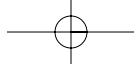


**Omnis creatura
significans**

**Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára
Essays in Honour of Mária Prokopp**



Szerkesztőbizottság tagjai / Editorial board

KERNY TERÉZIA

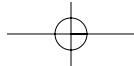
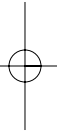
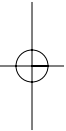
TÜSKÉS ANNA

Szerkesztette / Editor in chief

TÜSKÉS ANNA

Tördelés és borítóterv / Page setting and cover design

CSIRMAZ ELŐD PÁL



Omnis creatura significans

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára
Essays in Honour of Mária Prokopp

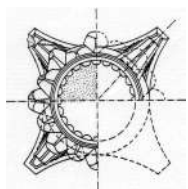


CentrArt Egyesület
2009. március 25.

A kötet megjelenését támogatta The publication of this book was made possible by the support of



Esztergom Önkormányzata
Council of Esztergom



Hild-Ybl Alapítvány
Hild-Ybl Foundation



Studiolo Restaurátor és
Művészeti társaság
Studiolo Restoration and
Artistic Society

KIESELBACH

Kieselbach Galéria és
Aukciósház
Kieselbach Gallery &
Auction House

A borítón Cover art

Köpönyeges Madonna
Ptujaska Gora, plébániatemplom, timpanonrelief,
1410 körül. Gombosi Beatrix felvétele

Madonna of Mercy
Ptujaska Gora, Our Lady's Church, relief from the tympanum, around 1410. Photograph by Beatrix Gombosi

A címdalón Title page

Prokopp Mária
Vincze Péter fényképe alapján, melyet 2007. november 7-én, a Budapesti Egyetemi Könyvtár dísztermében készített

Mária Prokopp
Picture based on a photograph taken by Péter Vincze on 7 November 2007 in the hall of the University Library, Budapest

A kiadványban megjelenő írások tartalmáért és a képek jogtisztaságáért minden esetben a tanulmány szerzője felelős.

The authors of the essays are responsible for the contents of their texts as well as for obtaining permission to reprint the images included in their essays.

Köszönetünket fejezzük ki Nyárádi Anna-Máriának munkájáért és segítségéért.

We thank Anna-Mária Nyárádi for her help and support.

© A kötet szerkesztője és szerzői, 2009
Copyright © 2009 by the editor and the authors



Tartalom

Contents

Tabula gratulatoria	14
---------------------	----

Köszöntő írások

Congratulatory Writings

RÉNYI András Köszöntő — [<i>Congratulatory essay</i>]	15
--	----

KERNY Terézia Köszöntő — [<i>Congratulatory essay</i>]	16
---	----

GASSAMA-SZABÓ Bernadett Prokopp Máriának szeretettel — [<i>To Mária Prokopp with Love</i>]	18
---	----

WIERDL Zsuzsa A legkisebb fiú — [<i>The Youngest Son</i>]	19
--	----

GOMBOSI Beatrix Prokopp Mária születésnapjára — [<i>For Mária Prokopp's Birthday</i>]	20
--	----

TÜSKÉS Anna Foreword — [<i>Előszó</i>]	22
---	----

Antik és középkori művészet

Antique and Medieval Art

Martin PRISTÁŠ The Roman Tombstone in the Košice Lapidarium	23
--	----

Guido TIGLER Il reimpiego e l'imitazione delle steli romane in chiese medievali nell'Italia settentrionale ed in Austria: appunti per un catalogo	25
--	----

