338

⁴ Nagy Sándor levele Décsei Géának, Gö-
 döllő, 1936, I. 3. MTA MKI Adattár, ltsz.
 nélkül

⁵ DOROMBY Károly: Világkongresszus Bu-
 dapesten – ötven év távlatából. I. rész. Vi-
 gilia, 1988/8. 592.

Summary

REPRESENTATION OF THE EUCHARISTY

The fresco of the Eucharisty is in the sanctuary of the neogothic Sainth Elizabeth's church. It was made in 1937, before one year of the International Eucharistic Congress. His creator, Sándor Nagy (1869–1950) was one of the leading masters of the Hungarian Art Nouveau. Instead of of the well known representation of the Eucharisty: chalice and wafer, he gave an antropomorphised image of the sacrifice of Christ.

Prékopa Ágnes

SZILÁGYI JÚLIA MŰVEIRŐL

*Vágd szét a pacstírtát, benn a zene,
ezüstbe burkolt rétegek.*

Emily Dickinson

A Szilárdfy Zoltánt köszöntő kötet nem lehet teljes anélkül, hogy ne esne benne szó arról a művésről, akinek az életében és munkásságában ugyancsak meghatározó szerepet játszanak a népi vallásosság tárgyi emlékei, aki a szakrális néprajz kategóriájába sorolt, különösnél különösebb rekvizitumokat ugyancsak a művészet oldaláról közelíti meg. Amíg Szilárdfy Zoltán a magyar művészettörténet-írásban emelte méltó helyére a kolostormunkák sokszínű és változatos műfaji együttesét, addig Szilágyi Júlia a kortárs művészet számára fedezte fel őket, művei által tovább gazdagítva az értelmezés lehetőségeit – nem történeti, hanem gondolati, érzelmi, emberi szempontokkal. Munkáinak karaktere, atmoszférája visszasugárzik az ihlető darabokra, leginkább talán azért, hogy szenzibilizálja a nézőt: egyszerre észrevesszük azokat az egészen apró ötleteket, a hagyományostól kicsit eltérő variációkat, amelyek minden anonimitás ellenére néha mégis megcsillantanak egy-egy egyéni motívumot a barokk kolostormunkákon. És észrevesszük azt is, hogy az egykori apácák munkáit átható, a személytelenségig alázatos odaadás sem „sancta simplicitas”: a változatos, az anyagszerűség határait feszegető, és nemcsak időt, hanem bravúros kézügyességet is igénylő technikai megoldások bizonyítják, hogy a szeretet találékony.

Szilágyi Júlia zárdamunkái nem egyéni interpretáción átszűrt, az elfeledett műfajt „felmelegítő” kísérletek, és nem is a történeti kolostormunkák posztmodern parafrázisai. A kolostormunkák építkezési rendjét, az előadásmód sajátos koncentráltóságát, a mai szemmel nézve sokszor szürrealisztikusnak tekinthető motívumkezelést tanulta el és emelte be saját, minden ízében egyéni stílusába, amelynek az „újkori zárdamunkák” csupán egyik csoportját alkotják. Fel kell hívnunk a figyelmet a szóhasználat következetességére: Szilágyi Júlia nem kolostormunkáknak, hanem zárdamunkáknak nevezi műveit. Ez ízesebb, kifejezőbb, érzékletesebb szó, ami egyrészt a mai nyelvben való ritka előfordulásának is köszönhető, másrészt a bezárás, a zártság hangsúlyozásával a konkrét jelentésen túl egzisztenciális állapotra is utal, amely a művész számára leginkább a művel egyedül maradó alkotó magányát jelentheti.

Szilágyi Júlia alkotásaiban a művészet primer megnyilvánulásaiig, az ábrázolás gyökereiig nyúl vissza, ahol a művészet és a kultusz szétválaszthatatlanul egybetartozik. Ilyen, művészet-ontológiai jelentőségű emlékeket nem távoli törzsi kultúrákban kell keresnünk, megtaláljuk őket saját hagyományainkban is; közéjük tartoznak az öltöztető Mária-szobrok vagy a kolostormunkák egyik típusa, a „perspektíva előtti” térszemléletet tükröző, képkeretbe zárt, de három dimenzióban építkező Kastenbildek (melynek magyar megnevezése s annak az irodalomban való meghonosítása a Szilárdfy Zoltán nyomdokában haladó művészettörténész-generáció feladata).

Szilágyi Júlia egész művészetére meghatározó hatást gyakorol a történeti korok tárgy kultúrája, azon belül pedig a hétköznapi élet funkcionális kelléktárán kívül eső, kizárólag díszítés céljára készült tárgyak, a csipkétől a porcelánszobrokig. Nem csupán újraalkot, átfogalmaz régi tárgy típusokat, hanem kompozícióiba be is építi a régi darabokat. Munkássága a sík dekorációtól a bonyolult térbeli konstrukció felé vezető ívvel rajzolható meg: a nyomott textiltől indul, később „kézzelfogható”, az ember dimezióiban és mindennapi közegében létező, az embert képviselő vagy helyettesítő bábokat és babákat készít, s a babák világa teljeseedik ki a zárdamunkák önálló törvények által meghatározott, zárt egységet alkotó együtteseiben.

A gyermek és a játék motívuma felhőtlen, ideális és „felelősség előtti” állapotot szimbolizál a felnőttek szemében. Ők ugyanis már elfelejtették, hogy a gyerekek világa halálosan komoly, és hogy éppen gyerekként élték át ők is legintenzívebben a velük történeteket – akár „igaz” volt, akár játék. Szilágyi Júlia babái és bábuai éppen ezt az érzést elevenítik fel a nézőben: a gyerekek játékaik a mi fontos, halasztást nem tűrő felnőtt ügyeinknél sokkal komolyabb és súlyosabb dolgokról szólnak. Ugyanezt a komolyságot a gyermeki szemléletben, abban a rácsodálkozásban találjuk meg, amely előítélet nélkül időzik a dolgok minden részletén, míg a felnőttek azonnal kategóriákban látnak és gondolkodnak. Ezért felejtették el azt is, hogy a babák nem egyformák, és nem vehető helyettük másikat, hiszen mindegyik egyéniség, nem pótolható. Mindez azonban még felnőtt szemmel is észrevehetően sugárzik azokból a babákból, *akiket* Szilágyi Júlia életre hívott. Sőt, az ő jóvoltából jelentek meg a babák világában olyan különleges, korábban ismeretlen lények, mint a kedves-bumfordi huzatbabák és a szokatlan formai redukciót képviselő párnababák. Mindkét típus különös módon alakítja át a testről, a külső megjelenésről alkotott fogalmainkat: a huzatbaba leöltöztetésekor a tarka ruha levétele a babát egyszersmind az arcától is megfosztja, az arc ugyanis nem a testéhez tartozik, a ruha applikált díszje. A párnababa pedig olyasfajta formai absztrakciót képvisel, amely alapvető részleteket számol fel végérvényesen: csupán jelzésszerűen antropomorf a felül ívesen záródó alapforma révén, babává pedig a párnára applikált arc karaktere teszi.



1. Szilágyi Júlia: Háttal ülő angyal, 1988. Iparművészeti Múzeum, Budapest. (fotó Lelkes László)

A test motívuma másképpen jelenik meg a zárdamunkák egy csoportján, amelyhez Szilágyi Júlia babatörténeti ismeretei és gyűjteménye szolgáltatják a legfontosabb anyagot. Ezekben a kompozíciókban meghatározó szerepet játszanak a múlt századi porcelán babafejek, illetve egy különleges babatípus számára készült porcelán felsőtetek, az ún. félbabák. Ezek a „babaalkatrészek” formailag megfeleltethetők lennének a mellszobroknak és félalakos ábrázolásoknak, de egészen más minőséget képviselnek, a figurák ugyanis látványosan félkészek és befejezetlenek – Szilágyi Júlia mégis egészenként tekint rájuk és önálló léttel ajándékozza meg őket. Ezek válnak a zárdamunkák együtteseinek fókuszáivá, a különös testfragmentumok szürrealisztikus kisugárzása ugyanis a többi tárgyat, a kompozíció többi elemét is másképpen láttatja. A rész és egész viszonya relativizálódik és visszafordíthatóvá válik: a fragmentum teljességének láttán a nézőnek kikerülhetetlenül szembesülnie kell a teljesség fragmentum-voltának gondolatával is.

Az efemer tárgyakból alkotott zárdamunkák világát nemcsak képkeret, hanem üvegbura vagy kalitka is határolhatja. A benne lakó objektumok kapcsolatba lépnek egymással, közös térben való létezésük által. Kölcsönhatásuk történés nélküli színjáték, ahol a jelenlét intenzitása és vonzási rendszere jelenti a kommunikációt. A *Háttal ülő, tükörben önmagát néző angyal* címe, úgy tűnik, mindent elárul – pontosabban mindazt, ami szóval visszaadható. A lényeg azonban az együttes által képviselt minőség, ami nem a felhasznált tárgyakból, hanem azok viszonyrendszeréből származik.

Szilágyi Júlia olyan műfajokból merít, olyan tárgyakat épít be munkáiba, amelyek rendkívül intenzív érzelmi vonatkozásokkal rendelkeznek – sőt éppen ezért kerülhettek ki sokáig a „grand art” látóköréből –, ilyenek a kolostormunkák mellett a giccs köréből komoly szakértelemmel válogatott különleges darabok is. Ezeket a mai szemmel nézve idegenül édeskés tárgyakat Szilágyi Júlia úgy komponálja egybe, hogy hatásaik csaknem teljesen kioltják egymást; az érzelmes-nosztalgikus hangulat megmarad ugyan, de csak az együttes összhatásának egyik, de távolról sem a leg hangsúlyosabb elemeként.

Szilágyi Júlia munkáiban egyszerre van jelen a téma és az anyag – pontosabban anyagok – iránti alázat, a régi korok tárgyai iránti érzékenység, a több-kevesebb groteszk elemmel tarkított játékoság – mindezek azonban nem várt mélységeket nyitnak meg, minden humoron túli komolysággal és kérlelhetetlenséggel. A műveket csupán színezi a megfontoltan alkalmazott irónia, a hangsúly a monumentális erejű mondanivalón van, amely szerényen, de világosan ölt formát az intim műfajokban. Szilágyi Júlia munkái nem hagyják magukat analizálni, a művek csak egészként, teljességükben hatnak; próbáljuk bár a legóvatosabban boncolgatni, azonnal megsérülnek és részekre hullanak. Le lehet őket írni részletről részletre, lehet próbálkozni a jelentés különböző rétegeinek felfejtésével, lehet keresgélni azt a szót, amely a verbalitás számára ugyanúgy a dolgok



2. Szilágyi Júlia: Megfeszítve, 1989. (fotó Lelkes László)

„közepébe talál”, mint a mű a saját világában – aligha sikerül, módszereink elégtelennek bizonyulnak. A műfaj- és stílustörténet szempontjait nem ilyen művek alapján, nem ilyen művek számára dolgozták ki – a szigorú értelemben vett kategóriákba egyébként már a barokk kori kolostormunkák sem férnek bele, nem is beszélve a múlt századi porcelán angyalok-ról. A művészettörténész nem mondhat sokkal többet annál, hogy számtalan apró történeti elemből építkezve teljesen új minőség, egyéni stílus jött létre az utóbbi két évtized folyamán, és hogy Szilágyi Júlia nyomába szegődtek mások is: a szakrális néprajz emlékei által inspirált műveket készit

Wegroszta Gyula és Makky György is, akik saját útjaikat járják, de a műfajok hagyományaiból – Szilágyi Júliához hasonlóan – saját egyéniségüket és szemléletüket tükröző, önálló stílust hoznak létre.

Zusammenfassung

ÜBER DIE WERKE VON JÚLIA SZILÁGYI

Die Szilárdfy-Festschrift kann nicht vollendet werden, ohne die Tätigkeit der Júlia Szilágyi zu erwähnen, weil die Künstlerin die Denkmäler der sakralen Volkskunst genauso aus künstlerischer Hinsicht betrachtet. Als Zoltán Szilárdfy diese Gattungen in die ungarische Kunstgeschichteschreibung einführte und an ihre richtige Stelle erhab, entdeckte gleichzeitig Júlia Szilágyi diese Gegenstandstypen für die zeitgenössische Kunst. Ihre Werke versuchen nicht, eine vergessene Gattung neuinterpretierend „wiederaufzuwärmen“, sind aber auch keine postmoderne Paraphrasen. Die Künstlerin erlernte die innere Logik, die Aufbaumethoden, die konzentrierte Vorführungsart der Klosterarbeiten, und baute sie diese Prinzipien in ihren persönlichen Stil hinein.

Ihre frühesten Arbeiten waren gedruckte Textilien, später neue Gegenstandstypen schaffend, gewann sie auch die dritte Dimension für ihre Werke, als sie Puppen und Marionetten fertigte. Die Welt der Puppen entfaltet sich in der unter eigenen Gesetzen lebende Figurengruppen ihrer „neuzeitlichen Klosterarbeiten“, die bühnenartig eingeordnete Kastenbilder-ähnliche, aus historischen Objekten und Objektenfragmenten zusammengebaute Kompositionen sind. Obwohl ihr Stil die Prinzipien verschiedener Gattungen verwendet und in ihrer Arbeiten sich mit einer Art Eklektizismus ausgewählte Objekte zusammentreffen, reflektieren die Werke einen prägenden und sehr persönlichen Stil.

Keserü Katalin

LITURGIA ÉS RITUÁLÉ A KORTÁRS MAGYAR MŰVÉSZETBEN

Dolgozatom a vallás és művészet mai kapcsolatáról látszik szólni. Szükségszerű tehát hivatkoznom Fülep Lajos e témában írt század eleji eszmefuttatására: Mai vallásos művészet című esszéjére (1913), Montecassinói följegyzések alcímmel. Fülep a kolostor altemplomában éppen elkészült – s ma is látható – új mozaikok, domborművek, oltárképek: a beuroni művészszerzetesek munkáinak ünnepélyes átadásán vett akkor részt.¹

Gondolatmenetét a spirituális, nonfiguratív művészet jelentkezése nem befolyásolta, feltehetően ennek akkor elszórt példáit nem ismerte.² Így – miként korábbi művészetfilozófiai művében is –, a Cézanne-i oeuvre tanulságaira alapozva és a görög művészet ígézetében, a Művészet mellett szól, a művészetet (anyagban léténél fogva) mindenkor a természetből, annak differenciálatlanságából kiinduló, annak összefoglaló, végleges, törvényszerű, örök formát adó tevékenységnek fogva fel,³ ami, mint ilyen, spirituális értékek létrehozója, kifejezője lehet, abban az esetben, ha formájában, anyagiságában oly erős, hogy méltó szimbóluma, reprezentálója tud lenni a láthatatlan, szellemi világnak. Művészettel kapcsolatos nézeteit a természettel, anyaggal küzdő ember örök képével jellemezhetjük, valamint az anyagnak és szellemnek azzal az egységével, amit a Divina Commediában ő maga fontosnak tartott. Hite az anyagból keletkezett forma örök voltában kizárta annak lehetőségét, hogy elfogadja az a priori (ideális, geometriai) formák anyagiasításának útját művészetként. Azaz, míg az absztrakciót mint elvonatkoztatást lehetségesnek tartotta, addig a metafizikai jelenségek korabeli naturalizációját (így a beuroniak munkáit is) képtelenségnek látta. Mindenekelőtt azonban a differenciálatlan érzésekből születő, nem kifejezetten vallásos művészet szellemi tartalmait tartotta a modern ember lelki élményei kifejezőinek, már csak azért is, mivel szerinte a monoteisztikus kereszténység nem ad módot a különféle indulatok személyesítésére, azaz megformálására, mint tette azt a művészetéről gondolkodó Fülep Lajos számára mértékadó görög sokistenhit.

Fülepet követve magam sem az egyházi művészetrel foglalkozom, melynek kánonja akadályozhatja a mai lelki élmények megjelenítését a művészetben. Feltételezésem szerint Fülepnek igaza volt, amikor a vallást nem az ún. vallásos művészetben kereste, hanem ott, ahol a „hit történik”, azaz a világ művészi megismerésében, ezzel előlegezve az esztétikai hermeneutika egyik koncepcióját. Csak nem tette meg azt a lépést, amely azt magát az istenábrázolások helyébe tette volna, azaz, amellyel a statikus művé-

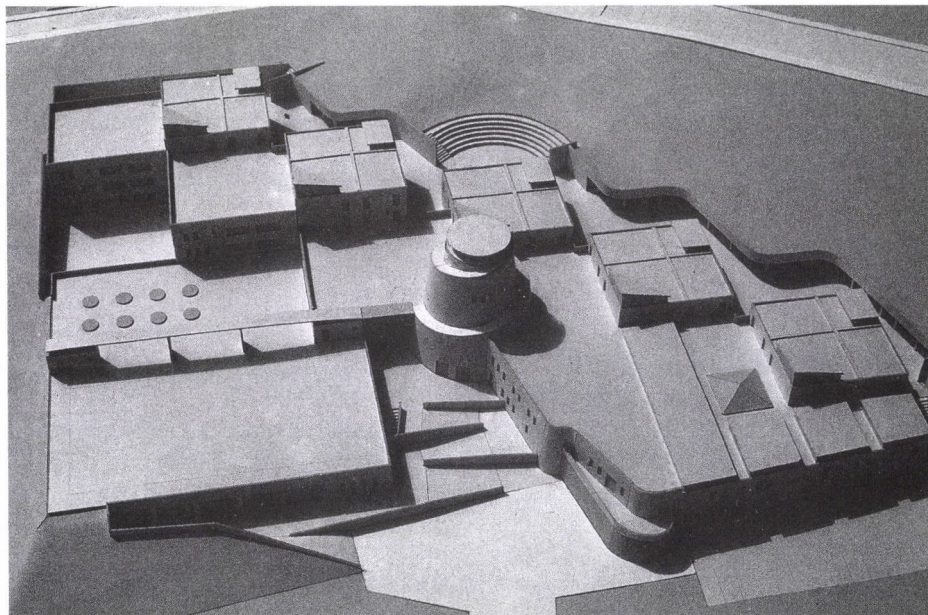
szetfogalmat (ábrázolás), istenfogalmat (befejezett teremtés) túllépte volna. Erre teológus képzettsége és a korabeli teológia, valamint választott szakterülete, a művészet nem is sarkallta.

Fülepnek a képzőművészeti modernizmus idején lejegyzett iménti gondolatai még az állandóság esztétikáját képviselik.⁴ A modernizmus a vallás kérdését ezután fel sem igen vetette, s az átmenetiséget és a művészet immanenciáját helyezte előtérbe esztétikájában. Heidegger tautologikus művészetfogalma, noha a mű kettős természetét (dolgoszerűségét és szimbólumvoltát) tekintve rokon Fülepével, már inkább az immanencia vizsgálatából fakad.⁵ S azáltal, hogy azt állította: műalkotás az, ami felnyitja saját világát, s ezzel megtörténik az igazság (el-nem-rejtettség), a formaközpontú művészetfogalom helyett egy másikat írt körül: a mű történés (a szabad tér önmaga összefüggésében való berendezése). Így egyúttal művészet és vallás elkülönülése helyett egylényegűségüket is állította, ugyancsak a görögségre hivatkozva. Mindkettő tudás, amennyiben a jelenlevő az elrejtettségből az el-nem-rejtettségbe hozzák elő. Az időben megnyilvánuló mű így közel kerül az időben zajló vallásos (megismerő) ceremóniához, mint amilyen a rítus és a liturgia, másrészt ez a műfogalom előzménye a térben és időben kibontakozó új műalkotástípusoknak.

A 20. század művészete „felfedezte” a rítust, mint a művészi alkotásnak is egyik lehetséges, eredendő formáját.⁶ A rituálé különféle típusai mellett a művészi alkotófolyamat rítusként való értelmezése is megjelent a művészetről szóló gondolkodásban, utóbb pedig, napjainkban, az érzékelés-befogadás rituális folyamatként való felfogása terjedt el.⁷ Mind az alkotó és prezentáló, mind az érzékelő folyamat – a mai, kognitív tudományok szerint – megismerő jellegű, s eredménye a ráismerés valamely igazságra.⁸

Napjaink gondolatait mégis összeköti valami Fülepével, s ez az emlékezés jelentőségének felismerése. Fülep formaalkotó, szelektív emlékezésfogalma Gadamernek Heidegger nyomán írott elemzésében is felbukkan mint „transzfiguratív tevékenység”, de ezen túlmenően az emlékezés Gadamer szerint mást is jelent: a felidézett emléket ugyanis megőrizzük, és az „gazdag sokféleségben” jelenhet meg ismét előtünk. Ez „valami maradandó”, emberi erő, „a távolság soha véget nem érő leküzdése – és ugyanakkor biztosítéka.”⁹

A továbbiakban a kortárs magyar művészet liturgikus és rituális vonatkozású alkotásairól beszélve elsősorban az emlékezés működésére szeretném felhívni a figyelmet, mind a vallásos, mind a művészi gyakorlatban. Ez utóbbit illetően bemutatom-interpretálok néhány új képzőművészeti műfaj egy-egy reprezentatív alkotását, s megpróbálok rajtuk keresztül a művészi emlékezés mint művészetfilozófiai fogalom érvényét újabb emlékezési módokra kiterjeszteni, ezen keresztül a liturgia és rituálé szerepét megvilágítani. Egy olyan korban, mely – általánosságban – a jelenre összpontosítja figyelmét, inkább a felejtés stratégiáit építi ki, mind a tömeg- mind a magaskultúrában.



1. Sugár Péter: A Lauder Javne Világi Zsidó Iskola makettje, 1993.

A képzőművészetten kívül is fellelhető természetesen a rituális alkotás és percepció igénye, lehetősége. Sugár Péter építész két iskolatervét említtem a közelmúltból, mint a közösségi épület új, nem centrális, inkább saját világát felnyitó típusának képviselőit.¹⁰ A pécsi cigányiskola és a budapesti zsidó iskola tervezésekor e kultúrák létmódját vizsgálta a tervező, keresve a létmódok gyökereit, hogy olyan épületeket emelhesen, melyekben a használat mintegy rituális rendje szerint lehetővé váljék a ráismerés az adott kultúra lényegére. Azaz az élő folyamatoknak épített, emlékeztető struktúra, élet és emlékezés folytonos egymással átítatottsága révén azonosulás, identifikáció történhessen. Mindegyik épületegyüttes elvben nyitott forma, a rituális megismerésnek teret adó.

A két példa két eltérő, de egyetemes létmodellt mutat: a szent könyv jelentőségére (a könyvtáréra) épített *Lauder Javne Világi Zsidó Iskola* a lét metafizikai lényegére alapozott létmódé, amit a központi épület, a könyvtár zikkurat-formája testesít meg. A másik a lét fizikai, jelen idejű jelentőségét mutató modell, s a spontán építészettel jellemezhető. Itt a központi tér sokfunkciós, amit a csatlakozó terek sokszerűsége értelmez és viszont (*Gandhi Alapítványi Iskola*), míg az előbbinél az épületkomplexum homogenitása és a különböző funkciójú terekből, minden irányból a központ felé vezető útvonalak az egészet meghatározó szellemiségnek biztosítanak folytonosságot. Az emlékezés eredménye tehát nemcsak transzfiguráció

(építészeti forma és struktúra), hanem – mindkét esetben, s mind az alkotó, mind a befogadó folyamatban – a mű idő- és térbeli kibontakozása is, aminek során (az alkotófolyamatban láthatóan, a befogadásában csak képzeletbelileg, hisz az épületek nem valósultak meg) az emlékek idő- és térbeli távolsága jelenlévő távolságokká rendeződik úgy, hogy bejárásuk közben az emlékezés kettős „játéka” lép működésbe (a jelen épülettel és a múlttal kapcsolatban), folytonosan megszüntetve és megtartva is a távolságokat. Mondhatjuk, Tydemannal egyetértve: a rituális alkotás során teremtett modell-valóságok a káoszban (életben) szükséges rend (a formák) megalkotásában és összefüggéseik kibontakozásában segíthetnek.¹¹

Ezt az új, kultikus jellegű világi építészetet, az épület rituális rendeltetését képviseli Makovecz Imre számos vidéki közösségi háza is.¹² Köztük a kakasdi (a legutóbbi) az együttélő két (német és székely) kultúra leglényegibb, templomépítő tradícióját és ennek sajátosságait felelevenítve és összekapcsolva (1994). A faluház, liturgikus térre emlékeztetve, az etnikai kultúráknak különös funkciót kölcsönöz. Az emlékezés útján lehetséges ráismerés a sajátra, a saját és a másik hasonlóságainak és különbségeinek interakciója a nézőben (amire fizikailag az őket összekötő épülettest ad lehetőséget), ami folytonos működésben tartja az emlékezést, a vallásos hely egyetemesebb érvényű emlékével társul. A két kultúra emlékeinek egybeépítése így nem a hagyományos „kultúra temploma” ikonológiai értelmet hordozza, hanem a megértés folyamatának s a különbözőségek megértésének tulajdonít jelentőséget, ez a jelentése, s ezzel létfeltételként a megértést állítja. Ugyanakkor az emlékezés három rétegének (a tanszfiguratív, az interaktív és a maradandó) egymást átható aktivitása „az igazság működéseként” érzékeli (és alkotja) az épületet.

Makovecz munkásságában a ráismerés, a világ egészével való azonosság felismerése és felismertetése kezdettől fogva meghatározó volt.¹³ Utóbbi munkáin, amiket talán a kelenföldi *Szent Gellért templom* tervezésétől eredeztethetünk (1985), és amik közé több templomépülete is tartozik, a megértés idő- és térbeli folyamatának, rituáléjának teremt lehetőséget. Konceptiójában is erre épült a sevillai világkiállítás magyar pavilonja (1992): múlt és jelen, Nyugat és Kelet, Magyarország és a nagyvilág emlékeinek olyan transzfigurációja, amely nemcsak állandó interakciójukat teremti meg, de a bejárás rituális útjának megtervezésével általánosan percipiálható élményként tár fel ezek távolsága s egyszerre összefüggése is. Azaz egy nemzet létmódja, ami épp mára, az átalakuló világ számos pontján általános léttapasztalattal egyezik (utalhatunk a helyi és globális közti feszültségekre), s így egyetemes igazságot tár fel. Mondhatjuk: az érzékelés-befogadás rítusa maga a memoria passionis (s ebben rokon a liturgiával), aminek során végigkövethetjük az emlékezés mint megismerési folyamat útját az események lényegének felismeréséig.¹⁴

A múlt, a történelem a képzőművészeti alkotások új, rituális tereinek is résztvevője. Jovánovics György e téren újszerű 1956-os *emlékműve* is



2. Jovánovics György: 1956-os emlékmű, 1990. (Fotó: Wehner Tibor)

memoria passionis,¹⁵ aminek bejárásakor a felismerhető lényeg a forradalmat ill. a forradalomra a rendszerváltás előtti időszakban (az emlékmű tervezésekor) emlékező országot jellemző tiszta idea, amit heideggeri értelemben igazságnak nevezhetünk. A rítus tehát újra elevenné teszi az igazságra (ideára) való ráismerés egykori pillanatait, megvilágítja magát az igazságot (ideát) a percepció során. Hogy ez megtörténhessen, ahhoz az épített tér, annak egyes formái (ikonográfiája) és a mi részvételünk szükséges. A részek interakciója és a (nem egyszerűen néző, hanem) befogadó teljes részvétele, emlékeivel, érzelmeivel és képességeivel teremti meg az itt már szinte vallásos értelemben kanonizált, liturgikus térre emlékeztető „elektromágneses mezőt”,¹⁶ azt a köznapi időn és téren kívüli interregnumot, ami ugyan nem a műnek az örökkévalóságot biztosító, fülepi értelemben vett „lét”-e, de „annak véges megfelelője”, a „saját idő”, ami mégis csak az idő legyőzése.¹⁷

Az épített, említett művek liturgikusak abban az értelemben is, hogy rögzített helyből és élő-változó részvételből állnak, mint egy mise, noha a viator, az utazó résztvevő¹⁸, az emlékező ember nem vallásos, habár kétségtelenül metafizikai megértés felé halad bennük.

A liturgiát rítusnak, kanonizált rituálénak szokták nevezni¹⁹, ami hosszú évszázadok alatt formálódott, míg a ma ismert rendje kialakult, s tulajdonképpen formálódik ma is. Elég, ha csak a II. vatikáni zsinat liturgi-

kus konstitúciójára gondolunk (1967). A liturgia mint speciális rítus az inkább törzsi rítusokat felelevenítő modern művészetet és kutatóit a legutóbbi időkhöz nem ihlette meg (kivéve talán a 80-as évek néhány lengyel művészt vagy Magyarországon a 70-es évek folyamatműveiben a kiteljesedés útjait megalkotó Szöllőssy Enikő egy-egy kompozícióját). Napjaink világi művészetében azonban felidézhetőek olyan formák is, amelyek az alkotás és befogadás rituális jellegén túl a liturgia különleges, a keresztyén hitet fenntartó lényegétől is érintettek. Változást jeleznek a tekintetben, hogy a vallásos rítus is a világ megértésének módja lehet.

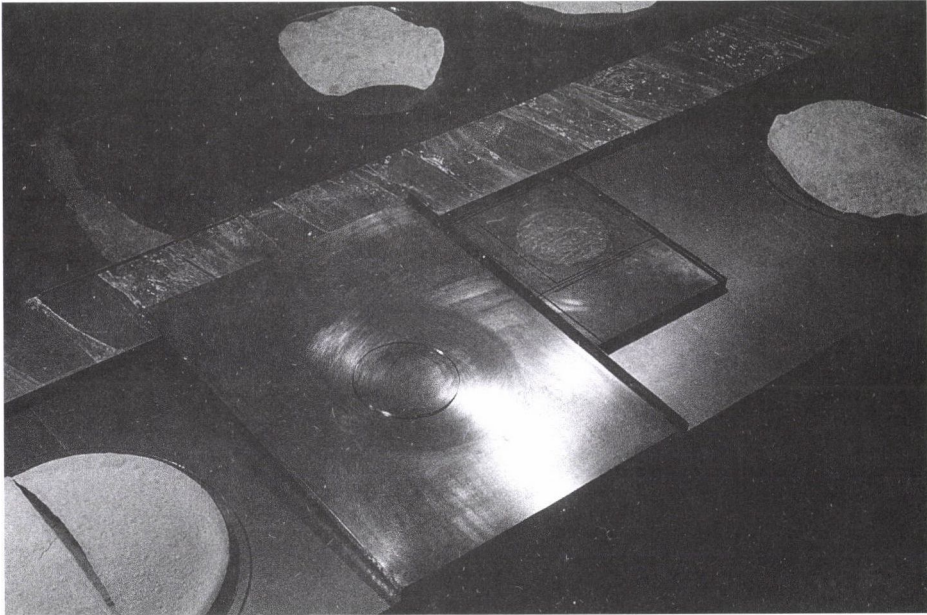
Az imént említett, a megértés rituális tereit megteremtő művekben a passzív lelki jelenségekként létező individuális emlékek aktivizálódnak a befogadás során. Így interakció jön létre mű és befogadó között: részben a résztvevőn múlik a jelentés megszületése, a mű számít a résztvevő jelentésképző aktivitására, ami a tér funkciója, noha az épített vagy képzőművészeti formák magukban és interakciójukban is jelentéshordozók.

A tér mint a mű és befogadó közti interaktív tevékenység helyszíne a mai, rituálisan bejárható, azaz perceptuálható installációk esetében is hasonló funkciójú. Lovas Ilona *Stáció No. 27*-je (1995), 1996-os terített *Asztal*-a is a megértés rítusainak teremtenek teret. Hagyományos ikonográfiajuk (a stáció ill. a mensa mint szerkezet) jelentést hordoz, amint az egyes elemek is, minden részlet.²⁰ Valójában azonban annak a szituációnak megteremtése a leginkább jelentéssel telített, mely a részvételt igénylő térként jellemezhető. A memoria passionis vagy az eucharistia, a liturgia lényege tehát az emberek felé nyitott tér megalkotásában és a részvételben születik meg, ezek egymásrahatása során, amit interakciónak nevezhetünk, noha a mű és részei ebben fizikailag nem, legfeljebb – az egyéni emlékek aktivizálódásakor – jelentésárnyalatokban változnak.

Az egy korábbi rítuson, a pászkaünnepen alapuló liturgia lényege az utolsó vacsora megértése, rituális újraélése annak felidézése (tehát emlékezés) által.²¹ Az utolsó vacsoráé, melyen Jézus új szövetséget kötött az emberekkel, saját magát adva nekik és áldozva fel értük, mondván: ezután „ezt cselekedjétek az én emlékezetemre”. A liturgia rítusában résztvevők az emlékezés-megértés-újraélés folyamata során maguk is képessé válhatnak önmaguk odaajándékozására. Jézus „gesztusa” így sokszorozódik és él tovább mint az emberi élet feltétele.

Lovas *Asztal*-a, felirataival és pászka-ostyáival megterítve, a jelenlévők emlékezetében megőrzött cselekménysorra épít. A tér körülötte üres, ill. körbejárásra invitál, aminek során jelentése feltárul és megismeréssé válik, a lét imént említett lényegére való ráismeréssé, a liturgikus közösséggel ellentétben egyénivé.

A személyes, individuális megértés és maga az interakció a témája Si-lagi *Utolsó vacsora* című installációjának (1966), mely a Leonardo-falkép terített asztalának és „Vegyétek és egyétek”-gesztusának kinagyításából és előtte folytatásából-megismétléséből áll. A képből kinövő valódi teríték



3. Lovas Ilona: Asztal, 1995.

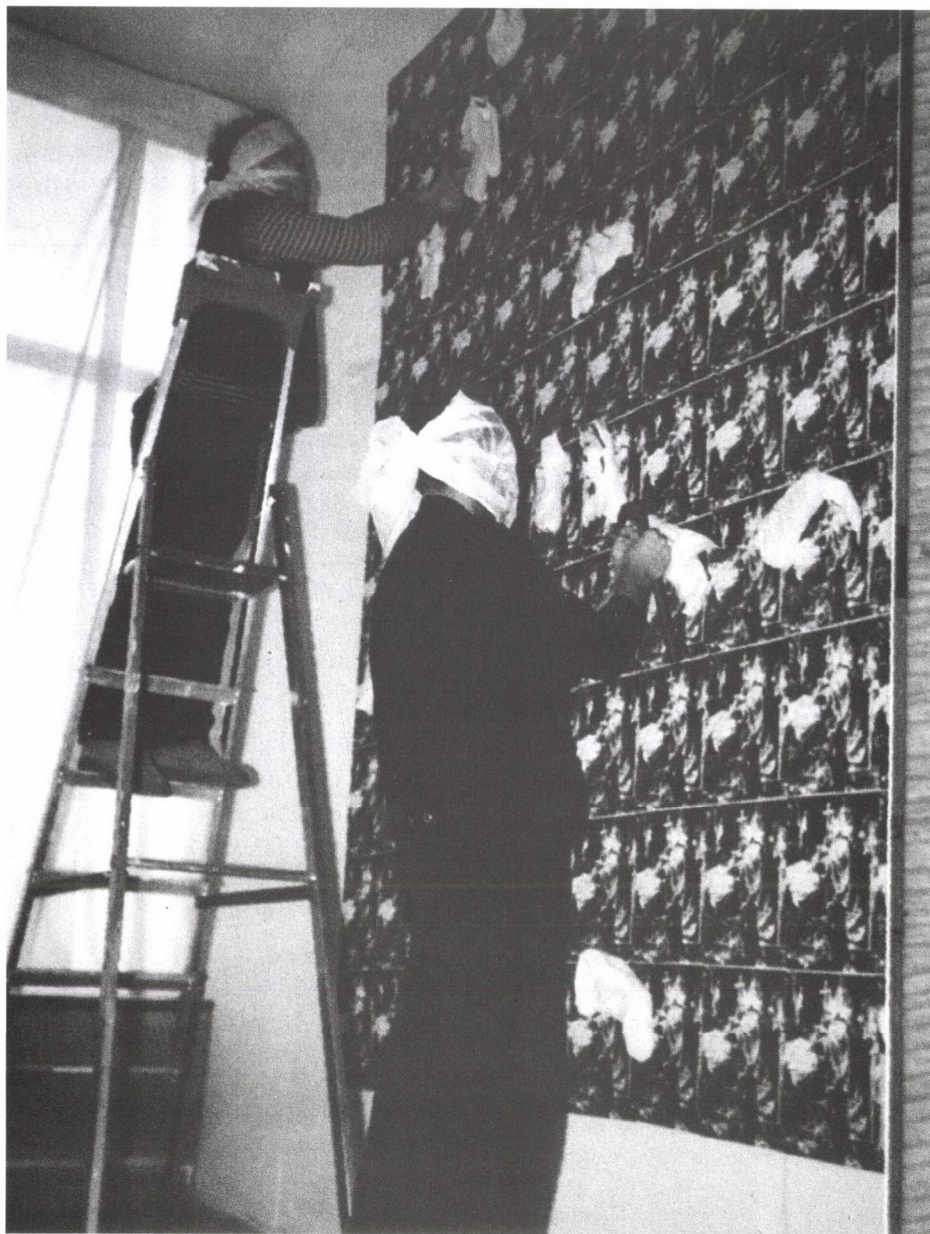
puritán közlése: „mindig mindenkor, folytonosan terítve van, és oda mindenki hivatalos”.²² A térbe így benyúló kép invitációja megrendítő: a teljes mű esztétikai és kompozicionális (tehát művészi) szépségétől, tökéletességétől eltekint, s csak a leglényegibbre emlékeztet. A valódi kitöltött bor még ennél is redukáltabb: egészen profán, bármely vernissage-on vagy akár kocsmában így lenne. A mindennapi teríték és a világ tán legpopulárisabb képeinek részletéből álló installációról csak az elvétel gesztusa hiányzik. Egyszerre profán és szakrális a mű: egyrészt a megértés belső folyamatára utal: maximális önredukciót kíván a valóságban, a világ előtt a meghívás elfogadása. Az installáció egyúttal a hétköznapi, automatikus gesztusok jelentéssel telített múltjára is felhívja a figyelmet. Minden mozdulatban tudást feltételez, élő emlékezetet és teljes személyes részvételt – egy olyan korban, amikor látszólag már elvesztettük mindennek jelentőségét, a gesztusok és képek tömkelegében.

Si-la-gi műve, redukáltságában, majdhogynem meditációs tárgy. A századelő modernizmusának a világ transzcendentális lényegére irányuló figyelme: a spirituális művészet, valamint a későmodern misztikus tapasztalatra irányuló meditatív képalkotás (Fülep szavaival: „az Istennel való olyatén egyesülés, melyből minden anyagiság, egyúttal minden kép, szemlélet, érzés és fogalom, sőt magának az istenségnek fogalma, teljességgel kizáródott”²³) azon a ponton különbözik lényegesen a mai rituális

típusú művészi megismeréstől, ahol – úgy a századelőn, mint ma – az emlékezést működteti az alkotó, de ahol ilyenformán az emlékezés játéka a megértés (a gadameri elidőzés) folyamata, ahol a külső idő és az örökkévaló közt a belső időbe lép a megismerő-résztevő. Még akkor is jellemzőnek tarthatjuk a műalkotás-megértés e belső idejét és az ehhez szükséges teret, ha a megértés, a mű dilemmát tár fel igazságként, s így nyitott marad, mint El Kazovszkij 1993-as *Kis Purgatórium*-a bejárásakor. A kiscelli kastélytemplom altemplomának liturgikus terét kitöltő, képszerűen festett tárgyegyüttes (képsokszorozás), a személyessé átírt mítoszok emlékeztető jeleinek kettős sorfala között haladva a szentély felé az alkotó tárja fel önmagát, önmaga erőteljes, mitikus alteregóin keresztül megismerésének útját, ami önmagára és – e térben – a világra vonatkozik, s ami egy libikókához vezet. A liturgikus tér adott, kitöltése a biztonság és kételkedés szimbólumainak „interaktív” játékával a megismerés szenvedélyét sugallja, az örök mozgásra készítő dilemmát mutatva fel a saját és a világ igazságaként.

Az emlékezve megismerő műalkotás szobrászi, építészeti és installált terei noha hasonlatosak a későmodernizmus environmentális művészetéhez vagy installációihoz, a rituális-liturgikus szerkezet és alkotó-befogadó folyamat, valamint az Úr és az ember megértésének azonossága ebben a folyamatban²⁴ a művészet önmegértésére irányuló modernizmustól eltávolodást mutat. Ennek egyik szembeűnő jegye a jelentéssel telítettség, ami az időben kibontakozó képzőművészeti alkotásokban (performance-ek) már a 70-es évek óta feltűnt. Közöttük El Kazovszkij előadásorozatában is. A radikális avantgárd megelőző happeningjei jóllehet támaszkodhattak a krisztusi modellre²⁵, „vallásos ateizmusuk”²⁶ (dilemmájuk) az alkotó én egzisztenciális önmagára vonatkoztatottságán nem lépett túl.

A mai rítusok sajátosságait a fiatal művészekből álló BLOCK Csoport egy 1996-os akciójával mutatom be, mely a festészet történetéhez kötődött, egyúttal millenniumi-millecentenáriumi és vallásos jelentésekkel telített. Benczúr Gyula *Vajk megkeresztelése* című pompás, „hivatalos” festményének „megtámadásával” a kereszténység felvételének valódi jelentését keresték az alkotók, s találták meg az áldozatvállalásban, ennek liturgikus-eucharisztikus formáiban. Amiképp a mise alapja az utolsó vacsora, az új szövetség: testtel és vérrel való megváltásunk, úgy a kovásztalan kenyérfészta felszögelése a Benczúr-kép kópiáira e képzőművészeti rítus lényege. A festmény „újraírása” durván felszögelt és lefoszló kenyérmasszákkal a keresztény és magyar történet megismerési folyamatával azonos. Az eucharisztikus-liturgikus ikonográfia ezzel a kognitív és – a materiálisan jelenlévő és ható eszközök révén – emotív faktorról egészül ki,²⁷ ezek jelentik a mű részei és a mű és befogadó közti interakció lehetőségét. A rítusban a jelek (a művészet, történelem és vallás szimbólumai) azonosulnak egymással, az áldozat egyetemes vállalása manifesztálódik, egyúttal a művészetnek az a formája hitelesítődik, mely újra és újra megvalósít-



4. Block-csoport: Vajk megkeresztelése. 1996.

ja, jelenbe hozza az eseményt (Szent Istvánét, Krisztusét), az igazságot. Az emlékezés e folyamatban is kulcs: a megértés az emlékeztetés (jelek) és a cselekmény felidézésével (a passió által) történik. Az időközben felhalmozódó, lecsurgott massa a folytonos folytatás lehetőségét hordozza.

Ebben a művészeti szituációban a létezők (a résztvevő emberek, az efemer, nyitott művek) mozgásaiból, kölcsönhatásaiból tevődik össze a létezéssel azonosított megismerés. A figyelem, a részvétel, az emlékezés és a vele együttjáró érzelem megismeri az örökkévaló (a lét) és a természetudományos idő (a levés) közti saját időt, s azt betöltve a művészetre is vonatkoztatott későmodern „eltűnés esztétikája”²⁸ mellé alternatívát állít.

Dolgozatomban a hermeneutika kulcsfogalmait használtam fel, kortárs művek értelmezésére. Természetesen más művek is elemezhetők így, s a maiak is másként. De az kétségtelen, hogy a hermeneutikus művészetfilozófia mellett áll egy olyan művészet, melynek sajátos formái (rituális-liturgikus tér és idő) a meglévő műfajok lényegi változásait idézték elő, tán lezárva a modernséget, s mint egykor, összefüggésbe hozva vallásos és művészi megismerést, új nyelvet formálva. Ebben a nyelvben a mű mint történés és az emlékezet mind a történést lehetővé tevő interakció legfőbb eleme játszanak döntő szerepet.

JEGYZETEK

¹ In: FÜLEP Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I. Budapest, 1974. 523–547.

² *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. Los Angeles County Museum of Art – Abbeville Press, 1986.

³ FÜLEP Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban. In: i. m. II. 605–651.

⁴ Matei CALINESCU *Five Faces of Modernity* c. könyve alapján. Durham, Duke University Press, 1987.

⁵ Martin HEIDEGGER: A műalkotás eredete. Bp., 1988.

⁶ *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York, Museum of Modern Art, 1984.

⁷ Félix Ruiz de la PUERTA: *Perception and Ritual in Contemporary Art*. Előadás a MAOE Találkozások Közép-Európában c. konferenciáján, 1996.

⁸ R. W. LANGACKER: *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford University Press, 1987. Ulric Neisser: *Cognitive Psychology*. New York, 1967.

⁹ Hans-Georg GADAMER: Költeni és gondolkodni Hölderlin Emlékezés című verse tükrében. In: uő: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó. 1994. 202–226.

¹⁰ SUGÁR Péter építész. *Ives könyvek* 12. Bp. 1996.

¹¹ Tydemant idézi Staale SINDING-LARSEN: *Iconography and Ritual*. Oslo, 1984. 138.

¹² Makovecz Imre műhelye. Szerk.: GERLE János. Budapest, 1996.

¹³ KESERÜ Katalin: *Tradition and Universalism in Contemporary Art*. Előadás az Europa genti e regioni c. konferencián, Velence, 1986.

¹⁴ A liturgikus ritus ilyen értelmezéséről SINDING-LARSEN i. m. 89.

¹⁵ Az emlékműről másutt: KESERÜ Katalin: *Emlékezés és történelem*. Magyar Szemle, 1997/1.

¹⁶ SINDING-LARSEN kifejezése, i. m. 88.

¹⁷ FÜLEP i. m. (3. jegyzet) és GADAMER i. m. (9. jegyzet) 11–84.