KISS Etele	33
Az uralkodó a Paradicsom árnyékában. Gondolatok a Szent Korona abroncsának ikonográfiájáról – <i>The Prince in the Shadow of Paradise: On the Iconography of the Band of the Holy Crown of Hungary</i>	
NAGY Györgyi	41
Elefántcsontból készült szicíliai-arab doboz az esztergomi Keresztény Múzeumban – <i>Cofanetto siculo-arabo nel Museo Cristiano di Esztergom</i>	
György RUZSA	47
Quand la staurothèque byzantine d’Esztergom est-elle arrivée en Hongrie ?	
RAFFAY Endre	49
Az esztergomi királyi palota bejárati homlokzata és az esztergomi stílusrétegek – <i>The Entrance Façade of the Royal Palace of Esztergom and Architectural Styles in Esztergom</i>	
JANKOVITS Katalin	55
Árpád-házi Jolánta / Violant temetkezése Vallbona de les Mongesben (Lérida, Katalónia) – <i>Violante de Hungría (Hungría, c. 1216 – Osca / Huesca, 1251) era hija del rey de Hungría Andrea II y Yolanda de Courtenay</i>	
BÓNA István	61
Fototechnikai vizsgálatok a zsámbéki középkori romtemplomban <i>Photo-technical Examinations in the Medieval Church Ruin at Zsámbék</i>	
ROSTÁS Tibor	65
Landstrass 13. századi templomai és magyarországi kapcsolataik. Stíluskritikai analízis – <i>Die Kirchen von Landstrass aus dem 13. Jahrhundert und ihre ungarischen Verbindungen. Eine stilkritische Analyse</i>	
HERCZEG Renáta	73
A palágykomoróci református templom <i>The Reformed Church in Palágykomoróc</i>	
KERNY Terézia	81
Magyar szent királyok középkori kompozíciói a templomok külső falain <i>Frescoes of Hungarian Canonized Kings on the Outer Walls of Medieval Churches</i>	
SZABÓ Tekla	89
Az italobizánci stílusú falképek jellegzetességei <i>Characteristics of “Italo-Byzantine” Frescoes</i>	

FEHÉR Ildikó Néhány Assisiből származó falkép a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében <i>Some Detached Frescoes from Assisi in the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts</i>	95
Kristína MARKUŠOVÁ A kassai Szent Mihály kápolna restaurálása <i>The Restoration of St. Michael's Chapel in Košice</i>	101
Juraj GEMBICKÝ The Bell Foundry Workshop of the So-Called Gaal Family in the Spiš region	107
SZŐKE Mátyás – BUZÁS Gergely – GRÓSZ Zsuzsanna Konrád mester visegrádi nagy harangja és a középkori iglói harangöntő műhelye — <i>Master Conrad's Big Bell in Visegrád and the Bell Foundry Workshop in Igló</i>	111
Eve BORSOOK The Materials and Condition of the Last Judgement Mosaic of Prague Cathedral	117
SZAKÁCS Béla Zsolt <i>Mária születése a keszthelyi ferences templomban</i> The Birth of the Virgin in the Franciscan Church of Keszthely	123
JÉKELY Zsombor A siklói volt Ágostonos-templom freskóinak stíluskapcsolatai <i>The Style of the Frescoes at the Augustinian Church of Siklós</i>	129
N. TÓTH Ágnes Hozzászólások a Tízezer vértanú ikonográfiájához. Egy püspök a mártírok körében — <i>Beiträge zur Marter der Zehntausend. Ein Bischof im Kreise der Märtyrer — On the Iconography of the Ten Thousand Martyrs: A Bishop in the Circle of Martyrs</i>	137
RÁKOSSY Anna A sokszorosítás szerepe a későközépkori magyarországi kelyhek készítésében — <i>Die Rolle der Vervielfältigung bei der Anfertigung der spätmittelalterlichen Kelche in Ungarn</i>	145
SZABÓ Zsuzsa Mária megkoronázása a csíkszentdomokosi oltárképen <i>Die Krönung Mariae an einem Altarretabel aus Csíkszentdomokos</i>	153

- SZŐKE Balázs 159
Térgörbepordás boltozatok a 16. század elején. A somorjai református templom hajóboltozata — *Vaults with Curved Ribs: A Case Study*

Reneszánsz művészet

Renaissance Art

- EÖRSI Anna 165
A szó elszáll, a kép megmarad? A Rolin-Madonna és a San Marco oltár
Verba Volant—Imagines Manent? The Rolin Madonna and the San Marco Altarpiece

- VUKOV Konstantin 171
Az esztergomi Studiolo falképe és a festett architektúra
Wandbild im Studiolo von Esztergom / Gran und die architektonische Fassung

- OLBERT Mariann 177
A teoretikus Vignola. Vignola első traktatusának, a *Regola* első kiadásának címlapillusztrációiról — *Il Vignola teoretico. Sulle illustrazioni del frontespizio della prima edizione della Regola, il primo trattato di Vignola*