¹⁸ Az utazás modern mítoszáról: KABDEBŐ Lóránt: *Az út poeticája*. Kézirat, 1996.

¹⁹ SINDING-LARSEN i. m. 132.

²⁰ Ezekről STURCZ János: *Úr-Isten. Kézirat*, 1996.

²¹ Josef A. JUNGSMANN: *A szentmise. Eisenstadt*, 1977.

²² Si-la-gi: *Traum von Denken. Galerie de Luxembourg*, 1996.

²³ FÜLEP i. m. (1. jegyzet) 531.

²⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Keresztény értékformák irodalmunk modern történe-*

tében. Plenáris előadás a IV. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson, Róma, 1996.

²⁵ BEKE László: *Istenkereső művészet ma. In: Művészet/Elmélet. Bp., 1994. 282.*

²⁶ LUKÁCS ezen avantgárd-meghatározását idézi KULCSÁR SZABÓ i. m.

²⁷ A rituális szituációt jellemzi így SINDING-LARSEN i. m. 130.

²⁸ BEKE László *Virilióról* i. m. 283–284.

Summary

LITURGY AND RITUAL IN CONTEMPORARY HUNGARIAN ART

Dealing with the religious genres of art, Lajos Fülep declared in his early modernist aesthetics that it was art itself which could express the mental experiences and inspirations of modern man without any religious conceptions (1913). Using the methods of the Heideggerian aesthetics, the cognitive approaches of the contemporary sciences and the studies on memory of the cultural anthropology we can discover a new conception of art. The artwork as an event, a revelation of itself closes to the temporal processes of religions, to the rites and liturgy. Examples of architecture (designs and buildings of Péter Sugár, Imre Makovecz), sculpture (the monument of György Jovánovics), installations (Ilona Lovas, Si-la-gi) and performances (Block group of artists) of the 90ies show a special interest in the creative process, the process of the realization and the structure of spaces. In these works the movements and interactions of the artists, receivers (participants) and the ephemeral, open works could result a memory-based cognition of the world as the essence of existence, and a space of time (of the cognition-creation) between the eternal and the fleeting time as an alternative of the late-modern aesthetics of vanishing.

SZEMLE

FRIEDRICH DAHM: DAS GRABMAL FRIEDRICHS DES STREITBAREN IM ZISTERZIENSERSTIFT HEILIGENKREUZ. Rekonstruktion – Typus – Stil – liturgische Funktionen. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte. Herausgegeben von Hermann FILLITZ. Band 3) Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1996. 84 l., 64 + VII kép.

Ausztria utolsó Babenberg hercege, Harcias (II.) Frigyes (1230–1246) – nevében az ellentét – a történetírók részéről kezdettől fogva meglehetősen vegyes hangnemű méltatásokban részesült. Melléknevét tetteivel kétségtelenül kiérdemelte. Mindjárt kezdetben saját alattvalóinak támadását verte le. Szomszédaival, a bajor herceggel és a cseh királlyal a birodalmon belül, valamint a magyar uralkodóval azon kívül, gyakran állt hadilábon, bár az ellenségeskedés tartós időszakait a barátkozás váratlan pillanatai olykor megszakították. Magatartásával, amit családi kötelek is befolyásoltak, kivívta névrokona, a császár ellenszenvét is, aki 1236-ban kimondta rá a birodalmi átkot, és 1237-ben személyesen vonult be Bécsbe. A jó időre bécsújhelyi fészkebe kényszerített hercegnek kitartó védekezéssel sikerült megszállt tartományát lassanként visszaszereznie, és 1240 táján megbékíteni a császárt is, aki egyre inkább belebonyolódott az észak-italiai városokkal és a pápával szövődő ellentéteibe. A következő években a herceg birodalmi ügyeit a látványos összecsapások helyett inkább a diplomáciai manőverek jellemezték. Frigyes herceg mégis a harctéren esett el, a Lajta mellett, a IV. Béla király serege ellen vívott csatában. (Ezekhez és a további történeti vonatkozásokhoz l. főleg HUBER A.: Ausztria története. I. Budapest, 1899; K. LECHNER: Die Babenberger. Wien – Köln – Graz, 1976; PAULER Gy.: A magyar nemzet története az Árpádházi királyok alatt. II. Budapest, 1899 – reprint 1985 –; passim.)

Nem világos, hogy ennek az összecsapásnak mi volt a közvetlen kiváltó oka, de visszamenőleg volt épp elég ellentét. II. András kétszer is vezetett hadjáratot az osztrák herceg ellen, ami békekötéssel zárult. A császári fellépés időszakában, úgy tűnik, béke honolt a magyar–osztrák fronton. A tatárjárás előestéjén a herceg mint szövetséges jelent meg Pesten, kis csapattal, mintegy lovagi tornára készülődve. Viselkedésével inkább Béla király ellen hangolta a közvéleményt, és hozzájárult a kunokkal szembeni gyűlölködéshez is, majd elvonult. Utóbb a menekülő királyt, védelmet

ígérve, magához hívta, majd a II. Andrásnak fizetett hadisarcot kezdte tőle követelni, amit Béla a nála lévő vagyontárgyakkal és három nyugati megye zálogba adásával elégített ki. A tatárjárás időszakában a herceg nem egyszer be is tört az országba. A megyék hamarosan visszakerültek, de ezzel még az elszámolás, úgy tűnik, nem volt teljes.

Frigyes herceg személyisége a Béla királyénak, aki csak néhány évvel volt idősebb, merő ellentéte lehetett. A király békés természetű volt, inkább félnék, mint harcias, de önkényes és nehezen hajlítható akaratú. A lovagias könnyelműség és nagyvonalúság hiányzott belőle. Ő és a herceg gyermekfejjel, ha igaz, ugyanabból a Laszkarisz családból kapott feleséget, és az atyai megfontolás rövidesen mindkét esetben a házasság felbontását kívánta. Béla megmaradt felesége mellett, Frigyes nem. Ő másodszorra a meráni Ágnest, Béla király anyjának, a gyászos emlékü Gertrud királynénak az unokahúgát vette el, de tőle is elvált 1243-ban. Utóda nem volt, míg Béla királynak, aki ifjabb kortársát negyedszázaddal túlélte, számos gyermeket szült asszonya, akiknek házassági kapcsolatai a környező országok széles karéjára terjedtek ki. A királyi gondoskodás mégsem hozott jobb sorsot Magyarországra, mint a hercegi könnyelműsködés Ausztriára.

Béla király esztergomi síremlékéről nem tudunk semmi biztosat, csak feliratát tartotta fenn a Képes Krónika. Frigyes herceg síremlékéből régi helyén, a heiligenkreuzi ciszterci apátság káptalantermében fennmaradt a tumba fedlapja az elhunyt szoborszerűen ábrázolt teljes alakjával, és másodlagos helyről előkerült e lap néhány kerettörredéke is – és mindez felirat nélküli. Az azonosítással kapcsolatban komoly kétely, úgy tűnik, sohasem merült föl: a tradíció folyamatos.

A könyv e síremlékről a herceg halálának 750. évfordulója táján jelent meg, de anyaga, amelyet a címlap jegyzete szerint Hermann Fillitz már 1993-ban bemutatott az Osztrák Tudományos Akadémián, a mű hosszas és elmélyült tanulmányozásán alapszik, főként az alcímből kiolvasható négy témakörben. E címszavak egyúttal a könyv fejezeteinek tartalmát is jellemzik, csak a két utolsó témakör sorrendje fordított a kifejtésben. A fejezeteket rövid bevezetés és függelék kereteli az azonosításra vonatkozó adatok, illetve az évfordulás készülődésnek köszönhető újabb helyreállítási és régészeti eredmények ismertetésével. A szöveget záró köszönetnyilvánításból kitűnik, hogy a szerző munkája során magyar kollegáival is kapcsolatot teremtett.

A kiindulást a művészettörténet tudománya által mindaddig kevés figyelemre méltatott síremlék beható tanulmányozásához a mintegy negyedszázada barokk falazásból előkerült fél tucat sárkány- és indadíszes kerettörredék kínálta, indításaival az oldalak beosztásának rekonstrukciójához is támpontokat nyújtva, és így a síremlék egészének valamelyes elképzelését először téve lehetővé. Az újabb vizsgálatok a szerzőnek az összetartozásra és a tumba oldalainak tagolására vonatkozó elgondolásait – egy-két, számára előzőleg nem világos összefüggést is szabatosan tiszt-

tázva – lényegében megerősítették. Eszerint a fedlap rézsús szegélysíkokkal illeszkedtetett a keretműbe, amelyek ma is megvannak. A szegély díszítése föl- és lefelé egyaránt szabadon kitüremplő háromnegyed hengertag-félét borít. A szegélydísz lefelé néző részét a tumba egykori oldalsíkjának megfelelő egyenesből kiugró nyolcszög-rész alaprajzon emelkedő hasábocsák szakítják meg, amelyek nyilvánvalóan függőleges tagolóelemek végződésai. E tagolóelemek a tumba oldalain három-három, végein egy-egy mezőt fogtak össze, a sarkokon erősebben kiemelkedve. Egy-két további töredék arra enged következtetni, hogy maguk e tagolóelemek Salzburg környéki vörösmárványból készültek.

Rekonstrukciós kérdéseket maga az ütött-kopott fedlap is kínál, amelyen a herceg alakja harci öltözékben, karddal, pajzzsal jelenik meg. Lábtámaszának külső oldalát szőlőfürtöt takaró nagy levéllel díszítették, amelyet Dahm indokoltan rokonított a keretmű ornamentikájával. A lábtámaszt és az ormóttan csizmába öltöztetett, részben aláfaragott lábak alsó részét két kis, szerzetesnek meghatározható figura fogja közre, a halott feje felé fordulva, előrenyújtott kézzel téglalap alakú, peremes tetejű, kissé feljűk billenő táblácskát tartva. A bal láb mellettinek csak a felsőtestét faragták meg, a másikon jól látszik, hogy felhúzott térdrel ül. A hercegi fejét – a nyak is aláfaragott – két sokkal csonkább alakocska kíséri, amelyről csak a párhuzamok alapján állítható, hogy angyalpár volt. Mindkettő térdelni látszik, de tartásuk közelebből nemigen állapítható meg. Két kis csonk a herceg vállán mindenesetre további körülfaragott részletekre utal. Dahm ugyan megengedi, hogy ezek a herceg haját is jelenthethék – ami nehezen képzelhető el –, de valószínűbbnek tartja, hogy az angyalkák kezéről van szó. (1. kép)

Dahm e nézetének alátámasztásául idézhető két jóval korábbi, tartalmilag nyilván merőben elütő, de szobrászilag – lépték és anyagkezelés tekintetében legalábbis – mégis rokonítható figurácska a gyulafehérvári székesegyház északi mellékhajójának a Lázói-kápolnától nyugatra következő falpillérlábazatán. Ezek egy-egy saroklevelet helyettesítő oroszlánfejen lovagolnak háttal, félmeztelen, körülfaragott felsőtesttel és felfelé forduló arccal a felső tóruszra hajolva, amelyen egykor szabadon szétterpeszkedő karjaikra odatapadó kezecskéik még ma is utalnak. (2–3. kép)

Az oldalak tagolásának típusáról, amelyre csak a felső végződés alapján lehet valamelyest következtetni, a könyvben csak a rekonstrukcióval kapcsolatban esik szó. Pontos párhuzama sem a fedlapot az oldalakkal mintegy összekapcsoló indadísznek, sem a függőleges tagolóelemek ebben szinten elvesző végződésének nem ismeretes, úgy tűnik. Az idézett néhány párhuzam az egykori német–római birodalom területéről való, és részben – mint Frigyes apjának, VI. Lipót hercegnek (†1230) 1300 tájánál aligha korábbi egykori lilienfeldi síremléke, amelyet 18. századi rajza *gisant* nélkülinek mutat – későbbi. A leghasonlóbb ezek közül Ottó sváb herceg 1260 körüli aschaffenburgi síremléke, amelyen a fedlap keretéhez tartozó dísz-

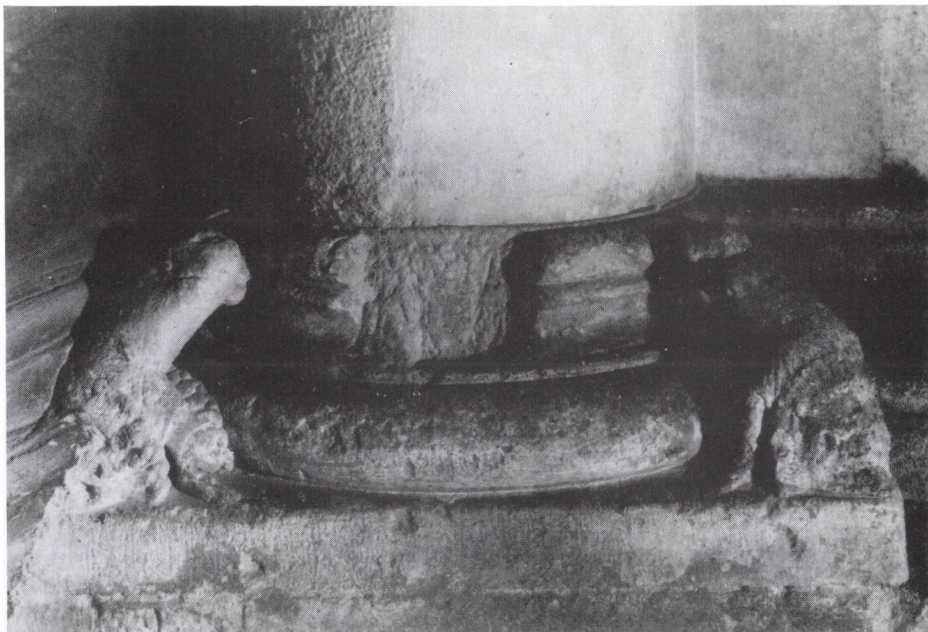


1. II. Frigyes osztrák herceg tumbájának fedlapja, Heiligenkreuz, ciszterci apátság (Dahm nyomán)

tés szintén egybeolvad a függőleges tagolóelemek felső végződésével. Itt azonban e végzódések szabályos oszlopfők, amelyek sima, egyenes vonalú peremsávval lezárt, folyamatosan végigvonuló díszítő sáv ferdén kihajló felületű részei közül emelkednek ki nyaktagjuk felé. Dahm efféle megoldást korábbi példákra, a kölni St. Kunibert templom 1222–1226 közé keltezhető két mellékoltárának menzájáról is idéz, de ezeken a díszített sáv szerepét egyszerű tagozás tölti be.

Épp ezért érdemes itt még egyszer hivatkozni Gyulafehérvárra, ahol két olyan – eltérő stílusú, de nagyjából egyező metszetű – párkánytöredék ismeretes, amely típusában az aschaffenburgi megoldással rokon, de korát tekintve inkább a kölni menzákkal állítható párhuzamba, és tarthatott akár oltárhoz is. E kövek egyike (ENTZ G.: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest, 1958, 50. kép) ma nem lelhető, másika (BÁGYUJ L.: A gyulafehérvári székesegyház restaurálása. Építés-Építészettudomány XV [1983] 6. kép), sajnos, töredékes és mállott állapotban van.

A tipológiai vizsgáldást Dahm a fedőlapra korlátozta, amit a megfelelő fejezet címe – *II. Der Typus der Grabplatte* – jelez is. A harci viseletű, kardos-pajzsos *gisant* egyértelműen francia eredetű. A 13. század első évtizedeiben kialakult francia típushoz kezdettől fogva hozzátartozott a fejét kísérő kis angyalpár is, míg a lábánál megjelenő szerzetesek származtatása kevésbé egyértelmű. Ezek legjobb – olvasó – megfelelőit Dahm 1250 utáni burgundi síremlékekről idézi, és Észak-Franciaországból, ahol az alaptípus kialakult, a korábbi időszakból csak két olyan – rajzon fennmaradt – példát említ, amelyen a halott lábánál látszik ugyan két kerek szobor jellegű alakocska, de ezek nem szerzetesek, illetve bizonytalan kilétűek. De ez mellékes is: a lényeges az a megállapítás, hogy Németországban a *gisant* tipikus vonásai korán kimutathatók ugyan, ám a kerek szobor gya-



2. Pillérlábazat, Gyulafehérvár, székesegyház (Fotó: Mudrák Attila)



3. Pillérlábazat részlete, Gyulafehérvár, székesegyház (Fotó: Mudrák Attila)

nánt kidolgozott mellékalakocskák egyik fajtája sem tűnik fel a 14. század előtt, és a francia minta közvetítése más nyugati országok révén sem tételvezhető fel. Ugyanakkor a francia típus közvetlen átvételének feltételezését gátolja a hercegi síremlék merőben nem franciás stílusa. Így jut el Dahm gondolatmenete Gertrud királyné darabkákból rekonstruált pilisi síremlékéig, vagyis addig, hogy a típust Ausztria számára Magyarország közvetítette. Dahm a pilisi síremlék ügyét részben Gerevich László és Ma-

rosi Ernő 1985 előtti közlései, részben Takács Imre útmutatásai alapján ismerteti, akinek az eredeti darabok tanulmányozására nyújtott lehetősé-
gért is köszönetet mond – a Nemzeti Galériát Nemzeti Múzeumnak véelve.
Nem hivatkozik viszont arra a saját munkájának akadémiai bemutatóját
követően megjelent nyomtatott közleményre, amelyben Takács Imre a
pilisi síremlék-kérdéseket átfogóan újraértékelte (Pannonia Regia. Szerk.
MIKÓ Á. – TAKÁCS I. Budapest, 1994 – alább: PR – , 248–257).

A pilisi tumbán minden bizonnyal ott volt Gertud királyné életnagysá-
gú, fekvő alakja, és feje mellett a két kerek szobor gyanánt kidolgozott
angyalka is – viszont a fedlap szegélyét alighanem, az oldalakat pedig
biztosan másként oldották meg, mint Heiligenkreuzban. Ugyanakkor ki-
rálynét ábrázoló *gisant* nyilván nem lehetett a hercegi alak típus-előz-
ménye. E ponton azért Dahm megérdemel némi támogatást; ahogy Takács
Imre rekonstruálta, a harci öltözetű, pajzsos-kardos (sőt lándzsás) sírem-
lék-alak szintén jelen volt Pilisen – vörösmárványba rajzosan vésett, sík
megoldásban. (A párhuzamot a hercegi síremlékkal – inkább ellentét gya-
nánt – már bemutatta E. MAROSI: *Mitteleuropäische Herrscherhäuser des
13. Jahrhunderts und die Kunst. Künstlerischer Austausch – Artistic
Exchange.* Hg. Th. W. Gaethgens. II. Berlin, 1993, 17, 27.) De az összképen
ez sem sokat változtat. A típusban és stílusban egyaránt közvetlen francia
kapcsolatokra valló síremlékek kétségtelenül kimutathatók Magyarországon
jóval Frigyes herceg halála előtt, ám a heiligenkreuzi tumba genesisét az
ismert töredékek magukban legfeljebb hézagosan magyarázhatják.

Ami a hercegi síremlék stilisztikai eltéréseit illeti, amelyek éppúgy
fennállnak a pilisi, mint a franciaországi emlékekkel szemben, Dahm eze-
ket is a magyar fejlődésből vezeti le. Hivatkozva arra a megállapításra,
hogy a francia gótika korai befogadását nálunk egyfajta vissza-románosodás
követte IV. Béla korában, olyan következtetésre jut, hogy a francia
síremlék-típus 1246 körüli heiligenkreuzi átvételének stílusát is ez a vál-
tozás befolyásolhatta. Itt azonban figyelmeztetni kell bécsi kollégánkat
arra, amit a könyvéhez írt előszóban Hermann Fillitz említ: a *Capella
speciosa* 1222-ben felszentelt egykori épületére Klosterneuburgban, amely
éppoly világos bizonyosága a közvetlen francia kapcsolatoknak, mint ná-
lunk a pilisi síremlékek. E kápolna hasonlóan viszonylik Frigyes herceg
síremlékéhez, mint az utóbbiak a romanika – olykor franciás vonásokat is
mutató – újjáéledéséhez IV. Béla korában. Egyfajta párhuzamosság érez-
hető tehát a stílusfejlődés tekintetében a két ország között. Ez minden-
esetre, úgy tűnik, biztosabban megragadható, mint a prioritások a részlet-
folyamatokban, amelyeknek felismerhetősége az egyes emlékekre vonat-
kozó tudásunk alakulásától függ. Ki gondolta volna 35 évvel ezelőtt, ami-
kor a recenzens pályakezdeményre készülődött, hogy voltak valaha francia
mesterek által készített síremlékek Pilisen?

Számunkra igen megtisztelő lehet, hogy Dahm stíluskritikai elemzését –
amit összekapcsol a keltezés kérdésével – túlnyomórészt magyarországi

emlékekre építi. Az alakok vonatkozásában teljesen, kezdve az előzményeket a vak, vezetőjét követő pécsi Sámsonnal, folytatva a somogyvári angyallal, és befejezve a kalocsai érseki palota ruhás alakpárt mutató gyámkövével. Az ornamentikát illetően részben, a bécsi Michaelerkirche fő párhuzamul említett indadíszes fejezetei mellett utalva számos hasonló magyarországi díszítményre is Jákon, Veszprémben, Türrjén és Budán, a Nagyboldogasszony-templomban, a sárkányokkal kapcsolatban viszont csak a bécsújhelyi dóm záróköveire hivatkozva.

Ami a pécsi altemplomi lejáratozatokot illeti – amelyeknek programját Dahm nagyvonalúan ótestamentumának mondja –, könyvéből ezek rokonánál inkább a heiligenkreuzi díszes szegélyszáv legrégebbi előzményéül fel- említett korábbi Plectrudis-síremléket lenne érdemes választanunk a kölni St. Maria im Kapitol-templomban. (4. kép) Éspedig ennek is a szegélyszávját, amelyet épp Dahm ismert fel nemrég a templom egyik rejtett zugában, miután 1945 óta elveszetteknek hitték (Die romanische Grablege der Plectrudis in der Kölner Kirche St. Maria im Kapitol. Aachener Kunstblätter 60 [1994]. Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag. 211–222). Ezt ugyanis két végig, illetve részben díszített negyedhengertag alkotja, a simán hagyott felső saroktól be- és lefelé fordulva. A közölt képekről az is felismerhető, hogy a felső hengertag belső szélét kis derékszögű kiugrás kíséri. Ez a tagozatforma – mindkét szélén derékszögű kiugrással – keretsáv gyanánt többször előfordul a pécsi altemplomi lejáratozon, így a Sámson-ciklus körül is. A déli lejárát legfelső részén pedig olyanféle díszítményt faragtak ki rajta, amelyet a kölni emlék felső tagozatán is – de sokkal gazdagabb változatban, mint ott (5. kép).