Barokk művészet

Baroque Art

- TÁTRAI Júlia 181
Protestáns vagy laza erkölcsök? Az öt érzék ábrázolásai a 17. századi holland művészetben — *Protestant or Loose Morals? The Five Senses in Seventeenth-Century Dutch Art*

- PUSKÁS Bernadett 187
Feliratos ikonok a munkácsi püspökség 17. századi emlékanyagában
Îcônes avec inscriptions dans l'éparchie de Munkács au 17^{ème} siècle

- SZILÁRDFY Zoltán 193
Sajátos típusok Árpádházi Szent Erzsébet barokk ikonográfiájában
Particular Types in the Baroque Iconography of Saint Elisabeth of Hungary

- RIDOVICS Anna 199
„Az emberi váltságnak kúcsa” — Egy barokk kori Mettercia-ábrázolás ritka ikonográfiai típusáról — *The Key to the Redemption of Mankind: About a Rare Baroque Iconographical Type of the Saint Anna Trinity*

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

HARIS Andrea 205
 „et Deo consecrat” — A Mária felajánlás ikonográfiája és a tétszentkúti templom oltárképe — “*et Deo consecrat*”: *The Iconography of Mary’s Offering and the Altarpiece of Tétszentkút*

TERDIK Szilveszter 213
 Mária-szimbólumok a balázsfalvi székesegyház ikonosztázán
Symbols of Mary on the Iconostasis of Balázsfalva (Blaj, RO)

KORHECZ PAPP Zsuzsanna 221
 Paulus Antonius Senser (1716–1758) pécsi festő művei a Bácskában
Paulus Antonius Senser (1716–1758), Maler aus Pécs / Fünfkirchen und seine Werke in der Bačka

KELÉNYI György 225
 A szombathelyi püspöki palota
The Bishop’s Palace at Szombathely

SMOHAY András 231
 Árpád-házi Szent Erzsébet tiszteletének újkori emlékei Székesfehérvárott
The Modern Monuments of the Cult of St Elisabeth of Hungary at Székesfehérvár

19–20. századi művészet
Art in the 19th and 20th Centuries

BASICS Beatrix 237
 A nemzeti múlt emlékhelye: a Magyar Nemzeti Múzeum Képtára
The Picture Gallery of the Hungarian National Museum as a Memorial of National History

BEKE Margit 243
 A Pázmáneum, mint épített örökség a XIX–XX. században
The Pazmanaeum as Architectural Heritage in the 19th and 20th Centuries

PRÉKOPA Ágnes 249
 Túl az időn. Az irodalom és a zene motívumai XIX. századi órák dekorációin
 — *Über die Zeit hinaus. Literatur- und Musikmotive an der Dekoration von Uhren aus dem 19. Jahrhundert*

KOMÁRIK Dénes 255
 Hofrichter József ismeretlen zsinagóga-terve
József Hofrichters unbekannter Synagoge-Entwurf

SZEGEDY-MASZÁK Zsuzsanna	261
Két portré Barabás Miklósné, Susanne Bois de Chesne-ről <i>Two Portraits of Susanne Bois de Chesne, Wife of Miklós Barabás</i>	
MILLISITS Máté	267
A budapesti Szent István-bazilika harangjai és harangjármai <i>The Bells of Saint Stephen's Basilica in Budapest</i>	
PAPP Júlia	273
Adatok Beszédes Sándor Albrecht Dürer fametszetes Passió sorozatairól készített fényvéseteihez — <i>Observations on the Heliogravures by Sándor Beszédes of the Little Passion and the Great Passion Series by Albrecht Dürer</i>	
GASSAMA-SZABÓ Bernadett	279
Roskovics Ignác — Egy méltatlanul elfeledett festő legkiemelkedőbb munkái — <i>A Survey of the Most Significant Works of Ignác Roskovics, a Painter Passed into Oblivion</i>	
SZÉKELY Miklós	285
Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar építészeti alkotásai <i>Hungarian Architecture at the 1900 Paris Exhibition</i>	
TÜSKÉS Anna	291
A Schmidt-cég „pozzói”-nak problémája <i>The Well-Heads of the Schmidt Company</i>	
KESERÜ Katalin	297
Toroczkai Wigand Ede és Kós Károly, avagy a „székely stílus” <i>Ede Toroczkai Wigand and Károly Kós: The "Szekler Style"</i>	
DOMBROVSZKY Ninette	305
Ábrahám áldozata (1Móz 22,1–18). A biblikus téma Chagall művészetében <i>The Sacrifice of Abraham (Gen. 22:1–18): The Biblical Subject in Chagall's Art</i>	
ORDASI Zsuzsa	309
Firenze, Via Toscanella. Ottone Rosai, Firenze 20. századi festője <i>Firenze, Via Toscanella. Ottone Rosai, pittore di Firenze nel Novecento</i>	
KONTSEK Ildikó	315
Prokop Péter festőművész (Kalocsa, 1919 – Budapest, 2003) utolsó hazai évei és hagyatéka — <i>The Last Period and the Bequest of Painter Péter Prokop (1919, Kalocsa – 2003, Budapest)</i>	