A rokonság az alakos részre nem terjed ki. A kölni Plectrudis mellett a pécsi alakok régiesen hatnak, noha tapadásuk a reliefalaphoz – amit Dahm hangsúlyoz a heiligenkreuzi emlékekkel szemben – talán nem erősebb, mint a németországi figuráé. Inkább az enyhe átmenetnek és a tartást hangsúlyozó, sűrű vonalú drapériorajzolatoknak a hiánya szembeötlő rajtuk a kölni domborműhöz viszonyítva, és ha van valami, ami a pécsi alakokat a heiligenkreuzihoz fűzi, akkor éppen e két jellemvonás lehet az. Csakhogy a Frigyes herceg alakjához képest a pécsiek még mindig határozottan tagoltak, és gazdag drapériorajzúak. A heiligenkreuzi *gisant* esetén tömbszerűsége és felületének simasága, amit csak a ruhaalj néhány odavetett, laza redővonalá élné kít kissé, valóban párját ritkítja, de talán nem a régiesség jele, hiszen tömegének formálásmódjával az alak inkább kerek szobor, mint dombormű benyomását kelti. Kérdés tehát, hogy célzerű-e sajátosságainak forrását a 12. századi hagyományban keresni.

A magyarországi emlékmagyából mindenesetre előhozható olyasmi, ami a heiligenkreuzi síremlékekkel nagyjából egykorú, és az említett sajátosságok tekintetében valamelyest rokonítható is. Két zalavári eredetű töredékről van szó, amelyeknek egyike felhúzott térdrel, fejét tenyerébe hajtva ülő alak csonkja (6–9. kép). Széles, sima ruhagallérja még némi viseletbeli



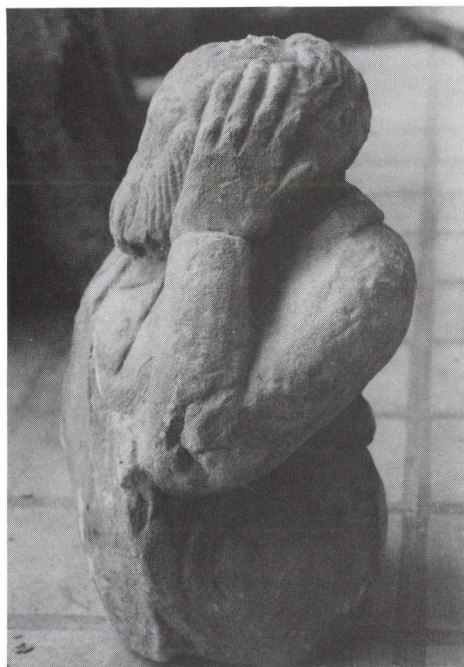
4. A régibb Plectrudis-síremlék, Köln, St. Maria im Kapitol (Beenken nyomán)

5. Kerettöredék, Pécs, Dómmúzeum (Fotó: MTA MKI Fotótára)



hasonlóságra is utalhat a hercegi alakkal. De 43,5 cm-nyi magasságával és tartásával inkább a síremlék mellékalakjaihoz lenne társítható. Az alfelébe mélyedő hatalmas csaplyuk világos jele annak, hogy egykor valamilyen vízszintes felületre volt rögzítve. Mivel stílusban rokon zalavári társa vízköpő, ezzel együtt kútfigurának gondolható. Hazai rokonságukat a heiligenkreuzi tumbafedlap ausztriai kapcsolatainál nem könnyebb körülírni (vö. PR 178 – MAROSI Ernő kritikájával: AHA 37 [1994/95] 334).

A magyarországi hagyományt talán indokoltabb lenne az összefont nyakú sárkányokkal kapcsolatban idézni, amelyek a heiligenkreuzi keretmű



6–9. Szobortöredék Zalavárról, Keszthely, Balatoni Múzeum (Fotó: Makky György)

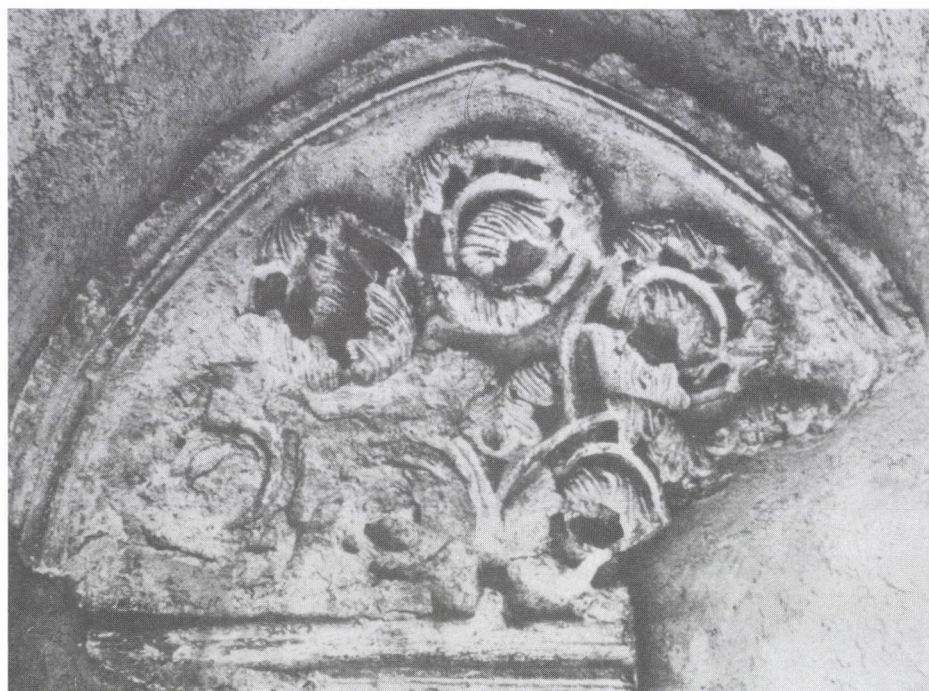
saroktöredékén jelennek meg. A motívum ugyanis kétségtelenül kimutatható a magyar anyagban már a 12. században, székesfehérvári féloszlopfőn (DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Budapest, 1943, 38. kép; vö. PR 103 is). Az 1200 tájától következő évtizedekben példái megszorodnak. Feltűnik az óbudai királyi várból való falsaroktöredéken és egy ugyanonnan származtatható pillérfőrészen (L. GEREVICH: *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*. Budapest, 1971, 23, 22–25. kép), és előfordul Gyulafehérvárott, Vértesszentkereszten, Karcsán, Zsámbékon (GEREVICH T.: Magyarország románkori emlékei. [Budapest], 1938, CXXXVIII. tábla). A 13. század közepe felé már nem lehet ilyen nagy elterjedéssel számolni, noha a különféle egyéb sárkányos motívumok ekkor válnak igazán gyakoriakká. A heiligenkreuzi példa, amelyhez hozzátehetjük a bécsújhelyi dóm homlokzati oromzatának sárkánypárját is (G. GERHARTL: *Der Dom zu Wiener Neustadt 1279–1979*. Wien – Köln – Graz, 1979, 4. a–b. kép) – Dahm ottani párhuzamait szaporítandó –, mindenképp a sor végén áll. Stílusban viszont a nehezen megítélhető részletképzésű heiligenkreuzi sárkánypárt a felsorolt példákhoz – ideértve a bécsújhelyit is – nemigen lehet kapcsolni.

A heiligenkreuzi tumba ornamentális stílusa könnyebben jellemezhető az indadíszszel, amely talán egészében véve nem egyéb, mint a sárkányfajok burjánzása. E díszítményben félpalmettaszerű, az indát gyakran eltakaró alakzatok ötlenek szembe, amelyek karéjos végű, lapos, kanalasan formált ujjakból állnak. Ennek az ujjazási módnak, amelynek számos kortársi párhuzamát Dahm szépen elősorolja, az eredetével is érdemes lenne foglalkozni. Kialakulásában ugyanis szerepet játszhattak azok a magyarországi helyek, amelyeket ő az alakos rész típusát és stílusát illetően emelt ki, azaz Pilis és Kalocsa (vö. főleg TAKÁCS I.: Egy 13. századi kút töredékei a pilisi ciszterci monostorból. *MÉ XLI* [1992] 6–7, 12).

De ne higgyük, hogy ezzel a képlet már megoldáshoz közelg. Heiligenkreuzban ugyanis a legjellemzőbb levélforma hatkaréjos, középen rendszerint hosszúkás hasítékkal megosztott. (10. kép) Egészen hasonló alakzatok tűnnek fel nagyjából egyidejűleg a morvaországi Tišnov ciszterci apácakolostorában, amelyet 1233-ban I. Pøemysl Ottokár cseh király özvegye, III. Béla magyar király lánya, Konstancia alapított, a templom főkapuján, továbbá a veszprémi Gizella-kápolna és a budavári Nagyboldogasszony-templom IV. Béla király kezdeményezésére indokoltan visszavezethető épületének egyes elemein – de ezen esetekben az ujjakon ér domborodik, és a megosztás rendszerint furatlyukból indul ki (11. kép; l. még CSEMEGI J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. [Budapest], 1955, 67–68. 70–72. 67., 79–80. kép; a keltezéshez vö. TÓTH S.: A veszprémi székesegyház középkori kőfaragványai II. *VMK* 19–20. Veszprém, 1994, 332–333 és 343: 15–16. jegyzet). Mintegy szemléltetve, hogy IV. Béla királyt és II. Frigyes herceget nem könnyű egymással összhangba hozni.



10. Kerettöredék II. Frigyes osztrák herceg tumbájának fedlapjához, Heiligenkreuz, ciszterci apátság (Dahm nyomán)



11. Ívmezőtöredék a Nagybaldogasszony-templomból, Budapest, Vármúzeum (Gerevich László nyomán)

Mindez a heiligenkreuzi síremlék keltezésére nézve nem nyújt biztosabb támpontot, mint Frigyes herceg halála napja (1246. június 15). Így ezt a kérdést jobbnak látszik napirenden tartani a negyedik témakörrel kapcso-

latban, amelyet Dahm a fejezetcímben, főleg a „világi” jelző beiktatásával (*III. Weltliche und liturgische Aspekte der Grabmals*), árnyaltabban jellemzett, mint az alcímben. E fejezetben elsősorban a szerzetes-mellékalakok által előmutatott táblácskák értelmezéséről esik szó, amelyeknek mélyedése kb. 11x6 cm méretű. Dahm ezeket a halál napjának évfordulóján minden bizonnyal megtartott megemlékező szertartásokkal hozza kapcsolatba, feltételezve, hogy a mélyedések a herceg személyére vonatkozható tárgyak időleges kihelyezésére szolgáltak. Tárgyi párhuzam gyanánt Gottfried gróf (†1127) 13. század végi cappenbergi síremlékét idézi, ahol a *gisant* jobb kezében kereszt alakú talapzatféle jelenik meg, amelyen talán az ugyanott – az általa alapított egykori premontrei templomban – ereklyetartóvá alakítva őrzött nevezetes Barbarossa-fejet szokták valaha elhelyezni halála évfordulóján.

Frigyes herceg esetében két „bemutatóhelyet” kellett magyarázni, amelyek ráadásul nincsenek is egy magasságban. A magasabban fekvőnek az esetében Dahm is ereklyetartóval számol, amelyben Krisztus töviskoronájának egy darabkája lehetett elhelyezve. Erről IV. Ince pápa 1245 március 11-én Lyonban kelt búcsúengedélyéből lehet tudni, amely szerint a darabka a hercegtől került a heiligenkreuzi kolostorba, neki pedig a francia király adományozta (aki, amint ez egyéb forrásokból tudható, 1239-ben szerezte meg a teljes töviskoronát, és ennek számára építtette utóbb a Sainte-Chapelle-t). A lejjebb fekvő táblácskához Dahm másik kis tárgyat keresett, és ezt – tulajdonképpen itt jön a „világi” elem – abban a „királyi gyűrű”-ben (*anulus regalis*) találta meg, amelyet a császár ajándékként követve, Henrik bambergi püspök nyújtott át 1245 áprilisában az osztrák hercegnek rövidesen várható rangemelkedése előjeléül.

Mindez igen megvesztegetően hangzik, de a táblácskák szerepének magyarázatára más lehetőség is van. A lábtól állók irányában kissé döntött helyzetük folytán olyan ház alakú ereklyetartó elhelyezésére, amelyet a töviskorona darabkája számára tételez fel Dahm, nemigen lehettek alkalmasak. A fényképeken megfigyelhető, hogy a jobb láb melletti – magasabban fekvő – táblácska mélyedésének pereme a megmaradt – belső – rövid oldalon lépcsős kialakítású, és lépcsőjének közepén kis bevágás van. A másik táblácskán ilyen lépcső, úgy látszik, nincs, de a megfelelő helyen valamilyen kis hiány – talán furatféle – itt is látszik. Mindez azt a gyanút kelti, hogy a táblácskák mélyedését lapos, rögzített, eltérő anyagból készült betét (vagy esetleg rátét) tölthette ki, amely akár feliratot is hordozhatott, és éppenséggel nem alkalmi, hanem állandó része volt a síremléknek – amíg el nem kallódott.

A Dahm által említett adatok azért akkor is tanulságosak, ha ezekkel kapcsolatos feltevései esetleg nem helytállóak. 1245 tavaszán IV. Ince pápa és II. Frigyes császár összecsapása a legélesebb szakaszához közeledett: a lyoni zsinat már össze volt hívva, és megtörtént a császár (újbóli) kiátkozása. Az osztrák herceg viselkedése egyik fél számára sem volt közömbös: mindkettő

igyekezett őt a maga oldalára vonni. Már a francia király ereklyeküldése is a pápai befolyás erősítését szolgálhatta. A pápa az ereklyének szóló búcsúengedély kiadásával egyidejűleg új ausztriai püspökség felállítását ígérte, amire aztán nem került sor, nyilván a herceg halála miatt. Másfelől a királyság ígérétenek volt egy apró feltétele: a császár el akarta venni a gyermektelen, elvált herceg korán elhunyt bátyjának lányát, Gertrudot, akit könnyűszerrel örökössé tehetett volna. De Gertrud, aki 1238 óta a herceggel hadilábon álló cseh király fiának volt elígérve, úgy látszik, nem vállalta a frigyet a kiátkozott uralkodóval. Frigyes herceg mindenesetre 1245 júniusnak végén gyűrűvel, de Gertrud nélkül jelent meg Veronában a császár színe előtt. Az osztrák királyság ügye lekerült a napirendről.

Nem egészen három héttel utóbb, július 17-én a lyoni zsinat kimondta Hohenstauf Frigyes megfosztását a császári tróntól. Látványos változás 1246 elejéig, amikor Frigyes herceg derekasan visszavert egy cseh támadást, még nem következett be. Amikor azonban a herceg IV. Bélával került szembe, már fellépett az 1246. május 22-én megválasztott ellenkirály, Raspe Henrik thüringiai tartománygróf, neki néhány éve még sógora, Gertrudnak pedig nagybátyja. Gertrud 1246 folyamán férjhezment Vladislav morva herceghez. 1247 elején azonban férje is, nagybátyja is meghalt.

A birodalomban zavaros hatalmi viszonyok alakultak ki. Volt három uralkodó: a letett császár Itáliában, a fia, IV. Konrád és 1247 őszétől az újabb ellenkirály, Hollandi Vilmos Németországban. Ausztriában örökösként kezdettől fellépett nővére, Margit, Henrik német királynak, az apja fogságában elhunyt idősebb császárfinak az özvegye, akinek fia is volt – és 1247-től császári helytartó is működött. A pápa csak 1248 elején döntött Gertrud mellett, utasítva a hercegi hagyaték javát őrző német lovagrendet, hogy neki szolgáltsa ki a várakat és az ott tartott kincseket, és akciót indítva az örökös nő újbóli férjhezadására. Az új férj, Hermann badeni őrgróf 1248. szeptember 14-én Ausztria birtokára is pápai jóváhagyást kapott. A helyzet nem változott lényegesen 1250/51-ig, amikor meghalt Hermann, majd II. Frigyes császár és Margitnak az uralkodói végrendeletben Ausztria örökösévé tett fia – ugyancsak Frigyes – is, IV. Konrád pedig eltávozott a szicíliai királyságba.

Az osztrák urak ekkorra már megsokallták a dolgot. Behívták Ottokár cseh királyfit, a morva őrgrófot, akinek anyja Hohenstauf nő volt. Ottokár 1251 végén bevonult Bécsbe, és a következő év elején elvette a nálánál vagy 20 évvel idősebb Margitot, aki csak ekkor került igazán előtérbe. Ezúttal rövidesen ők kapták meg a pápai jóváhagyást. Gertrud ejtve volt. Jobb híján IV. Bélához pártolt egy időre, aki csak ekkor kezdett komolyabban beavatkozni a dologba, de e szövetséggel egyikük sem ment valami sokra. Alsó-Ausztriában a hatalom szilárdan Ottokár kezében maradt, aki 1253-ban elfoglalhatta a cseh trónt is.

A heiligenkreuzi síremlék keletkezési körülményeit csak találgatni lehet. Dahm még azt is felveti, hogy a tumba eredetileg a templomban állhatott, és 1300 felé, a szentély újjáépítésével kapcsolatban kerülhetett volna

át a káptalanterembe. Arra igen helyesen mutat rá, hogy a készítéssel csak a herceg váratlan halála utáni években lehet számolni. De az talán nem elképzelhetetlen, hogy síremléke felállításának anyagi eszközeiről ő maga előre gondoskodott. A heiligenkreuzi apátság mint megrendelő – Dahm első helyen említi a feltételezhetőek között – inkább csak ilyen esetben jöhetne számításba. A további lehetséges megrendelők, az örökösnök esetében Dahm, úgy látszik, nem számolt azzal, hogy egyikük vagy mindkettőjük szerepének feltételezése eltérő kelezésekhez vezethet. Együttműködésük inkább csak 1248 táján képzelhető el – amikor a hercegi vagyjon java még nem lehetett a kezükben –, és ha történetesen Margit mellett akarnánk dönteni, akkor bizony felmerülhetne az a Dahm számára, úgy tűnik, valószínűtlen eshetőség is, hogy a tumba Ottokár bevonulása után keletkezett. De az 50-es éveket így is a kelezés felső határának foghatnánk fel: 1261-ben Ottokár elvált Margittól, hogy, kibékülvén IV. Bélával, vele újíthassa meg a rokoni kapcsolatot.

Frigyes herceg síremléke talán nem éppen vonzó, de igen jelentékeny mű, korának a politika és a művészet története szempontjából egyaránt fontos tanújele. Kétségtelenül 1250 táján keletkezett, amikor Közép-Európában a Hohenstauf császárság bukásával és a klasszikus gótika németországi térhódításával jellemezhető fordulat zajlott. A német-római birodalom keleti végein ez a cseh királyság és a romanikába oltott sajátos helyi gótika megerősödését hozta magával. Politikailag ezt megelőzte a cseh uralkodó királyi címének örökletessé tétele, amit Hohenstauf Frigyes kénytelen volt már megválasztása alkalmából, 1212-ben elismerni. A törékvés Ausztria hasonló rangra emelésére – amit Dahm bizonyára joggal lát kifejeződni a heiligenkreuzi síremlék karakterében is – a cseh fölény ellensúlyozását szolgálta. De a herceg tulajdonképpen útjában volt a császárnak, aki a leendő királyságot nyilvánvalóan a saját családja számára akarta megszerezni. Habsburg Rudolfnak kellett jönnie egy emberöltővel utóbb, hogy ez a terv megvalósuljon, a királyság elvetésével, Csehország rovására – és magyar segítséggel. De ez már más szakasza annak a folyamatnak, amely a német-római birodalomban a két keleti tartomány, Csehország és Ausztria súlyának megnövekedésével járt – párhuzamosan a gótika uralmának kibontakozásával. A magyar királyság, amely mindkét országgal szomszédos volt, ettől a folyamatától nem maradhatott független.

Friedrich Dahm a kevéssé ismert síremlék bemutatásával, összefüggésének sokoldalú és tiszteletre méltóan beható tanulmányozásával számottevően hozzájárult e folyamat felderítéséhez. Az 1250 körüli Ausztria művészetének magyarországi kapcsolatait feszegetve pedig olyan ösvényre lépett, amelyet már-már elborított a járatlanság bozótja. Remélhetően tovább taposódik majd ez az ösvény – és más környezők is, amelyek Dahmnak ezúttal nem estek útjába.

Tóth Sándor

SCHICKEDANZ ALBERT (1846–1915). EZREDEVI EMLÉKMŰVEK MÚLTNAK ÉS JÖVŐNEK. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban 1996. szeptember 19-től december 31-ig. A kiállítás anyagát összeállította Gábor Eszter. A kiállítást rendezte Jerger Krisztina. A katalógust szerkesztette Gábor Eszter és Verő Mária, Bp., 1996. 456 p.

„Si monumentum requiris, circumspice”. Akár Christopher Wren Szt. Pál székesegyház-beli sírjának feliratát is kölcsönözhetnénk Schickedanz Albert kiállításának mottójául, amely a művész legnagyobb alkotásában, a Szépművészeti Múzeumban kapott helyet. A jeles intézmény nem fukarkodott a kiállítási térrel: rendelkezésre bocsátotta legrepresentatívabb termét, vagyis a márványcsarnokot, továbbá a barokk csarnokot, valamint lényegében a kiállításához sorolta a reneszánsz csarnokot is, megteremtve ezzel a két tér közötti kapcsolatot. És hogy a wren-i „circumspectio” teljes legyen, a reneszánsz csarnokba hatalmas tükrök kerültek, ami lehetővé tette a terem emeleti árkádjainak, dekoratív festésének kényelmes megfigyelését.

A termék kiválasztása és összekapcsolása nagyvonalú koncepcióra vall, a tükrök elhelyezése külön rendezői lelemény. A kiállítási termék térbeli távolságát és eltérő jellegét a rendezők a javukra fordították: a márványcsarnokba Schickedanz Albert festői és iparművészi tevékenységének emlékei, a barokk csarnokba építészeti tervei kerültek. Hiszen Schickedanz a maga léptékében „all-round” személyiség volt, aki szíve mélyén talán inkább a festészethez vonzódott jobban, és csak az adott körülmények teremtetek számára nagyobb kifutási lehetőséget az építészetben.

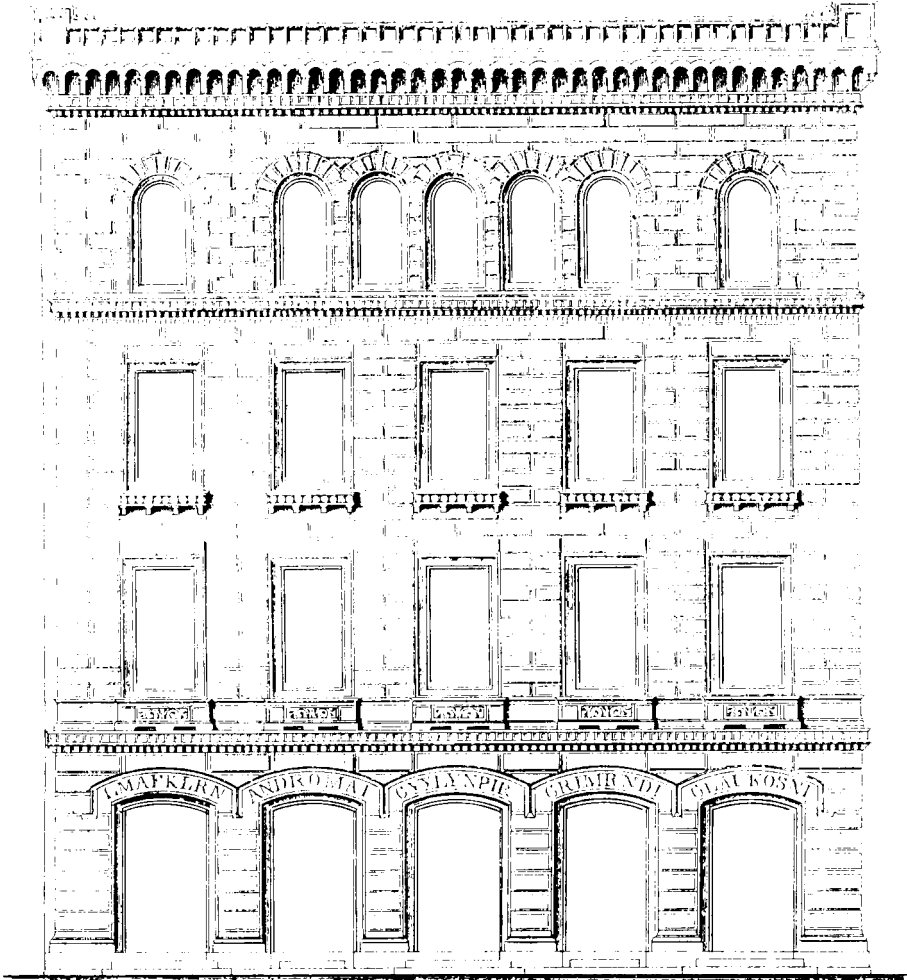
Mint cseppben a tenger, élete és munkássága sok szempontból a magyar–közép-európai művészorsót reprezentálja. Keletre szakadt német-szász család gyermekeként a galíciai Bialában látta meg a napvilágot, de már gyermekkorában a felvidéki Késmárkra települtek, ahol korábban édesapja élt. Iskoláit részben Késmárkon, részben Bialában, részben az osztrák-sziléziai Troppauban végezte. Felsőbb tanulmányait már a Habsburg-monarchián kívül kezdte: 1865-ben Karlsruhe-be utazott, ahol a Polytechnische Schule építészeti szakára iratkozott be.

Ha a karlsruhe-i tanintézet közvetlen hatását Schickedanz művein egyelőre nehéz is kimutatni, hiba volna a fogékony életkorban itt megszerzett ismeretek és élmények szerepét alábecsülni. Annál inkább, mert Schickedanz alma matere a korabeli Németország jelesebb intézményei közé tartozott, mint ahogy maga a város is – legalábbis a 19. század első felében – a legfontosabb építészeti központok egyike volt. Hírét Friedrich Weinbrenner (1766–1826), Karlsruhe klasszicista városképének kialakítója alapozta meg. Tanítványa és követője, Heinrich Hübsch (1795–1863) már a Rundbogenstil, a „félköríves stílus” művelője, sőt – *In welchem Style sollen wir bauen* (Karlsruhe, 1828) c. könyvében – egyik leghatásosabb propagátora volt. Hübsch a hasonló stílusban alkotó Friedrich Eisenlohr-

ral (1805–1855) együtt a „régí karlsruhe-i iskola” („Alt-Karlsruher Schule”) nevű irányzat legfőbb képviselőjének számított. Weinbrenner és Hübsch működési idejére esett Karlsruhe-ban a magasabb szintű építészeti oktatás megszületése. Magánjellegű előzmények után 1825-ben nyílt meg a Polytechnische Schule, Németország első ilyen jellegű intézménye.¹

A „régí karlsruhe-i iskolá”-hoz hű Hübsch-tanítvány, Jakob Hochstetter (1812–1880) 1846-tól volt a politechnikum tanára, illetve 1864 és 1866 között a tanintézet igazgatója.² Igazgatói működésének idejére esnek a mi Schickedanzunk karlsruhe-i tanulóévei. (Tanára nevét Schickedanz – önéletrajzi vázlatában – „Hochstädter” formában említi.) Hochstetter kisebb formátumú egyéniség volt, mint Hübsch, vagy akár Eisenlohr. Az 1850-es évek elejétől *Architectonische Ausführungen* címmel, füzetek formájában kiadott tervlapjain a Rundbogenstil hol romantikus, hol reneszánsz formái jelennek meg. Aligha kétséges, hogy Hochstetter tanítványai annak rendje-módja szerint forgatták tanáruk albumait. Talán akkor sem tévedünk, ha feltételezzük, hogy Schickedanz finom, a félkörös reneszánsz világából táplálkozó építészeti felfogásának gyökereit valahol itt kell keresnünk. Hochstetter igazgatósága idején változott egyébként a karlsruhe-i Polytechnische Schule középfokú tanintézetből felsőfokúvá: az 1865. január 20-i alapszabály értelmében a beiratkozási korhatárt 15 évről 17–18 évre emelték, a szakok számát megnövelték, illetve az intézmény státusát az egyetemekéhez igazították. (A tanintézet a régi nevét egyelőre megtartotta, az csak 1885-ben változott Technische Hochschule-ra.) Schickedanz 1865 októberében már ebben a megreformált iskolában kezdhetette meg tanulmányait. A Karlsruhe-ban működő építészek közül még Josef Durm (1837–1919) számottevő.³ Ő is a helybeli politechnikumban tanult, és erősen vonzódott a reneszánszhoz, majd a barokkhoz. 1862-től kezdve – tehát már Schickedanz ott-tartózkodása idején – jelentős épületek sorát emelte Karlsruhéban, mint pl. a nagyhercegi palotát vagy éppen a politechnikum Hübsch-tervezte épületének bővítményét. A tanintézetbe azonban csak 1868-ban, Schickedanz Karlsruhéból történő távozása után nevezték ki tanárnak.⁴ Az imént vázolt fejlemények tükrében megállapíthatjuk, hogy ha a 19. század második felére Karlsruhe-nek mint építészeti centrumnak a fénye kissé meg is kopott, a németországi, illetve a közép-európai építészet összképében továbbra is számottevő tényezőnek számított.

Karlsruhe-ból Schickedanz előbb Bécsbe ment, ahol Karl Tietz építész műtermében dolgozott, majd 1868-tól Magyarországon találjuk. Pesten több építész irodájában megfordult, hosszabb ideig Ybl Miklósnál működött. A kezdő fiatalember országos sikert könyvelhetett el magának, amikor 1870-ben elnyerte a Batthyány-mauzóleumra kiírt pályázat első díját. A mauzóleum módosított formában – lényegében mint szobor nélkül maradt, nagy talapzat – tervei szerint meg is épült. Az ezt követő hosszú évek során nem kapott Schickedanz nagyobb építészeti feladatot, mindössze az



1. Jacob Hochstetter: Lakóház homlokzatrája (Architektonische Ausführungen. Karlsruhe, é.n.)

általára tervezett szobor- és emlékműtalapzatok száma szaporodott meg. Azonban a jelek szerint ez a némileg alárendelt, kis formátumú építészeti műfaj megfelelt vérmérsékletének és ambícióinak. Ezt látszik igazolni nagyszámú síremlékterve és megvalósult síremlékműve is, melyek munkásságát végigkísérik. Alkalmazott építészeti tevékenységnek nevezhetjük a szegedi híd architektúrájának megtervezését is. Emellett néhány lakóházat is épített.

1878-ban Schickedanzot iparmúzeumi titkárnak, 1880-ban iparművészeti szakiskolai tanárnak, 1884-ben az iparművészeti tanoda építészeti

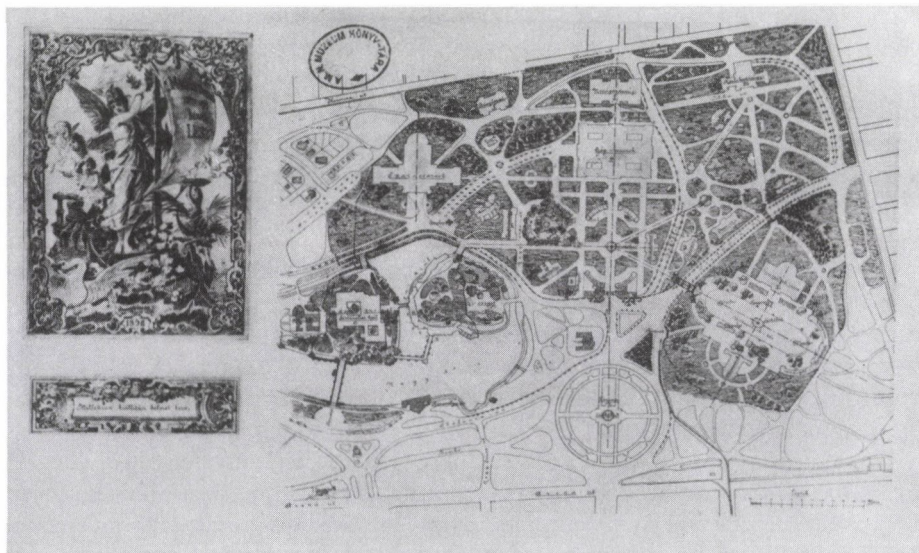
rajztanárának nevezték ki. Iparművészeti irányú érdeklődése bútortervezési gyakorlatában is megnyilvánult – ami megint csak a kisméretű építészeti formák iránti vonzalom jeleként értékelhető. Az építészet és a festészet határmezsgyéjén mozgott, amikor 1886-ban az Akadémia dísztermének dekorációját tervezte meg. Festőként nem volt módja magát kiművelni, de így is előszeretettel festette meg családtagjai és ismerősei arcképét, egy-egy szép tájrészletet. Legnagyobb sikerét e téren az 1884-85-ös budapesti látképpályázaton érte el – ahol újból előlép az épület mint legfőbb motívum. Műfajában kapcsolódik ehhez a más építészeti épületeit ábrázoló rajzok és akvarellek sora, amit a jelek szerint Schickedanz szintén kedvvel rajzolt.

Nem teljesen idegen a fenti festészeti formáktól a pályázati terv sem, melyből sokat és sokszor készített. Természetesen nem lehet azt állítani, hogy Schickedanz nem akart nyerni. De hogy a kudarcok soha nem vették el a kedvét, és akkor is készített pályázati terveket, amikor már igazán befutott építészként a Szépművészeti Múzeum építése szinte minden erejét le kellett hogy kösse, arra utal, hogy a megvalósulástól függetlenül is szívesen foglalkozott az építészeti gondolat vizuális megfogalmazásával.

A század utolsó évtizedében Schickedanz már élete delén túl járt, de legjobb esetben is a magyarországi építészeti derékhadához lehetett sorolni. Lényegében nem volt fontosabb építész, mint iparművész és festő. A millenniumi ünnepek hozták számára a nagy kiugrási lehetőséget. A körülmények és a személyi kombinációk, valamint nem utolsósorban egy jó üzleti érzékkel és kapitalisztikus mozgékonyssággal megáldott partner, Herzog Fülöp segítette ahhoz, hogy a magyarság e nagy seregszemléjén építészeti tekintetben az egyik főszerepet játssza. Döntő hatása volt a városligeti ezredéves kiállítási terület és a Történelmi Főcsoport koncepciójának kialakítására, bár a megvalósulás már mások nevéhez fűződik. Viszont az ő tervei szerint épült meg a Múcsarnok, majd az ezredéves gondolatot igazán megtestesítő Ezredéves Emlékmű, illetve a millennium alkalmából alapított Szépművészeti Múzeum. Ezen épületek léptéke és stílusa eltér korábbi alkotásaitól, a finom, reneszánszos ízlést nagy dimenziók és klasszicista formanyelv váltja fel.

A kiállítás rendezői rendkívül bőséges anyagból gazdálkodhattak. Nemcsak Schickedanz terv- és festészeti hagyatéka állt rendelkezésre a Magyar Országos Levéltárban és a Budapesti Történelmi Múzeumban – ami már önmagában is kivételes szerencse –, hanem az építész leszármazottainak tulajdonában is számtalan dokumentum, festmény, fénykép, kisebb-nagyobb tárgy őrződött meg, sőt különféle múzeumokban fennmaradtak Schickedanz által tervezetett bútorok is. Gábor Eszter érdeme a lelőhelyek gondos feltárása, az anyag precíz számbavétele és a kiállítás céljára történő értő válogatása, amihez Jerger Krisztina igényesen, finom ízléssel alakította ki a méltó megjelenési formát.

A Schickedanz-kiállítás jelentős, sőt alapvető eseménye a magyar historizmus, ezen belül elsősorban a magyar historizáló építészet megismerte-



2. Schickedanz Albert: Pályázati terv az ezredéves kiállításra (Építő Ipar, XVII. 1893. 44. sz. rajzmelléklet)

tésének. Ugyanakkor része egy folyamatnak, hiszen beilleszthető az utóbbi egy-másfél évtized nagy építész-kiállításai, a Feszli-kiállítás (1984)⁵ és az Ybl-kiállítás (1991)⁶ által kijelölt sorba. Tematikájának időrendjében is mintegy az említett két kiállítás folytatásának tekinthető, mivel lényegét tekintve Feszli Frigyes a romantikus historizmus, Ybl Miklós az érett historizmus, Schickedanz Albert a későhistorizmus vezető építésze volt. E kiállítások sora a magyarországi kutatás előrehaladását, sőt az egyes korszakok „rehabilitálásának” folyamatát is reprezentálja. A Schickedanz-kiállítással válik teljessé a sor, de ezzel töltődik be az az űr is, amely mindezeig Ybl Miklós és Lechner Ödön között tátongott. Gábor Eszter jó érzékkel és szellemi újítókedvvel fordult Schickedanz és az eddig alig ismert, méltatlanul elhanyagolt későhistorizmus felé, s elképzelésének megfelelő formában adott testet.

A kiállítással kapcsolatos kifogásaim annak erényeihez képest csekélyek. Szerencsésnek találok az építészeti tervek műfajonkénti csoportosítását, azonban az egyenként bekeretezett tervek sora tagolás nélkül borította be körben a falakat. Az anyag valamilyen formában történő osztása, figyelemfelhívó élénkítése könnyebben befogadhatóvá tette volna a festészeti témánál természetéből fakadóan komplexebb építészeti tervkiállítást. Az említett nagy termeken kívül még egy további kisebb tér, valójában a reneszánsz csarnokból nyíló átjáró is a kiállítás része volt. (Itt főképp dekorációs rajzok és a Schickedanz-hagyatékban talált fényképek voltak.)

Ezt a látogatók többsége nem észlelte, el sem ment oda. Nem elég egyszerűen egy plakátot kitenni az átjáró elé, ennél egyértelműbb módon kellett volna jelezni, hogy a kiállítás ott folytatódik. Ha egyáltalán igazán szükség volt erre a kis nyúlványra, és nem lett volna mód nagyobb ökonómiával és önfegyelmel, vagy némileg más csoportosítással eltekinteni tőle. Apróság, de talán nem csak a 190 cm magas művészettörténezt zavarta, hogy a márványcsarnokban a képaláírások – indokolatlanul – térdmagasságban voltak elhelyezve.

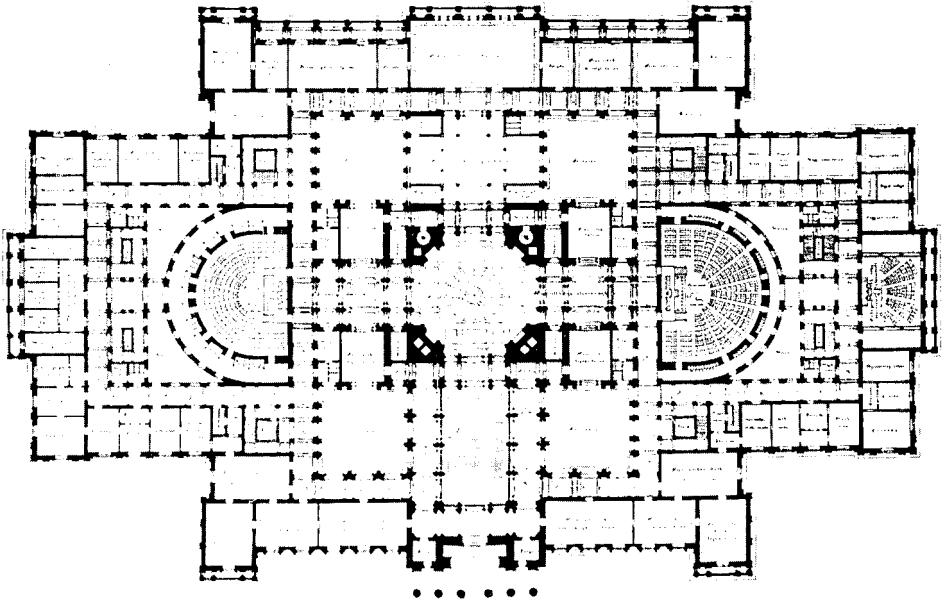
A katalógus mind tartalmában, mind megjelenésében méltó a kiállítás-hoz. Nagy formátumú, vaskos, fekete-fehér és színes képekkel dúsan illusztrált, kitűnő nyomdatechnikával készült kötet. Tartalmazza Gábor Eszter „Schickedanz Albert építőművész” című, 50 oldalas tanulmányát, valamint az építészeti, a festészeti és a bútorművészeti alkotásokat tárgyaló címszavakat.

A tanulmány elején Gábor Eszter érzékletesen rajzolja fel a 19. század második felében működött magyar építészek tablóját, és jelöli ki rajta Schickedanz helyét. Ilyenre csak az képes, aki magabiztosan mozog az adott terepen, aki nemcsak a tárgyalt mestert, hanem a korszakot is jól ismeri. A szerző ezután Schickedanz életét és munkásságát párhuzamosan, egyetlen folyamatként tárgyalja, hasonlóan szigorú kronológiát követ az építészeti katalógusrész is. Ez valójában eltér a kiállítás műfajcentrikus rendszerétől, de mivel Schickedanz esetében az élet eseményei és az alkotások igen szorosan összefonódtak, Gábor Eszter eljárását helyesnek tartom. Ennek kényszeredett kivetítése a kiállításra nem lett volna jó, és épp a kiállítás eltérő felépítése teszi lehetővé más összefüggések, más vonulatok felfedezését.

Mind a tanulmányt, mind a címszavakat elmélyült alaposág jellemzi. A terv- és képhagyatékek anyaggazdagsága csak kiindulópont volt Gábor Eszter részére, aki az értelmezéshez az írott és nyomtatott források széles skáláját, szinte lehető teljességét igyekezett a feldolgozásba bevonni. Megint utalni kell a Schickedanz-leszármazottak birtokában fennmaradt dokumentumokra – a polgárcsalád megőrző-fenntartó életszemlélete itt szinte csodákra volt képes –, melyeket a szerző érdemének megfelelő részletezettséggel dogozott fel. Így ismerjük meg például Schickedanz és Herzog egymással kötött szerződését, ami – tekintve, hogy magánjellegű dokumentumról van szó – más forrásból nem kerülhetett volna elő. Hasonlót más építész társulásoknál jóformán nem ismerünk, csak másodlagos közlésekre vagyunk utalva. De a család birtokában fennmaradtak Schickedanz vázlatfüzetei és fényképei is. Az utóbbiak közül jónéhány utifénykép, melyek számot adnak Schickedanz tájékozottságáról és – ne feledjük, a historizmus korszakát éljük – előképeiről; néhánynál a berajzolt szerkesztővonalak árulnak el vedutafestői műhelytitkot. Még olyan személyes jellegű, de mégis érdekes dokumentumok is megőrződtek, mint Schickedanz könyvtári kölcsönzőcédulája vagy újságkivágásai. Azonban a szerző a le-

AZ ÁLLANDÓ ORSZÁGHÁZ PÁLYATERVEI.

IX.



Épít. A. 1883. 21.

Tervezők: Schickedanz Albert és Freund Vilmos.

3. Schickedanz Albert – Freund Vilmos: Országgház pályaterv, alaprajz (Az Építési Ipar, VII. 1883. IX. tábla)

véltárakban és könyvtárakban őrzött általános jellegű forrásokat éppoly jól ismeri, legyen akár fővárosi közgyűlési jegyzőkönyvről, akár országgyűlési naplóról, akár a kortárs szaksajtóról, illetve másfajta publikációkról szó. Különös szerencse, hogy Beck Ö. Fülöp – Schickedanz egykori tanítványa – megírta visszaemlékezéseit; ebből Gábor Eszter bőségesen idéz, de kellő kritikai szűrőn keresztül értelmez is.

Mivel Schickedanz a kortárs Magyarország szinte minden számottevő építészeti pályázatán indult, Gábor Eszternek ezekkel mind foglalkoznia kellett. Ennek kapcsán meglehetősen mélyrehatóan feldolgozta őket. Így a Schickedanz-katalógusból szerezhettük meg az eddig legteljesebb információt olyan fontos pályázat résztvevőiről, mint az Országgház-tervpályázat, de sorolni lehetne még a szintén adatgazdagsággal tárgyalt tervpályázatokat: a Foncière-palota, a lipótvárosi zsinagóga, az Erzsébet királyné emlékmű.