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

NAGYMIHÁLYI Géza 321
 Misztikus Istenszülő ikonok
The Mystical Icons of the Mother of God

FARKAS Zsuzsa 327
 A fénykép a rendszerben
Photograph in the System

Társtudományok
Related Disciplines

PÁL József 333
 „Omnis creatura significans”
“Omnis creatura significans”: The Creation of Symbols

J. ÚJVÁRY Zsuzsanna 341
 Árpád-házi Szent Erzsébet tisztelete a kassai polgárok között a közép- és kora
 újkorban — *The Veneration of St Elisabeth of the Árpád-Dynasty among the
 Citizens of Kassa in the Middle and the Early Modern Ages*

ÉRSZEGI Géza 349
 Castellum Stikat
*Castellum Stikat: The Career of Péter Poharas in the Hungarian Royal
 Court*

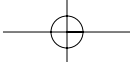
SÁRKÖZY Péter 355
 A budapesti *Dante-kódex* „kritikai” kiadása
The Facsimile Critical Edition of the Dante-Codex of Budapest

KOVÁCS Andrea 359
 A középkori magyar sequentionale
The Medieval Hungarian Sequentionale

GYULAI Éva 369
 „Sua alienaque pignora nutrit” — Szapolyai János király impresája
Sua Alienaque Pignora Nutrit: The Impresa of King John I

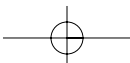
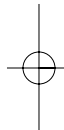
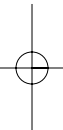
KNAPP Éva 375
 Egy XVII. század eleji vers képi háttéréhez
The Visual Background of Two Early 17th-Century Poems of János Rimay

PROBÁLD Ferenc	383
Művészet és tudomány határán. Vázlat a földrajzi tájfogalom történetéhez <i>Between Art and Science: Outline of the Evolution of the Landscape Concept</i>	
BARNA Gábor	387
A „magyaros” Szent Erzsébet <i>The “Hungarian” St Elisabeth</i>	
KOVÁCS Imre	393
Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához <i>Notes on Franz Liszt’s Reception of Michelangelo</i>	
SZÖRÉNYI László	401
A magyarországi humanizmus-kutatás XX. századi fordulópontjai <i>The Turning Points of the Research of Humanism in Twentieth-Century Hungary</i>	
SCHMIDT Péter	407
A Burgenlandi Apostoli Adminisztráció keletkezése (1918–1922). A Győri Egyházmegyei Levéltár forrásai — <i>Die Entstehung der Apostolischen Administration Burgenland (1918–1922). Das Quellenmaterial des Diözesanarchivs Győr</i>	
Esszék <i>Essays</i>	
MÓSER Zoltán	411
Mária nevére <i>On the Name of Mary</i>	
WIERDL Zsuzsanna	415
Saint-Germain-des-Prés, Chartres, kontra Esztergom <i>Saint-Germain-des-Prés, Chartres, vs. Esztergom</i>	



Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

Prokopp Mária életrajza	417
Biography of Mária Prokopp	418
Prokopp Mária válogatott publikációinak jegyzéke. Összeállította: Vesztróczy Éva — [<i>Selected Bibliography of Mária Prokopp. Compiled by Éva Vesztróczy</i>]	419
Személy- és helységnévmutató — [<i>Index</i>]	425
A kötet szerzői — [<i>About the Authors</i>]	441