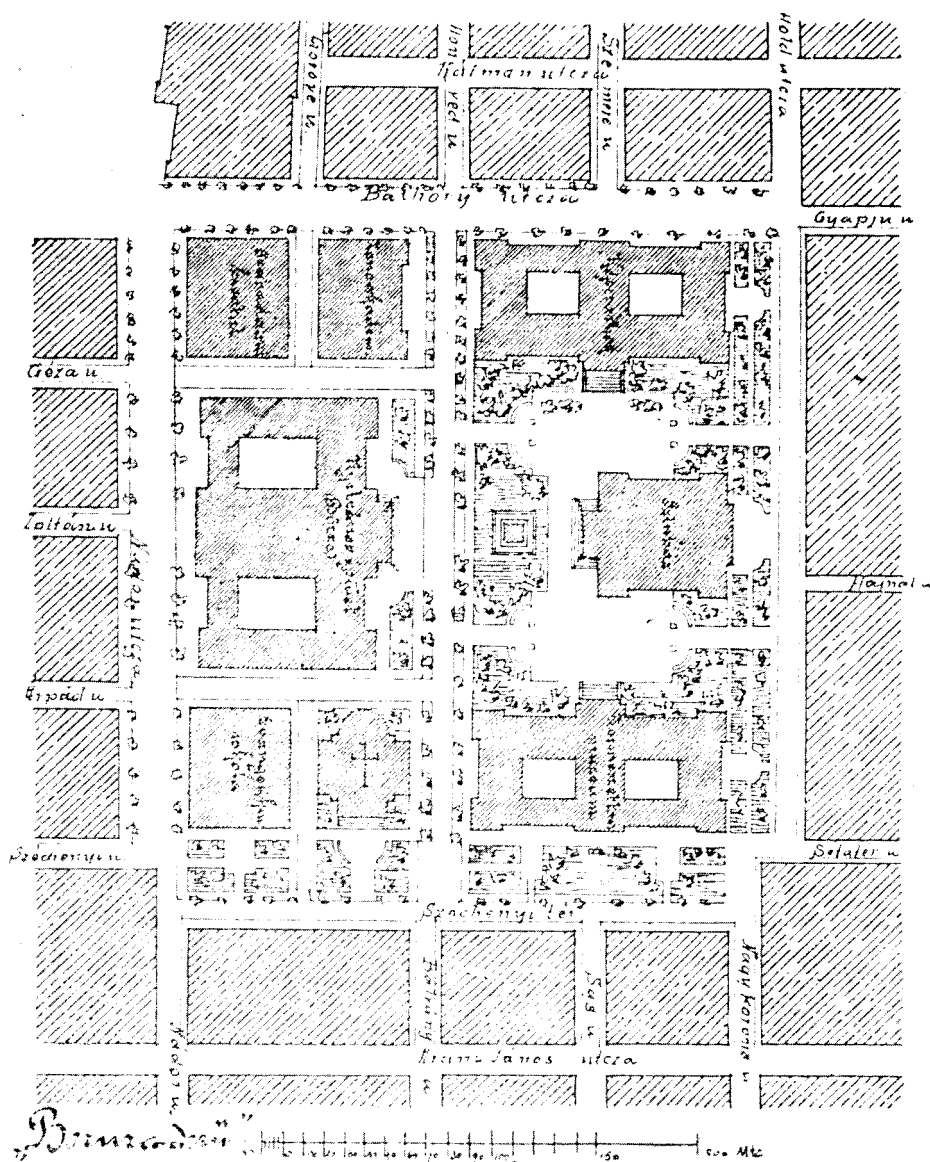
Legrészletesebben természetesen a Szépművészeti Múzeum pályázata, illetve a tervvariánsok sora tárgyalatik; itt a szerző részleteiben mutatja be mind stíluselemzés, mind az eseménytörténet segítségével az izgalmas folyamatot, amely során az épület végső formájában kialakult. Ez az ön-

magában is adatgazdag és tanulságos rész egy nagyobb épületmonográfia csíráját rejt magában. Többek közt a múzeum kapcsán Gábor Eszter a Hősök tere kialakulásának másutt sehol meg nem irt történetét is összefoglalja. Egyes esetekben, ahol nem volt semmiféle írott támpont valamely tervlap azonosítására, a szerző komoly nyomozómunkával jut meggyőző eredményre; ilyen például a Keleti pályaudvar érkezési előcsarnokának minden jelzés nélküli, megvalósulatlan festésterve.

A katalóguskötet további erőssége, hogy az egyes épületeket, illetve Schickedanz munkásságának egészét társadalomtörténeti közegben is vizsgálja. Nemcsak arról van szó, hogy leírja a megbízások körülményeit és meghatározza a megbízók személyét – ezt megbízható pontossággal egyébként mindig megteszi –, hanem ahol szükséges és lehetséges, a megfelelő léptékben tárgyalja a művész életútja szempontjából fontos közéleti szereplőkkel illetve intézményekkel fenntartott kapcsolatát. Így tekinthetjük át például a magyarországi iparművészeti intézmények genezisést, kapcsolódhatunk be Pulszky Károly körébe és követhetjük Schickedanz életútjának tükrében a nagy művészettörténész és muzeológus bukásának tragikus történetét, vagy érzékelhetjük a megbízások kapcsán a milleniumi világ atmoszféráját. Ezen a terepen a szerző éppolyan imponáló biztonsággal mozog, mint az egyes alkotások műformáinak világában.

Ahol Gábor Eszter úgy gondolta, hogy Schickedanz szerteágazó tevékenysége valamely szeletének tárgyalására van nála kompetensebb szakember, őt kérte fel. Ez a nagyvonalú eljárás meghozta gyümölcsét: Hessky Orsolya a festményeket, Zlinszkyné Sternegg Mária a bútorokat és bútorterveket, Verő Mária a díszműveket az építészeti rész színvonalán dolgozta fel. Kisebb egységek jutottak az adott részletkérdésben legjáratosabb Lengyel Lászlónak és Vadas Ferencnek is.

Az összességében kitérő katalógusban – mint természetesen bármely munkában – a kritikus szem felfedezhet problematikus elemeket is. E tekintetben elsősorban nem a hiány, hanem inkább a többlet az, ami a tárgyalt kötetben számomra szembetűnő. Gábor Eszter a tanulmányban teljes és kerek építészeti életmű elemzést adott, a katalóguscímzavakban az egyes építészeti alkotások (a létező kereteken belül lehetséges) teljes feldolgozását végezte el, függetlenül attól, hogy a két részben meglehetősen részletességgel részben ugyanarról esik szó. Hangsúlyoznám rögtön, hogy itt természetesen nem szó szerinti átvétel történt – a szerző a tanulmányban inkább esszé-szerűen, átfogóbban tárgyal egyes alkotásokat, a katalógusban érezhetően tárgyszerűbben és adatközlő jelleggel –, mégis sok az átfedés. Az említett különbséggel sorra ismétlődnek meg az egyébként kiváló pályázat- és építéstörténetek és épületleírások, de még a források megjelölése is. Nagyobb önfegyelemmel vagy szerkesztői belenyúlással ezen lehetett volna segíteni: vagy a tanulmány megfelelő részeit lehetett volna sommásra fogni, és a teljes kifejtést a katalóguscímzavakra hagyni; vagy a főszövegben adni a részletező feldolgozást és a katalógus címszava-



4. Schickedanz Albert: Az Újépület helyének rendezési terve (A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, XXVI. 1892. 292.)

kat műtárgyleírásra korlátozni. Így azonban kénytelenek vagyunk sok mindent kétszer olvasni a vaskos kötetben.

A katalógusban általam felfedezett hiányok súlya összességében nem nagy, bár hozzá kell tennem, hogy Schickedanzra irányuló részletkutató-

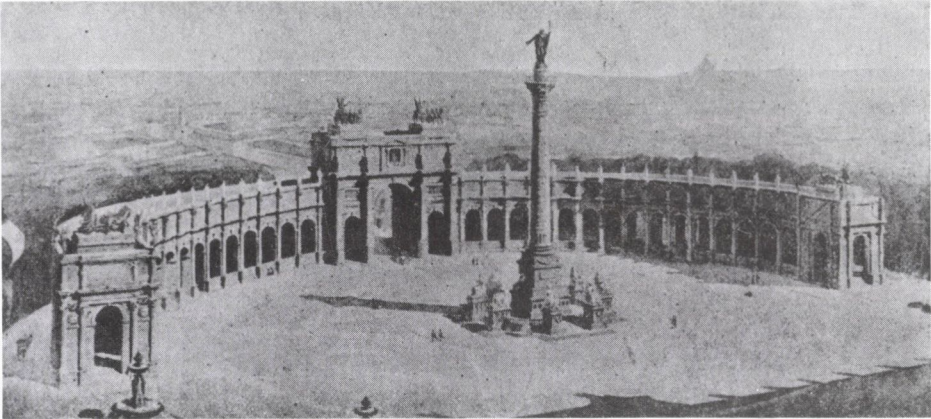
sokat nem végeztem. Hogy az általam észlelt kisebb-nagyobb hiányokat mégis szóvá teszem, annak az az oka, hogy a katalógus terjedelme, feldolgozásának részletezettsége egy nagymonográfia igényeinek felel meg, és ebben a léptékben az alább említendőknél – véleményem szerint – a tárgyalt munkában már helye lett volna.

A kötetben nincs megemlítve Schickedanz egyik korai terve, amely Prandtner József Gránátos (ma: Városház) utca 4. sz. házához készült 1873-ban.⁷ A végül nem kivitelezett háromemeletes bérház tervrajzain a „Wawra et Schickedanz” szignó látható.⁸ Ez egy (valószínűleg alkalmi) társulásra utal, ami egyébként is figyelmet érdemlő életrajzi adalék. Érdekes lenne megtudni, hogy a Schickedanz-katalógusban említett, az egyik tervlap (É.4.2.) versóján látható háromemeletes ház homlokzatrajza, amely a „Schickedanz & Wawra” szignót viseli, az említett tervekhez tartozik-e. Ha igen, a rectón látható, és amúgy is 1873-ra valószínűsíthető Sugár úti bérháztervet is több biztonsággal lehetne datálni.

A kiállítás különlegesen szép darabja Ybl Miklós ferencvárosi plébánia-templomához készült Schickedanz-féle, nagyméretű gouache távlatrajz. Véleményem szerint ez azonos az 1873-as bécsi vilákiállításon bemutatott festménnyel – sőt elképzelhető, hogy erre az alkalomra készült –, melyet a korabeli katalógus a következőképpen regisztrál: „169. Perspective Ansicht der Kath. Kirche in der Franzstadt in Pest, von Nic. Ybl. Aquarell von Schickedanz”.⁹

Az érdekes parképítészeti tervezet, a gellérthegyi pálmakert sorsáról valamivel több ismert, mint a Schickedanz-katalógusban szerepel. 1897 szeptemberéből kelteződik a hír, miszerint a Pálmakert-Egyesület kérését a szükséges terület csekély térítés ellenében 70 évre történő átengedésére a főváros elutasította. Ez alkalomból egyébként a kert alaprajzát és a loggiás főépítmény távlati képét publikálták.¹⁰ 1897 októberében a Pálmakert-Egyesület a kérvényét már a főváros közgyűlése elé szándékozta terjeszteni, és „hogy a közönséget a pálmakert fekvéséről tájékoztassa, a terepről plasztikus fölvételt készíttetett, melyet legközelebb közszemlére tesz ki”.¹¹ Mint tudjuk, mindezen erőfeszítések ellenére az ügynek nem lett érdemben folytatása.

A fenti adalékok apróságok. Fontos mozzanat viszont a millenniumi kiállítás városligeti elhelyezésére kiírt tervpályázat, amelyet a katalógus rövid, néhány soros bekezdésben intéz el, holott ennél többet érdemelt volna. A pályázaton Schickedanz „Magyarország nem volt, hanem lesz” jeligéjű terve egyike volt a négy díjazottnak. Bár tudtommal az eredetije nem maradt fenn, Schickedanz tervét az *Építő Ipar* leköszölte, akárcsak a bíráló bizottság jelentését a nyertes tervekről.¹² Tudni kell, hogy a pályázat kiírási programja a kiállítás területét a Városliget déli felére jelölte ki. Schickedanz (és egy másik nyertes pályázó, Neuschloss Károly és fiai) a pályázati kiírást megszegve merőben új koncepciót vázolt fel: a területbe befoglalta a Városliget két szigetét, és a főbejáratot az Andrassy út vona-



5. P.-H. Nénot: Pályaterv a római II. Viktor Emmanuél-emlékműhöz, 1882 (C. L. V. Meeks: *Italian Architecture 1750–1914*. New Haven – London, 1966. után)

lában alakította ki. Ez a megoldás egyrészt jobban betagolta a város szerkezetébe a kiállítást, illetve magát a Városligetet is, másrészt magában a parkban is jelentős változtatást irányzott elő, elsősorban a tavat átívelő híd beiktatásával. A bírálóbizottság átlátta az új koncepció előnyeit, e szerint ítélte oda a díjakat, de végül egyik nyertes tervet sem találta hibátlanak. Így ezeket a kiállítás Műszaki Osztálya egyesítette, és 1893 tavaszán elkészítette a végleges tervet.¹³ Vagyis Schickedanz ugyanúgy járt, mint a Történelmi Főcsoport esetében – koncepcióját felhasználták, a megvalósítás dicsősége azonban másnak jutott. A Városliget továbbfejlődésének szempontjából az ezredévi kiállítás jelentőségét – és ezen belül építészünk közreműködését – aligha lehetne túlbecsülni.

A katalógusban vannak esetek, ahol Gábor Eszter ismer valamely 19. századi kiadványban publikált Schickedanz-féle tervrajzot, részletesen elemzi is, de nem közli. Elfogadom elvként, hogy a kiállításon csak eredeti tervlapokat mutat be, de a katalógusba, pontosabban annak tanulmányrészébe nyugodtan betehette volna az egyébként nagyon is fontos tervreprodukciókat. (A tanulmányban amúgy is találhatók a kiállításon nem szerepeltetett fényképek.) Ilyen hiány például Schickedanz Freund Vilmosmal közösen készített Országház-tervpályázatának alaprajza¹⁴, vagy az Újépület helyének 1892-es rendezési terve¹⁵.

A tárgyalt munka egyik erőssége, hogy az egyes alkotások elemzésénél a szerző megvizsgálta a történelmi előképeket valamint az európai párhuzamokat, és ezáltal Schickedanz műveit szélesebb összképben helyezte el. Nem hiányként rovom fel, hanem további adaléknak vagy javaslatnak szánom a következőket. A Schickedanz-életműben oly fontos Andrássey-emlékmű, illetve főleg az ebből „kinövő” Millenniumi emlékmű nemzetközi előképei közé sorolnám P.-H. Nénot francia építész 1882-es tervezetét a

római II. Viktor Emmanuel-emlékműhöz. Erről tudni kell, hogy miután Nénot az első díjat megnyerte, munkáját diszkvalifikálták, mert nagyon közel állt az építész 1877-es Grand Prix-tervéhez.¹⁶ Nénot tervezetén sok elem megtalálható, ami Schickedanz tervsorozatának valamelyik darabján felbukkan, illetve magában a megvalósult emlékműben testet ölt: az árkádsor, a kapuzat-szerű középső szakasz, és leginkább az alapforma, vagyis az íves kolonnád előtt álló oszlop. Fel kell tételeznem, hogy Schickedanz ismerte a maga korában reflektorfényben álló esetet, illetve a francia építész tervezetét.

Schickedanz személye, de talán még életműve sem predestinálta volna egy ilyen nagy kiállítás és terjedelmes katalógus megszületését. A magyar viszonylatban szinte példátlan bőségben rendelkezésre álló forrásanyag, a feldolgozás alapos és példászerű módja, a kapcsolódó melléktemák – pályázatok – részletes kidolgozása, a komplex társadalomtörténeti megközelítés azonban mindezt indokoltá teszik. A katalógus ezentúl alapvető és hosszú évekre–évtizedekre nélkülözhetetlen kézikönyve lesz a magyar historizmus építészettörténetének, és különösen a későhistorizmus tekintetében példamutató. Csak remélni lehet, hogy indíttatást ad a hasonló, vagy még nagyobb munkásságot kifejtett építészek, mint Steindl Imre, Schulek Frigyes, Hauszmann Alajos, Pecz Samu, Schmahl Henrik, Gerster Kálmán, Alpár Ignác vagy Czigler Győző hasonló léptékű feldolgozásához. Mindenesetre a tárgyalt katalógus jelentős lépést tett a magyar építészet ismeretében terpeszkedő egyik nagy fehér folt eltüntetésének irányában.

Külön elismerés illeti a katalógus angol nyelvű részét. Mindnyájan jól tudjuk, milyen kevéssé ismert a magyar építészet külföldön, ami a mi hibánk és csak mi segíthetünk rajta. Ezért ma idegen nyelvű rezümé nélkül felelőtlenség szakkönyvet kiadni. A Schickedanz-katalógusban már nem is rezümé található, hanem a teljes magyar nyelvű szöveg angol fordítása – az egész kötetre jellemző igényesség e területen is jelentkezik. Az építészeti elemzések angolba ültetésével, ami egyáltalán nem könnyű feladat, a fordítók derekasán megbirkóztak.

Természetesen az angol nyelvű fordítás elkészíttetése, akárcsak a nagyszabású katalógus előállítás és a kiállítás megrendezése nemcsak igényesség kérdése volt. Pénz, nagyon sok pénz kellett hozzá. Manapság a vegyiszta tudományos teljesítmény kevés: annak érvényesítése, kiállítás és könyv formában történő megjelenítése nem kevesebb erőfeszítést igényel. A Schickedanz-kiállítás és -katalógus megteremtői e tekintetben is jelesre vizsgáztak. S ezzel a Szépművészeti Múzeum a millicentenáriumról úgyszintén méltó és találó módon emlékezett meg.

JEGYZETEK

- ¹ A karlsruhe-i politechnikumról lásd *Die Grossherzogliche Technische Hochschule Karlsruhe. Festschrift zur Einweihung der Neubauten im Mai 1899*. Stuttgart, é. n.; *Festschrift anlässlich des 100jährigen Bestehens der Technischen Hochschule Friderician zu Karlsruhe*. Berlin, 1925. Joachim HOTZ: *Kleine Geschichte der Universität Friderician Karlsruhe (Technische Hochschule)*. Karlsruhe, 1975. (Az utóbbi munkát, mely magyarországi könyvtárban nem található meg, nem használhattam.) – Időrendben a karlsruhe-i politechnikumot Európában csak a párizsi École Polytechnique (1794), a prágai (1806) és a bécsi (1815) politechnikum előzte meg – bár a budai Institutum Geometricum még ezeknél is korábban jött létre (1782).
- ² U. THIEME–F. BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXX. Leipzig, 1936. 168.
- ³ U. THIEME–F. BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, X. Leipzig, 1919. 218–219.
- ⁴ Durm építészeti működésénél talán még fontosabb az 1881-ben általa megindított *Handbuch der Architektur* c. sorozat, amelynek több kötetét saját maga írta.
- ⁵ Budapesti Történeti Múzeum. A kiállítás anyagát válogatta, a katalógust írta KOMÁRIK Dénes.
- ⁶ A Hild-Ybl Alapítvány kiállítása a Budapesti Történeti Múzeumban.
- ⁷ Budapest Főváros Levéltára: IV. 1305. Pest szab. kir. város levéltára, Pest város Építési Bizottmányának iratai, iktatókönyv 1589/1873, 2121/1873.
- ⁸ Pince, szuterén, metszet. A tervekről készült fényképmásolatok budapesti magántulajdonban vannak, melyeket 1986-ban volt módom látni.
- ⁹ Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Officieller Kunst-Catalog. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Wien, 1873. 182. – Ezen katalógustétel ismeretéért Samuel Albertnek tartozom köszönettel.
- ¹⁰ Kertészeti Lapok, XII. (1897) 287-290. A hírből az is kiderül, hogy az egyesület elnöke dr. Matlekovics Sándor nyugalmazott államtitkár.
- ¹¹ U.o. X. (1897) 364.
- ¹² A millenniumi kiállítás területének elrendezésére hirdetett pályázat alkalmával díjazott tervek. Építő Ipar, XVII. (1893) 119., 44. sz. rajzmelléklet.
- ¹³ A millenniumi kiállítás területének beosztása. Építő Ipar, XVII. (1893) 113-115., 42. sz. rajzmelléklet.
- ¹⁴ Az Építési Ipar, VII. (1883) IX. tábla.
- ¹⁵ A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, XXVI. (1892). 292.
- ¹⁶ C. L. V. MEEKS: *Italian Architecture 1750–1914*. New Haven–London, 1966. 377, 379.

Sisa József

GÁBOR ESZTER SCHICKEDANZ-TANULMÁNYÁNAK MÉLTATÁSA

Gábor Eszter Schickedanz-tanulmánya nemcsak egy kitűnő kiállítás kitűnő bevezető írása, hanem egy finom ízlésű, koncepciózus, mindig nagy műgonddal és elmélyüléssel dolgozó építész életének és működésének odaadó tárgyszeretettel, hozzá méltó elmélyüléssel megírt, rendkívül alapos monográfiája. Hogy monográfiáról beszélünk, az nem túlzás, mert ha a lege artis monográfia néhány külsődleges kelléke esetleg – mint például a távolról sem mindig megtalálható, de igen hasznos adattár – a katalógushoz kötöttség következtében hiányzik is, az egyes műveknek pedig mégoly kimerítő tárgyalása is kénytelen volt számot vetni azzal, hogy a katalógus részben szereplő ismertetésekkel indokolatlan átfedés ne legyen – a monográfiának semmilyen lényeges eleme nem hiányzik. Ugyanakkor az a körülmény, hogy a tanulmány katalógussal szimbiózisban jelent meg, az egyes emlékek olyan részletes ismertetését és illusztrálását tette az olvasónak hozzáférhetővé, ami szokványos monográfia keretében nem lett volna lehetséges.

E munkával azonban szerzője nemcsak egy monográfiával ajándékozott meg minket, hanem megajándékozta a magyar építészettörténetet is egy – névleg ugyan ismert, de a valóságban ismeretlen – építésszel, egy rokon-szenves és jelentős alkotóval, kinek határa ugyan – hogy Kodály Debussyról írt szavait alkalmazzam rá szabadon – nem nagy, a néhány legnagyobbéhoz nem is fogható, de művész a maga világában, és ennél több senki sem lehet.

Gábor Eszter választása azonban nem alaptalanul és nem haszon nélkül esett rá – ha ugyan nem azt kell mondanunk, hogy a téma választása esett őrá, és ő nem tért ki a feladat elől. Mert hiszen minden kutató életében, tudományosságában egyaránt szerepet játszik hajlam, vonzódás, céltudatosság egyfelől; kínálkozó lehetőség, kényszerű feladat, véletlen másfelől. A lényeges aztán az, ami a kettő találkozásából születik. Visszatérve e gondolat sor elejére: Schickedanz Albert látszólag bármennyire is kilógott a sorból, alkotó módszerével, életvitelével bármennyire is eltért a többségtől, szerintem sok mindent eláruló figurája volt a historizmusnak. Mintegy nagytőlencsét szolgáltatva nem kevés dolgot tesz láthatóvá számunkra a historizmus világából, szemléletéből, belső célkitűzéseiből és mélyebb rugóiból. Ebbe részletebben belemenni itt nincs terünk, nem is szükséges. Csupán azért említtem, hogy kiemeljem e vállalkozásnak az egész historizmus megközelítése, megismerése szempontjából nem marginális jelentőségét.

Ami a historizmus egészét illeti, az abban alkotók munkásságát felidézve a mindenkori szerző nemcsak azokkal a problémákkal és feladatokkal találja magát szembe, melyekkel minden monografikus művészettörténeti kutatásnak meg kell birkóznia. Nemcsak az életpálya és a művek történeti adatainak, összefüggéseinek feltárása, a műveknek és alkotóknak a velük egyneműhöz, tehát a kortársihoz viszonyított értékelése a feladata. Mögöttük ott húzódik a mind ez ideig kielégítően meg nem válaszolt kérdés, a historizmus értékelésének és értelmezésének kérdése. Vagyis, hogy művé-

szet-e egyáltalán, és mennyiben az állítólag minden alkotó invenció, eredetiség nélküli, lélektelenül másoló, önkényesen válogató, a stílusnak csupán elvét majmoló, de nem lényegét megvalósító „stílus” – miként ezt még nem olyan régen és szinte általánosan vallották. Sőt – miként a bécsi historizmus kiállítás katalógusának egyik tanulmánya megállapítja: ez a szkepszis, tanácstalanság napjainkig eleven.

A pozitív kutatás számára e kérdés nyomasztó súlya természetesen fokozatosan halványul, mert egyre növekvő spontán érdeklődés nyilvánul meg e korszak iránt. Az elméleti tájékozódás számára azonban ezáltal még nem szűnik meg a kérdés, legfeljebb egyre sürgetőbb lesz megválaszolása. S a művészettörténet számára végül is az egyik ugyanolyan fontos, mint a másik, a kettő együtt teszi ki az egészet. Azon természetesen nem kell megütköznünk, hogy az értékelést feltételező építészettörténeti feldolgozást nem előzi meg az értékproblémát megoldó tisztázás. A kettő mindig, minden korban kéz a kézben, párhuzamosan halad, másképpen nem is lehetséges. S miközben mindkettő lépésről lépésre megy előre, eredményeikkel egymást megtermékenyítik.

Biztos vagyok benne, hogy Gábor Eszter írása a historizmus-kutatás e kettős-egy célkitűzésében termékenyítő szerepét betölti; miközben az önmagában is nagyon fontos, volumenében az oroszlanrészt kitevő pozitív kutatásban ismeretlen területeket hódít meg. Munkája így újabb jelentős lépés az építészeti historizmus feltárásában és feldolgozásában. Beszélünk kell e feltárás és feldolgozás szakszerűségéről, alaposságáról, igényességéről. Arról, hogy rengeteg munkával, szorgalommal készült, anélkül hogy a távlatok, a nagy összefüggések elsikkadtak volna – amit az is elősegített, hogy párhuzamosan ugyanilyen alapossággal foglalkozott a korszak számos, Schickedanzon kívül eső, építészettörténeti problémájával is.

Elismeréssel kell megemlíteni, hogy a műszaki alapképzettségű szerzőket is megszégyenítő tájékozottsággal, szabatos szó- és fogalomhasználattal megírt munka nemcsak adatgazdag feltárásával és annak megfelelő prezentálásával tűnik ki, hanem azzal a tapintattal és visszafogottsággal is, amellyel alkalmilag felmerülő kényes vagy problematikus tényállásokat kezel. Mindig törekszik – nemcsak ilyen esetekben, máskor is – minden oldalt, lehetőséget figyelembe venni, érvényre juttatni; és ahol tárgyilag nem lehetséges, nyitva hagyja a megoldást, nem erőltet prekoncepciókat, jó és rossz elfogultságokat.

Végül: ez az írás bizonyossága annak, amit egyébként eddig is tudtunk, hogy Gábor Eszter a hazai historizmus-kutatás egyik legjelentősebb művelője. Kívánjuk, hogy munkássága a tudomány gyarapodására így folytatódjon, színvonala pedig legyen serkentés és mérce a historizmus-kutatás gyorsahajtásért ugyan fel nem írható, de azért örvendetesen tapasztalható kibontakozásában.

Komárik Dénes

(Elhangzott 1997. május 5-én az Opus Mirabile-díj átadásakor.)

NAGYBÁNYA. A jubileumi év publikációi

A nagybányai művésztelep alapításának századik évfordulója megsokszorozta a rá fordított figyelmet. Kiállítások nyíltak, kiadványok láttak napvilágot, sorozatok indultak. Kutatók új nemzedékei tűntek fel, és munkájuk nyomán módosult a hagyomány értelmezése, a művésztelep eddigi képe.

Az évfordulóra való szakmai felkészülés már évekkal korábban elkezdődött, a miskolci MissionArt Galéria 1992 óta folyamatos kiállításaival és kiadványaival. De még a Magyar Nemzeti Galéria 1996-os nagyszabású tárlata és az azt kísérő katalógus/tanulmánykötet is csak közbülső állomásnak tekinthető a kutatás és feldolgozás tudománytörténeti folyamatában. Az egyre szerteágazóbb Nagybánya-fogalom új kérdései tisztázásra várnak.

Egy-két évtizede még szó esett arról, hogy az 1996-os jubileumi évre összefoglaló Nagybánya-monográfia készülhet, és egy átfogó Nagybánya-kiállítás szembesíthető lenne az 1896-os millenáris tárlat rekonstrukciójával (ahogyan 1974-ben a párizsi Grand Palais-ban a „Centenaire de l'Impressionisme” szembesült a „Musée du Luxembourg 1874” válogatásával). Igaz, ez mindig is nehezen lett volna megvalósítható csak magyarországi képanyagból, a fő gond azonban az lett, hogy a jelenlegi intézményi könyvkiadási helyzet korlátozza a hosszabb távú kutatási-publikálási tervezést. Így inkább részletkérdések kerültek előtérbe, ami időnként eltűnt, valamiféle „permanens Nagybánya” értelmezést szuggerral, elhomályosítva némileg az indító nemzedéknek, az 1896-os alapítás hatásának, művészettörténeti súlyának a tényleges szerepét. De volt ennek előnye is: sok lappangó alkotás került felszínre a neósok és a későbbi nemzedékekhez tartozó alkotók életművéből, s a nagybányai jelzővel illethető festők munkái nagyobb szóhoz jutottak a műkereskedelemben is.

Az alábbiakban a kiadványokkal foglalkozunk, elsősorban az év legnagyobb vállalkozásával, a Magyar Nemzeti Galéria tárlatát kísérő *Nagybánya művészete* című tanulmánykötettel, valamint az alap kutatások körébe tartozó, már megjelent vagy készülő forrásközlésekkel.

Röviden utalunk az előzményekre. Az ötvenes években kezdődött el a módszeres Nagybánya-kutatás, amely az addigi, többnyire élményekről, emlékekről beszámoló szubjektív visszaemlékezések helyett komplex történeti-esztétikai feltárássra és elemzésre vállalkozott. Tudományos monográfiák készültek az első nemzedék, az alapítók pályájáról, így Hollósy Simonról (Németh Lajos, 1956), Réti Istvánról (Aradi Nóra, 1960), Ferenczy Károlyról (Genthon István, 1963), majd jóval később rövidebb összefoglalás Iványi-Grünwald Béláról (Telepy Katalin, 1985). Mindmáig hiányzik azonban monográfia Thorma Jánosról (Dévényi Iván 1977-es kis kötete műfajilag más), és az nem is oldható meg csak a Magyarországon lévő művek alapján. Glatz Oszkárrol pedig még érdemleges tanulmány sem készült. Önálló kötetek jelentek meg magyar nyelven romániai kollégák

tollából, főként a második nemzedék tagjairól, így Krizsán Jánosról és Ziffer Sándorról (Borghida István 1971 és 1980), Maticska Jenőről (Murádin Jenő 1985).

1992-ben adták ki Miskolcon a *Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig* című kiállítást kísérő tanulmánykötetet, majd 1994-ben ugyanott a tárlat megnyitása alkalmából rendezett szakmai tanácskozás anyagát. Mindkettőből kiviláglik a törekvés a Nagybánya-fogalom tágítására. Az alapító nemzedékkel, sőt a neósok „második forradalmával” szinte egyenértékűen nagybányaiként értelmezik a két világháború közötti, a hazai művészeti életen kívül eső művésztelepi munkálkodást. Ez a szándék nyilvánul meg a MissionArt Galéria további, következetesen válogatott, információgazdag kiállításain, és jellemzi az azokat kísérő monografikus kötetek imponáló sorát: Nagy Oszkáról (Kishonthy Zsolt és Murádin Jenő, 1993), Jándi Dávidról (Szücs György és Zwiczl András, 1994), Boromiza Tiborról (Jurecskó László, 1996), Dömötör Gizelláról és Mund Hugóról (Bajkay Éva és Murádin Jenő, 1996). A Magyar Nemzeti Galéria centenáriumi tárlatával egy időben volt látható a miskolciak rendezésében a *Nagybányai festészet magángyűjteményekben* (Budapest Galéria, katalógussal), hasonló profilú bemutató a budapesti Kieselbach Galériában, továbbá gazdag katalógussal dokumentált kiállítás Szabadkán, *Nagybánya és a Vajdaságiak* címmel.

Az 1996-os év egyik-másik megnyilvánulásában a Nagybánya-fogalom nemcsak a neósokon lép túl, hanem 1944-en is. Szinte elsikkad az egykori kezdeményezés korszakhatár-fontossága, hiszen száz év Nagybánya-története nyomul helyébe. Ez már koncepcióváltás, amely – a már említett hasznossága mellett – kérdőjeleket is támaszt.

Az ellentmondások és az ebből fakadó bizonytalanság nyomot hagyott az 1996-os év legfontosabb publikációjában is. A Magyar Nemzeti Galéria közel hatszáz oldalas tanulmánykötetében (szerkesztették a kiállítás rendezői, Csorba Géza és Szücs György) kitűnő írások váltakoznak olyan részletkérdések elemzésével, amelyek nem visznek közelebb sem a hagyományosabbnak tartható, sem az újabban terjedő Nagybánya-koncepció kibontásához. Igaz, minden közleménynek van új kutatáson alapuló információértéke, inkább az arányok zavaróak. Az átfogó, a korábbi eredményeket továbbvivő írások közé tartozik Szabadi Judité (*Ferenczy Károly pályaképe*), Szinyei Merse Annáé (*A nagybányai festészet plein air előzményei*); új szempontú analízisekben különösen gazdag Sinkó Kataliné (*Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa*). Ezzel a mércével mérve epizódyszerű a Hollósy Józsefről szóló írás, esetleges a Tasso Marchinit bemutató tanulmány. Kötetszerkesztési koncepció helyett, úgy látszik, a „kinek mije van Nagybányáról” anyaggyűjtés gyakorlata érvényesült. Ez a könnyebben járható út.

Lehetővé tette viszont, hogy a korábbinál nagyobb kitekintést kapjon a művésztelep nemzetközi jellege. Olvasható tanulmány az eddig csak Réti

István említéséből ismert Jakob Nussbaum német művészről (Claudia Müller, Mannheim), a kiállításon is szereplő Pechán József délvidéki festőről (Gulyás Gizella, Újvidék). A kolozsvári Murádin Jenő alapvető összefoglalást közöl *A nagybányai festőiskola 1919 és 1944 között* címmel (nem azonos az 1992-es miskolci kiadványban megjelent *A nagybányai művésztelep 1919–1944* című tanulmányával). Murádin kutatásait folytatja Almási Tibor: *Epizódok a román akadémiák növendékeinek nagybányai továbbképzése történetéből* című írása. A kötetet záró *Kronológia 1885-től 1995-ig* sorol fel minden, Nagybányával közvetlen vagy közvetett kapcsolatban lévő eseményt, mozzanatot. Utolsó, 1995-ös tétele: *Alkotótábor Nagybányán*.

Félő azonban, hogy a földrajzi szempont eltereli a figyelmet a művészet-történeti ítéletről és az azon alapuló szelekcióról, parttalaná tágíthatja a „nagybányaiság” határait. E minősítés kiürüléséhez vezethet, hogy a fő ismérv az esetleg csak átmeneti ott-tartózkodás. Ellenvetés lehetne: végső soron szakmai közmegegyezésen múlik, hogy mit nevezünk „nagybányainak”. De tapasztalatból tudható, hogy a művészet-történet utólagos átírása, újraértékelése annak kárára válik. Az adott esetben nehezíti a minősítő tájékozódást.

Itt szükségesnek látszik a szorosabban vett témán, a publikációk ismeretetésén túllépő rövid kitérő. Ténykérdés, hogy Nagybányán száz éve – mindmáig – megújuló művésztelep működik. Ebben meghatározó szerepe van a tájegység vonzó sajátosságain túl az első nemzedék munkásságának, a száz év előtti mozgalomnak, amely festészettörténeti fordulatot indított el. Ez vonzotta oda a festőket akkor is, amikor az alapítók zöme már mássutt élt. E hagyomány alapozta meg a kolónia és az iskola létét, így lett Nagybánya Trianon után a romániai főiskolák nyári művésztelepe.

A nagybányai illetőség vagy átmeneti ott-tartózkodás azonban nem jelent automatikusan festészeti-esztétikai értelemben vett nagybányaiságot. hiszen a kubisztikus törekvésektől az újklasszicizmusig, az expresszionisztikus indítástól a szocreálig sokféle irányzat volt egyidejűleg jelen a művésztelepen. Való igaz, az alapító mesterek is különböztek egymástól, akárcsak a tíz év múlva fellépő neósok. A leginkább közös vonásuk a természethez való viszonyuk és etikai alapállásuk volt. Valamiféle stílárius egység, mint amilyent Réti István kívánt volna meg, csak merevítette és szűkítette a mozgásteret, végül robbanáshoz vezetett, amint azt a neósok fellépése is bizonyítja. A természeti-etikai felfogáson alapuló kohéziós erő a két világháború közötti időben főként a Gresham művészcsoporthoz volt jellemző, erre a posztnagybányaiként is jellemzett laza tömörülésre. Róluk azonban alig esik szó a százéves Nagybánya-történet számbavételekor, mert földrajzilag kívül estek Nagybányán.

Visszatérve a Magyar Nemzeti Galéria kiállítását kísérő tanulmánykötethez, szembeötlő az *Életrajzok* és a *Műtárgyjegyzék* összeállításának esetlegessége, pontosabban: az alkotások felsorolását bevezető tájékozta-

tás egyenetlensége. Így például Boldizsár Istvánról az utolsó adat: „1941-től a budapesti Képzőművészeti Főiskola tanára volt”; Bernáth Aurélról: „1929-ben gyűjteményes kiállítása volt az Ernst Múzeumban”; Czóbel Béláról: „Az I. világháború alatt Hollandiában, 1920–25-ig Berlinben élt”; Traian Biltiu-Dancusról: „1969-ben gyűjteményes kiállítása volt Bukarestben”; Lidia Agricoláról: „1953-ban állami díjas lett”. Ferenczy Noémit a húszas évekig, Ferenczy Bénit a harmincas évek végéig követi az életrajz. A rövid összefoglalások abban is következetlenek, hogy melyik művésznél mire térnek ki, például felsorolják-e a fontosabb egyéni kiállításokat (mint Perlrott Csaba Vilmosnál), az utazásokat (mint Pirk Jánosnál) vagy sem. Még egy példa az esetlegességre: Boross Géza életrajzában egyetlen nagybányai vonatkozású adat sincs.

A ténybeli információk aránytalansága jellemzi az életrajzok végén közölt szakirodalmi válogatást is. Így például Czóbel Bélánál csak egyetlen, korai művészetével foglalkozó tanulmány szerepel, Tihanyi Lajosnál használható irodalom, Bernáth Aurélnál az általa írt könyvek közül egy, több román festőnél lexikon-címszó. A függelék nyilvánvalóan több szerző munkája, tisztázni kellett volna, hogy mi tartozzék az adatközlésbe, s a koncepciót egyeztetni a közreműködő romániai kollégákkal.

1994-ben Miskolcon jelent meg Murádin Jenő *Nagybánya. A festőtelep művészei* című életrajzi lexikona, amely hetvenkét művészről közöl érzékeltes portrét, közöttük olyanokról is, akik a Magyar Nemzeti Galéria kiállításán, s így katalógus/tanulmánykötetében nem szerepelnek. A nagy tárlaton természetesen nem kérhető számon minden, Nagybányához kötődő művész jelenléte, a kimaradásnak több külső, objektív oka is lehetséges, így is százharminc művész bemutatására vállalkozott. Nem a hiányok adnak okot némi történeti manipuláció sejtetésére. Úgy látszik, mintha Aba Novák Vilmos, aki 1921-ben és 1923-ban Nagybányán, 1925-ben Felsőbányán járt (a tanulmánykötet életrajzi összefoglalása egyébként csak ez utóbbi adatot említi), Patkó Károly, aki 1924–1925-ben Nagybányán és Felsőbányán fordult meg, leginkább arra szolgálnak ebben az összefüggésben, hogy kvázi hitelesítsék a húszas-harmincas évek művésztelepi neoklasszicista törekvéseknek a „nagybányaiságát”. Murádin Jenő életrajzi lexikonjában egyébként egyikük sem szerepel.

Ténykérdés, hogy az első nemzedék száz év előtti együttes fellépése hozott forradalmias változást a magyar művészet történetében. Ennek talán építkezett a művésztelep és az iskola, ez alapozta meg a helység évszázados nimbuszát. De ez nem jogosít fel arra, hogy valamiféle elvont „nagybányai renomé” fémjelezze száz év ott működött és működő alkotóját, mert így elsikkadnak a történetileg természetes különbségek. Voltaképpen a magyar művészettörténeti kézikönyv VI. kötetének (*Magyar művészet 1890–1919*. Bp. 1981) elemzéséhez és összegezéséhez kellene visszanyúlni, és onnan kiindulva körvonalazni, interpretálni a Nagybányáról nyíló utakat. Így egy némileg konstruálnak tetsző százaléves Nagybánya-képpel

szemben kibonthatók korról korra a szemléleti-etikai alapállás közös vonásai és ellentmondásai, a stílárís váltások-változások lehetőségei.

A centenáriumi kiadványok igen fontos része a forrásközlés. Korábbi előzmény Mezei Ottó 1982-es kötete (*Nagybánya. A hazai szabadiskolák múltjából*), amely kommentálva, értelmezve fűz össze bőséges forrásanyagot. Nagy előrelépés volt Réti István *A nagybányai művésztelep* című posztumusz összefoglaló írásának 1994-es második, ezúttal teljes szövegű kiadása, Csorba Géza gondozásában; az első, 1954-es közreadás csak kényeszerű rövidítésekkel jelenhetett meg.

A jubileumi évben indította a MissionArt Galéria a tudományos kutatás szempontjából igen fontos, négy kötetre tervezett dokumentum-sorozatát, amelynek első része megjelent: *A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909*. Tímár Árpád szerkesztette, a rá jellemző körültekintéssel és gondossággal. 1896 februárjából valók az első közlések: a „Nagybánya és Vidéke” újság hírt ad a Münchenben működő festők várható nagybányai útjáról. Ugyanonnan való az utolsó közlemény is 1909 decemberéből, Boromisza Tibor budapesti kiállításáról. Tímár Árpád szerkeszti a folytatást is, amely az 1910–1944 közötti cikkeket, kritikákat, tanulmányokat adja közre. Természetesen mindannyian, akik Nagybányakutatással foglalkoztunk, olvastuk már e közlemények jó részét, de most azt is megítélhetjük, hogy mennyi mindent nem ismertünk, mennyi megjelent írás volt hozzáférhetetlen a hazai könyvtárakban, adattárakban.

Megjelenés előtt áll a sorozat második kötete, Bernáth Mária és András Edit szerkesztésében, amely nagybányai művészek és velük kapcsolatban álló személyek levelezéséből válogat. E kötet anyaga témájánál fogva szükségképpen szubjektívabb, mint a teljességre törő sajtókép. De éppen azért, mert más oldalról, más szemszögből világít rá az összefüggésekre, pályák alakulására, sorsokra, alkotások létrejöttének körülményeire, további inspirációt adhat a kutatás számára.

A tervezett negyedik kötetet Mezei Ottó szerkeszti, visszaemlékezéseket tartalmaz, és a művésztelep létével kapcsolatos hivatalos dokumentumokat teszi közzé. Minden bizonnyal lesznek benne átfedések korábbi kiadványokkal, de ez aligha kerülhető ki. A tervezett négy kötet imponáló vállalkozás: szinte tálcán kínálja a kutatóknak az adatanyag-fogódzót, az eddigieknél teljesebb és objektívabb Nagybánya-történethez az alapkutatást.

A Murádin Jenő és Szücs György által összeállított *Nagybánya 100 éve* című kötet a nagybányai Misztótfalusi Kis Miklós Közművelődési Egyesület és a miskolci Herman Ottó Múzeum közös kiadványa. A 227 lapos, gazdagon illusztrált kötet két különálló, szerkezetében is eltérő része a *Történeti források* és a *Művészeti topográfia*. Az első rész régi és friss emlékezetekből, interjúkból, újságcikkekből idéz, alkotókat jellemez, esetlegesen jegyzőkönyvet, növendék névsort közöl, olvasmányosan válogat száz év dokumentumaiból. A topográfiai áttekintésben a forrásoknak kiegészítő szerep jut, idézetekként illusztrálják a csoportosítást, amely azt bizonyítja,

hogy mennyien mennyire kötődtek adott helyszínekhez, melyek voltak a kedvelt és gyakori témakörök. Az érveléshez tartozik, hogy a kötet a festményekkel összevethető korabeli fényképeket, levelezőlapokat is közöl. Segítheti azokat, akik újonnan előkerülő nagybányai képek meghatározásán munkálkodnak. Függelék sorolja fel a Romániai Képzőművészek Szövetsége nagybányai csoportjának jelenlegi, mintegy hatvan tagját. Zömük a középnemzedékhez tartozó, kolozsvári vagy bukaresti főiskolát végzett festő vagy szobrász. E közlés tulajdonképpen független a kötettől, inkább névjegy értékű, a jelenlétet jelzi, ha nem adhat is választ az első rész bevezetőjének záró szavaira: „...hogyan tovább?”

Az eddigiekből is kiviláglik, hogy módszeres együttműködés alakult ki a hazai és a határokon túli művészettörténész kollégákkal. Igaz, ez még csak a kutatók között él, akik informálják egymást, és együtt szerepelnek szakmai tanácskozásokon. 1996-ban a Magyar Nemzeti Galéria nagy tárlatára végül nem jutottak el a romániai intézményekkel közösen kiválasztott, ottani múzeumokban levő alkotások, habár becsomagoltan álltak, szállításra készen (a katalógus/tanulmánykötetben egyébként fotóstul szerepelnek). A Nagybányán tervezett centenáriumi kiállítást is többször elhalasztották, végül 1996 decemberében nyílt meg. S a romániai publikációk hiányát nyilván nem pótolják a magyarországi kiadványokban közölt függelékek, mint a kontinuitást hangsúlyozó eseménytörténeti felsorolás a Magyar Nemzeti Galéria tanulmánykötetében, vagy a romániai művész-szövetség nagybányai tagozatának névsora a *Nagybánya 100 éve* című kötetben.

Ám ha arra gondolunk, hogy a bukaresti Raoul Sorban 1986-os, igen sok új adatot is tartalmazó nagy Hollósy monográfiája (címe magyarul: *Egy művészpálya München és Máramaros között*) hogyan próbálta diminuálni Nagybánya hajdani szerepét, és kétségbe vonni Hollósy magyar festő voltát, és összevetjük e kutatói magatartást a kilencvenes években kialakult folyamatos együttműködéssel, nyilvánvaló, hogy a tudománytörténetnek új szakasza nyílt, és ez új lehetőségeket kínál. Tímár Árpád megemlékezik róla, hogy forráskötete nem lett volna teljes Murádin Jenő segítségével. A miskolci kiadványok 1992 óta bizonyítják a romániai kollégákkal való együttműködés folyamatosságát és fontosságát. A Magyar Nemzeti Galéria tanulmánykötete is megköszöni előjáróban Murádin Jenő, Szűcs Mária, Véső Ágoston és Gheorghe Vida segítségét.