Tabula gratulatoria

Ágoston Julianna	Horváth Hilda	Poszler Györgyi
B. Benkhard Lilla	Jankovics József	Puskás László
Flaminia Bardati	Jernyei Kiss János	Ritoók Pál
Barkóczy István	Kelecsényi Csilla	Rozsnyai József
Bartos György	Kiss Erika	Schultz Katalin
Békés Enikő	Kostyál László	Simon Anna
Berta Erzsébet	Kovács András	Sisa József
Bibó István	Kovács Zsolt	Ewa Śnieżyńska-Stolot
Bicskei Éva	Köcse Erzsébet	Spányi Antal
Bizzer István	Kreutzer Anna	Szabó Irén
Bodnár Boglárka	Kuklay Antal	Széphelyi Frankl György
Bodor Imre	Lantosné Imre Mária	Szerdahelyi Márk
Bodorné Szent-Gály Erzsébet	Lőrincz Viktor Olivér	Szilágyi András
Boreczky Anna	Lővei Pál	Szily Marianna
Boskovits Miklós	Madas Edit	Szinyei Merse Anna
Brückner Ákos Előd O.Cist	Maróth Miklós	Szoleczky Emese
Joseph Connors	Matisz Melinda	Szögi László
Cséfalvy Pál	Mentényi Klára	Szóke Annamária
Dávid Katalin	Mojzer Anna	Szöllőssy Ágnes
Dercsényi Balázné	Mojzer Miklós	Tátrai Vilmos
Ecsedy Anna	Mózessy Gergely	Tímár Árpád
Entz Géza Antal	Nemes András	Tokai Gábor
Faludy Judit	Nyerges Éva	Tóth Áron
Farkas Attila	Pállné Egyed Erzsébet	Török Gyöngyi
Fehérvári Zoltán	Pálos Frigyes	Tüskés Gábor
Sabine Frommel	Pandúr Ildikó	Urbach Zsuzsa
G. Lászay Judit	Papp Katalin	Valter Ilona
Gellér Katalin	Papp Szilárd	Végh János
Gergely Mariann	Passuth Krisztina	Veress Ferenc
Gosztola Annamária	Pataki Gábor	Veszprémy László
Gulyás Borbála	Pattantyús Manga	Wehli Tünde
Havasi Krisztina	Ernesto Piacentini	Zakariás János
Horogszegi Tamás	Plesznivy Edit	Zsilinszky Zsófia

Rényi András Köszöntő

Különös módon úgy hozta a sors, hogy bár csaknem emberöltőnyi ideje ismerem, s azóta egyazon intézmény egyazon folyosóján, de legfeljebb emeletnyire egymástól, ráadásul némiképp rokon területeken, mondhatni egymás közelében dolgoztunk, személyes útjaink jóformán sosem keresztezték egymást Prokopp Máriával. Számtalanszor láttam gyors lépteivel végigsietni a folyosón, derűs mosolyával mindannyiszor kedvesen biccentett felém és sosem felejtett el barátságosan dolgaim felől érdeklődni — ezer egykori hallgatója egyikét elintézhette volna egy udvarias „jó napot!”-tal is. Pedig — bár a trecentóról, Lorenzettiről, Sassetáról való munkáit ismertem, a Giotto Aréna-kápolnájáról szóló pompás monográfiát gyakran tanítottam is — voltaképp hallgatója sem voltam: neve nem szerepel egykori indexemben sem.