Tőlünk délre két művészettörténész foglalkozik – egymástól függetlenül – a Nagybánya-témával. Az újvidéki Gulyás Gizella, a már említett Pechán-tanulmány szerzője kandidátusi értekezéséként nyújtotta be a Magyar Tudományos Akadémiára a délvidéki művészek nagybányai vonatkozásait összegyűjtő és feldolgozó munkáját; ez is olyan információs anyaggal gazdagít bennünket, amelyhez hazai forrásokból nem juthatunk. Gulyás Gizella tíz írásból álló sorozatot közölt a jubileum alkalmából újvidéki hetilapban (Családi Kör, 1996 március 7. – 1996 május 16.), színes címlappéppel; ezek közül

hét délvidéki festők, zömmel neósok munkásságát mutatja be. A szerző részleteiben feldolgozta a témához sokban kapcsolódó nagybecskereki művészet és művésztelep történetét. Tanulmánya, *Nagybecskerek Nagybánya bűvöletében. A Délvidék művésztelepi mozgalmai az I. világháborúig* a Művészettörténeti Értesítőben jelent meg (XLV. 1996. 1–2.sz. 69–82.)

1996 júliusában nyílt meg Szabadkán a *Nagybánya és a Vajdaságiak* című kiállítás; rendezője és katalógusának szerzője Bela Duranci. A kiadvány támogatói közül első helyen történik említés a Szerb Köztársaság Művelődési Minisztériumáról és a Magyar Köztársaság Művelődési és Közoktatási Minisztériumáról. Úgy volt, hogy a tárlatot Miskolcon is bemutatják, de áthozatalának terve meghiúsult. Így csak katalógusát ismerjük, melynek tanulmánya nagyvonalú áttekintést ad a Vajdaság gazdaságföldrajzi és kulturális helyzetéről a századvégen és a századfordulón. Ebbe ágyazva tárja fel a művészek nagybányai kapcsolatait, majd kötődésüket más művésztelepekhez, s az utódok buzgalmát a művésztelepi mozgalom ébren tartására, illetve felélesztésére, ami a közelmúltig a Vajdaságon túlmenően is hatott az ország művészeti életére. A közel száznegyven alkotást bemutató tárlat katalógusa terjedelmes *Kislexikon* függelék tartalmaz, amely számunkra főként szerbiai, illetve jugoszláviai vonatkozásban igen gazdag információkban. Kár, hogy megzavarják tárgyi, fogalmi tévedések és félreértések, és hogy a szakirodalmi tájékoztatás, különösen a magyar művészek esetében igen hiányos.

A szabadkai katalógus teljes egészében kétnyelvű, szerb és magyar, angol rezümével kiegészítve. A *Nagybánya 100 éve* kötet román, német, francia és angol rezümét tartalmaz. A *Nagybánya művészete*, a Magyar Nemzeti Galéria tanulmánykötete minden írás végén közöl német és angol nyelvű összefoglalást, az *Életrajzok és műtárgyjegyzék* függelék pedig teljes egészében háromnyelvű.

A jubileumi év kiadványai közül a legfontosabb – nemcsak terjedelme miatt – a Magyar Nemzeti Galéria tanulmánykötete: kiváló kutatók itt hasznosíthattak a legtöbbet az évek óta folyamatos előmunkálatok tapasztalataiból. Rangot jelent a nyolcvan jó minőségű színes tábla, a több mint ötszáz kiállított alkotás legtöbbszörének reprodukciója, a gondolatébresztő tanulmányok összehasonlító képanyaga. És nem fukarkodik reprodukcióval a többi kiadvány sem. A szabadkai katalógus a kiállított művek több mint harmadát közli, ebből tizenkettőt színesen. A Boromisza-kötet huszonnyolc színes és huszonnégy fekete-fehér, a Dömötör-Mund kötet harminckét színes és húsznál több fekete-fehér képet tartalmaz, a *Nagybányai festészet magángyűjteményekben* katalógus mintegy hetven alkotásból tizenötöt reprodukál színesen. A dokumentumokkal is sokoldalúan illusztrált *Nagybánya 100 éve* című kötet összesen mintegy kétszázhusz képet közöl, csaknem tizedét színesen; még a Tímár Árpád szerkesztette forráskötetben is találunk huszonegy képi dokumentumot. S ha arra gondolunk, hogy a különböző publikációk rep-

rodukción anyagában alig van átfedés, sejtethő, hogy milyen óriási választék áll a kutatók, a szerzők rendelkezésére.

Hátra van még annak tisztázása, hogy ki mit ért Nagybányán, nagybányaiságon. A jubileumi évnek nem is annyira a kiadványai, inkább a kiállításai támasztanak kérdőjeleket. Fő művek is vannak magángyűjteményekben, az első nemzedék alkotásaiból, amelyek 1996-ban nem kaptak nyilvánosságot; talán mert nem szánják őket eladásra. S habár az egyre élénkebb műkereskedelem eddig is előcsalogatott lappangó vagy ismeretlen képeket, ez a mozgás szerintünk legfeljebb árnyalhatja, de nem módosíthatja Nagybánya történetileg kialakult értelmezését.

A művésztelep létezik, korról korra változni tudó szervező és ihlető szerepe múltját-jövőjét igazolja. A száz év előtti mozgalom, amely – Réti István meghatározásával élve – a múlt századi festészet talaján fogant, és amely robbanásszerűen tette „nagykorúvá” a magyar képzőművészetet, annyi kezdeményező erővel bírt, hogy elindítóinak szándéka sem tudta gúzsba kötni a közvetlen utódokat. A nemzedékekkel későbbi értékek azonban, még ha létrehozóik jártak is Nagybányán, nem feltétlenül „nagybányaiak” a szó eddigi közmegegyezéssel értelmében. Kérdés persze: lehet-e, szabad-e, érdemes-e változtatni a közmegegyezésen.

A jubileumi év publikációi és közvetlen előzményeik sok új, továbbgondolásra készítő mozzanattal gazdagították a Nagybánya-képet. De várat még magára a Nagybánya-történet teljes, tudományos feldolgozása, a Nagybánya-fogalom érnyaltabb, hitelesebb körvonalazása.

Aradi Nóra

A recenzióban tárgyalt publikációk bibliográfiai adatai

- ARADI Nóra: Réti István. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960. 319 lap. (Magyar mesterek)
- BAJKAY Éva–MURÁDIN Jenő: Dömötör Gizella – Mund Hugó. Nagybányától Buenos Airesig. Miskolc, MissionArt Galéria, 1996. 152 lap. (Nagybánya könyvek, 6.)
- BORGHIDA István: Krizsán János. Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, é.n. 51 lap. (Művészeti tanulmányok)
- BORGHIDA István: Ziffer Sándor. Bukarest, Kriterion, 1980. 107 lap.
- DÉVÉNYI Iván: Thorma János. Budapest, Corvina, 1977. 28 lap. (A művészet kiskönyvtára)
- DURANCI, Bela: Nagybánya és a Vajdaságiak. Szabadka, 1996.
- GENTHON István: Ferenczy Károly. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963. 245 lap. (Magyar mesterek)
- GULYÁS Gizella: Nagybecskerek Nagybánya bűvöletében. A Délvidék művésztelepi mozgalmi az I. világháborúig. MÉ XLV (1996) 69–82.
- JURECSKÓ László: Boromisza Tibor. Nagybányai korszaka (1904–1914). Miskolc, MissionArt Galéria, 1996. 232 lap. (Nagybánya könyvek, 5.)
- KISHONTHY Zsolt–MURÁDIN Jenő: Nagy Oszkár (1893–1965). Miskolc, MissionArt Galéria, 1993. 118 lap. (Nagybánya könyvek, 2.)
- Magyar művészet 1890–1919. Szerk. NÉMETH Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 262–318.: A nagybányai mozgalom. (A magyarországi művészet története, 6.)

- MEZEI Ottó: Nagybánya. A hazai szabadiskolák multjából. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983. 99 lap.
- MURÁDIN Jenő: Maticska Jenő. Bukarest, Kriterion, 1985. 76 lap.
- MURÁDIN Jenő: Nagybánya. A festőtelep művészei. Miskolc 1994. 109 lap
- MURÁDIN Jenő – SZÜCS György: Nagybánya 100 éve. Történeti források, művészeti topográfia. Miskolc–Nagybánya, Herman Ottó Múzeum – Misztótfalusi Kis Miklós Közművelődési Egyesület, 1996. 227 lap.
- Nagybánya és a Vajdaságiak. A művésztelep száz éve. XXXIII képzőművészeti találkozó, Szabadka 1996. július. A kiállítás rendezője és a katalógus szerzője B. DURANCI. Szabadka, Fórum Kiadó, 1996. 120 lap.
- Nagybánya művészete. Magyar Nemzeti Galéria Katalógus. 1996 március 14 – október 20. A kiállítást rendezte és a katalógus koncepciója: CSORBA Géza – SZÜCS György. Szerk. IMRE Györgyi. Budapest, 1996. 578 lap.
- Nagybánya. Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig. Szerk. JURECSKÓ László és KISHONTHY Zsolt. Miskolc, MissionArt Galéria, 1992. 286 lap. [Nagybánya könyvek, 1.]
- Nagybányai festészet magángyűjteményekben. Budapest Kiállítóterem, 1996. május 2 – június 30. Katalógus. Budapest, Budapest Galéria, 1996. [38] lap.
- Nagybányai képaukción. A BAV Rt. Aukciós Házának kiállításával. Budapest 1994. III. 19–27. BAV katalógus. 36 lap.
- A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909. Dokumentumok a nagybányai művésztelep történetéből I. Szerk. és a jegyzeteket írta TÍMÁR Árpád. Miskolc, MissionArt Galéria, 1996. 493 lap. (Nagybánya könyvek, 7.)
- NÉMETH Lajos: Hollósy Simon és kora művészete. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956. 161 lap.
- RÉTI István: A nagybányai művésztelep. Szerk. ARADI Nóra, bev. LYKA Károly. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1954. 355 lap.
- RÉTI István: A nagybányai művésztelep. Sajtó alá rend. és szerk. CSORBA Géza. A jegyzeteket és a bibliográfiát SZÜCS György készítette. Bev. LYKA Károly. Budapest, Kulturtrade Kiadó, 1994. 195 lap.
- SORBAN, Raoul: O viata de artist intre München si Maramures. [Hollósy Simon] Bucuresti, Editura Meridiane, 1986. 217 lap.
- SZÜCS György–ZWICKL András: Jándi Dávid. Miskolc, MissionArt Galéria, 1994. 159 lap. (Nagybánya könyvek, 4.)
- Tanulmányok a nagybányai művészet köréből. Szerk. JURECSKÓ László és KISHONTHY Zsolt. Miskolc, MissionArt Galéria, 1994. 106 lap. (Nagybánya könyvek, 3.)
- TELEPY Katalin: Iványi-Grünwald Béla. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1985. 105 lap.

A tanulmány elkészülte után megjelent kiadványok

- ALEXA, T.–MOLDOVAN, T.–MUSCA, M.: Centrul artistic Baia Mare 1896–1996. Muzeul Judetean Maramures. Baia Mare. Katalógus. Exp. Dec. 1996–Aug. 1997. 451 lap.
- Impressionisten aus Ungarn. Die Nagybányaer Künstlerkolonie 1896–1944. Miskolc – Kempen, MissionArt Galerie – Städtisches Kramer-Museum, 1997. 62 lap.
- Nagybánya. Konferencia 1997 február 27–28. Bev. FABÉNYI Júlia. [Szombathely,] Szombathelyi Képtár, [1997.] 113 lap
- Thorma. Szerk. SZÜCS György. [Írták: BAY Miklós, BOROS Judit, MURÁDIN Jenő] Budapest, Körmenyi Galéria, 1997. 114 lap. (Körmenyi Galéria Budapest sorozat, 1.)
- Válogatás a nagybányai művészek leveleiből 1893–1944. Dokumentumok a nagybányai művésztelep történetéből II. Szerk. ANDRÁS Edit és BERNÁTH Mária. Jegyzeteket írta SZÜCS Gy. Miskolc, MissionArt Galéria, 1997. 423 lap. (Nagybánya könyvek, 8.)

E. LUKÁČOVÁ ÉS MÁSONK: SAKRÁLNA ARCHITEKTÚRA NA SLOVENSKU. Komárno, 1996. 209 oldal.

Szlovákia egyházi épületeit mutatja be ez a közelmúltban megjelent kötet. Adatainak és illusztrációnak gazdagsága miatt célszerű, hogy a magyarországi kutatók is értesüljenek róla, még ha legtöbbször számára – s le kell rögtön szögezni, ez a jelen sorok írójára is érvényes – a teljes szöveg megértése nyelvi akadály miatt nem lehetséges.

Az emlékek tárgyalása kronologikusan történik, és pedig stíluskorszakok szerint fejezetekre bontva. Ezekben belül lineárisan halad az épületek bemutatása, ami a félkövérrel történt kiemelés folytán meglehetősen könnyen követhető. A kötet sajátossága, pontosabban kifejezett erénye, hogy nemcsak az egyházi építészeti hagyományos, „nagy” korszakaira, vagyis a gótikára és a barokkra koncentrál, mint általában a hasonló korábbi kiadványok. Érdemének megfelelően nagy teret szentel a klasszicizmus, a historizmus, a szecesszió és a modern stílus templomépületeinek, sőt a mai egyházi építészethez is. Összességében a könyvnek hozzávetőleg egy harmada szól a 19. és 20. századról, ami nézetem szerint reális arány.

De a munka nemcsak a korszakok tekintetében, hanem az emlékek sokfélesége szempontjából is teljességre törekszik. Valamennyi felekezet egyházi építményeit tárgyalja, így például szép számmal szerepelnek benne protestáns templomok és zsinagógák. Gazdagon vannak képviselve az – elsősorban görög katolikus – fatemplomok. De találkozunk a kötetben olyan kisebb egyházi emlékekkel is, mint Szentháromság-oszlopok és rokon emlékművek, vagy éppen jelentősebb családi kripták. Ebben az összefüggésben viszont úgy érzem, hogy a kálváriák nem kaptak megfelelő képviseletet. Mellőzésük oka vélhetően az lehetett, ami a mai Magyarországon is a helyzet: siralmasan elhanyagolt állapotuk.

A könyvvel kapcsolatban ki kell emelni rendkívül igényes kiállítását. Mára már megszoktuk, hogy a korábban többnyire hitvány nyomdai minőségben publikáló (volt) szocialista országok immár szép könyveket (is) csinálnak. Ez a munka a mai átlagot messze felülmúlja. Még kezelhetően nagy formátuma, kéthasábos tördelése, és különösen kifogástalan és nagyszámú színes képei és rajzi ábrái esztétikai élvezetté is teszik forgatását. Az említett ábrák, melyek között nemcsak alaprajzok, hanem homlokzatrajzok és axonometriák is vannak, természetesen dokumentumértékük miatt legalább olyan érdekesek. Itt megint csak az újkori, eddig fel nem mért egyházi épületek más publikációkban még nem közölt rajzainak újdonságértékét kell kiemelni. Ezt érzem tartalmi szempontból a kötet egyik, ha nem éppen fő erősségének. És ez nem véletlen, hiszen a címlap tanúsága szerint a könyv nyolc szerzője közül mindössze egy történész, a többi hét építész, akik nyilván saját felméréseiket használták fel. Ennek fényében viszont meglepő, hogy a rajzokhoz léptéket nem adtak. Ez a hiány valószínűleg számos későbbi, e kötetből merítő publikációban fog megsokszorozódni.

A szöveget érdemben – az előjáróban említett nyelvi akadály miatt – nincs módomban elemezni; kompetencia okán is csak a 19. századi rész alkalmi szondázását végeztem el. Itt néhány helyen kisebb elírásokba és hiányokba ütköztem. Tudom, nem lehetséges minden templomépületet egyetlen kötetben szerepeltetni, így e tekintetben nincs felróni való a szerzőknek. Válogatásukat – erről korábban volt szó – általában jónak és reprezentatívnak tartom. Inkább a megemlített épületeknél felfedezett néhány kisebb problémára hívom fel a figyelmet. Így a losonci református templomnál tervezőként F. Wieser bécsi építész tűntetik fel (p. 145.). Feltehetően Wieser Ferenc *pesti* építészre gondoltak a szerzők, ám a tervező – ezt Komárik Dénes alapvető tanulmányából tudjuk (A gótizáló romantika építészete Magyarországon, *Építés- Építészettudomány XIV.* 1982. 288–289.) – Wagner János *pesti* építőmester volt. A tőketerebesi Andrásy-mauzóleumot tervező Meinig Artúr neve a félreírt „Meiling” formában szerepel. Igen helyes módon megtalálható a könyvben a jelentős jolsvai római katolikus templom (p. 148.), azonban pusztán futó említésként. Az épület, ha már a munkába bekerült, ennél többet érdemelt volna. A centrális rendszerű klasszicista templom 1831 és 1849 között készült Alois Pichl bécsi építész tervei nyomán. Alaprajzát a közelmúltban egy szlovákiai magyar kutató, Erdélyi Géza közölte (Gömör vármegye klasszicista építészete. *Gömörszőlős – Hanva – Ozd*, 1996. p. 164.).

A kötetet történeti kronológiai áttekintés, helynévmutató – személynévmutató nem, úgy látszik a szlovákiai kiadók sem jobbak nálunk –, bibliográfia és a szakszavak jegyzéke zárja. A kétoldalas, sűrűn szedett irodalomjegyzékben azonban alig három magyar munka akad, közülük a legújabb 1943-as, Zádor és Rados klasszicista építészettörténete. Magyarországi olvasónak nem kell magyarázni a helyzet fonákságát. Lévén közös kulturális örökségről szó, Szlovákia, az egykori Észak-Magyarország építészeti múltjának vizsgálatához nem lehet csak a szlovák szakirodalomra támaszkodni – mint ahogy csak a magyarra sem. Az előző bekezdés pár tétele ezt talán érzékelteti. Az ideális állapot az lenne, ha kölcsönösen informálódnánk a másik országban folyó kutatásról; sajnos ez ma még csak vágyálom. Ha meg is lenne az akarat, a többször említett nyelvi akadály alig tűnik áthághatónak. Itt csak a mindkét nyelvet bíró kollégák segíthetnének. Mivel tudomásom szerint a szóban forgó könyv magyar nyelvű kiadását is tervezik, ez kiváló alkalom lenne a szlovák és a magyar kutatás egy részének szinkronba hozására. A szép kötet ennyit megérdemelne.

Sisa József

AZ MTA MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ INTÉZETÉNEK KIADVÁNYAI

Johannes Aquila és a 14. század falfestészete.

(Szerk. Marosi Ernő.) Bp. 1989.

Váradi kőtöredékek.

(Szerk. Kerny Terézia.) Bp. 1989.

HENSZLMANN IMRE: *Válogatott képzőművészeti írások.*

(Szerk. Tímár Árpád.) Bp. 1990.

Fülep Lajos levelezése. I. 1904–1919.

(Szerk. F. Csanak Dóra.) Bp. 1990.

OLTVÁNYI IMRE: *Művészeti krónika. Összegyűjtött képzőművészeti írások.*

(Szerk. Sümegi György.) Bp. 1991.

Fülep Lajos levelezése. II. 1920–1930.

(Szerk. F. Csanak Dóra.) Bp. 1992.

TAKÁCS IMRE: *A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei.*

Bp. 1992.

A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században.

(Szerk. Szabó Júlia és Majoros Valéria.) Bp. 1992.

HOFFMANN EDITH: *Régi magyar bibliofilek.*

Hasonmás kiadás és újabb adatok. (Szerk. Wehli Tünde.) Bp. 1992.

A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok.

(Szerk. Zádor Anna.) Bp. 1993.

FÜLEP LAJOS: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916.*

(Szerk. Tímár Árpád.) Bp. 1995.

Fülep Lajos levelezése III. 1931–1938.

(Szerk. F. Csanak Dóra.) Bp. 1995.

FERKAI ANDRÁS: *Buda építészete a két világháború között. Művészeti emlékek.*

Bp. 1995.

ELEK ARTÚR: *Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások*

(Szerk. Tímár Árpád.) Bp. 1996.

HENSZLMANN IMRE: *Kassa városának ó német stílusú templomai.*

Hasonmás kiadás Marosi Ernő kísérelő tanulmányával. Bp. 1996.

Kertművészet a régi magyar kertészeti folyóiratokban, 1857–1944. Repertórium.

(Összeállította: Alföldy Gábor és Zolnai Dóra. Szerk. és előszó: Galavics Géza.) Bp. 1997.

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK

Cahiers d'histoire de l'art

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének kiadványai – Akadémiai Kiadó – Budapest

1. MOJZER MIKLÓS: Torony, kupola, kolonnád. Bp. 1971.
2. GALAVICS GÉZA: Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása. Bp. 1971.
3. SZABÓ JÚLIA: A magyar aktivizmus története. Bp. 1971.
4. GERVERS-MOLNÁR VERA: A középkori Magyarország rotundái. Bp. 1972.
5. VAYERNE ZIBOLEN ÁGNES: Kisfaludy Károly. A művészeti romantika kezdetei Magyarországon. Bp. 1973.
6. SZ. KOROKNAY ÉVA: Magyar reneszánsz könyvkötések. Kolostori és polgári műhelyek. Bp. 1973.
7. DÁVID KATALIN: Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiája. Bp. 1974.
8. ERNYEY GYULA: Az ipari forma története Magyarországon. Bp. 1974.
9. TÓTH MELINDA: Árpád-kori falfestészet. Bp. 1974.
10. KELÉNYI GYÖRGY: Franz Anton Hillebrandt (1719–1797). Bp. 1976.
11. WEHLI TÜNDE: Az Admonti biblia. Bp. 1977.
12. GERŐ GYŐZŐ: Az oszmán-török építészet Magyarországon. (Dzsámik, türbék, fürdők). Bp. 1980.
13. BALOGH JOLÁN: Varadinum. Várad vára. Bp. 1982.
14. GERVERS-MOLNÁR VERA: Sárospataki síremlékek. Bp. 1983.
15. CS. DOBROVITS DOROTTYA: Építkezés a 18. századi Magyarországon. (Az uradalmak építésze). Bp. 1983.

16. VARGA LÍVIA: A szászsebesi evangélikus templom középkori építéstörténete. Bp. 1984.
17. Jankovich Miklós, a gyűjtő és mecénás (1772–1846). Tanulmányok. Szerk. Belitska-Scholtz Hedvig. Bp. 1985.
18. BOROS LÁSZLÓ: A pécsi székesegyház a 18. században. Bp. 1985.
19. SISA JÓZSEF: Alois Pichl (1782–1856) építész Magyarországon. Bp. 1989.
20. G. GYÖRFFY KATALIN: Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon. (Idegen utazók megfigyelései). Bp. 1991.
21. PAPP JÚLIA: Művészeti ismeretek gróf Sándor István (1750–1815) írásaiban. Bp. 1992.
22. JUAN CABELLO: A tari Szent Mihály-templom és udvarház. Bp. 1993.
23. MAROSI ERNŐ: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon. Bp. 1995.
24. ISTVÁN MÁRIA: Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929–1944). Bp. 1997.

1500 Ft