Egy órájára a távoli 70-es évek közepéről mégis élénken emlékszem. Az akkor még Pesti Barnabásnak nevezett Piarista-közi bölcsészkar-i épület félemeleti keresztfolyosóján, a Művészettörténeti Kabinetnek nevezett előadóban, ha emlékezetem nem csal, Vayer professzor reneszánsz előadásainak egyikén helyettesített — a vatikáni Stanza dell'Eliodoro freskóiról volt szó, közelebbről a Bolsenai miséről. Nem tudok azóta e pompás képre nézni anélkül, hogy ne a Tanárnő pergő beszéde és értő magyarázata idéződjön föl elsőként: tőle hallottam először a Corpus Domini misztériumáról meg a két szín alatti áldozásról. Nem hívó ifjúként persze a cseh pap szkepszisét osztottam s nehezemre esett Raffaello e szinte világias jelenetét a csodáról való vallási tanúságtételnek nézni. De Prokopp tanárnő nem erőltetett semmi ilyesmit. Inkább azt szűrtem le belőle, ami azóta is a leginkább foglalkoztat: hogy a művészet történésze nem lehet meg a teológus tudása nélkül, de figyelmét elsődlegesen mégis arra a transsubstantiatio-ra kell fókuszálnia, amit a sikerült képek, a jó művek önéből, a szeme láttára hajtanak végre. Ama bizonyos ifjúkori tapasztalat nélkül ma bizonyosan szegényebb lennék, s ezért

köszönettel tartozom.

Mármost hogy a 70. születésnapja alkalmából Prokopp Mária tiszteletére készült reprezentatív kiadvány élére köszöntőt írok, az ELTE Művészettörténeti Intézete hivatali képviselőjének formális kötelezettségén túl van némiképp önös indoka is. Mindössze néhány hónapja dolgozom a Tanárnő közvetlen közelében, de ennyi idő is bőven elég volt megtapasztalnom azt az elképesztő vitalitást, odaadást és szervezőerőt, amellyel Prokopp Mari hallgatóink itthoni és külföldi tanulmányainak, elhelyezkedésének, szakmai beilleszkedésének útjait egyengeti. Széles hazai és nemzetközi kapcsolatrendszerét nem kímélve lankadatlanul építi a személyes kapcsolatokat tanítványai és a magyarországi, a határon túli ill. nyugat-európai magyar kultúrközpontok és kutatóhelyek között. Nap mint nap látom az általa írt ajánlások, igazolások és kapcsolattartó levelek tömegét: már a pusztán mennyiség is lenyűgöző. De rendre hallom a folyosón az innen-onnan visszatérő hallgatók hálás reakcióit is, a személyes ragaszkodás olyasféle hangjait, amelyek e kötet szövegeiben is rendre visszhangzanak. Ehhez képest a Kiváló Erasmus Koordinátor nívódíj és kitüntető cím odaítélése, ha persze fontos szimbolikus gesztus is az egyetem részéről, csak formális elismerés lehet.

Nem árulok el titkot, ha bevallom: nagy fejtörést okoz a számunkra, hogy meddig szabad kihasználnunk ezt a vitalitást: meddig illik kizsákmányolnunk Prokopp tanárnő lelkesedését. Mert a kapcsolatokra, a szervező aktivitásra égető szükségünk van — de őt pótolni bizony nem tudjuk. Ezért szeretném ezt az alkalmat is megragadni arra, hogy gratuláljak méltán kiérdemelt professor emerita címéhez és jó egészséget, további töretlen munka- és életkedvet kívánjak neki a magam és munkatársaim nevében — és, önző módon, azt, hogy maradjon körünkben és munkálkodjon tovább, ameddig csak bírja, ameddig csak lehet.

Kerny Terézia Köszöntő

1976-ban kezdtem meg tanulmányaimat az ELTE Bölcsészettudományi Karának Művészettörténet-Régészet Szakán. Az indexemet lapozgatva elsodálkoztam azon, hogy mindössze kétszer szerepel benne Prokopp Mária neve. A minden hallgatónak kötelező emlékmeghatározási gyakorlatnál az első szemeszterben, a harmadikban pedig az egyetemes művészet, egészen pontosan az itáliai trecento művészet előadásánál. Vajon mi lehetett a kevés óraszám oka, töprengtem a választ keresve, hiszen a középkorra specializálódtam. Visszafelé pörgetve az idő kerekét, földidézve egyetemi éveimet, lassan tisztulni kezdett a kép. Meglehetősen zsúfolt tanrendem volt, emiatt nem tudtam fölvenni más választható tárgyait, de e kései „emlékmeghatározás” során az is földerengett, hogy ha időm engedte, mégis elég sűrűn bejártam előadásaira.

A korábban csupán „B” és „C” szakként felvehető művészettörténet a mi évfolyamunktól kezdődően vált először „A” szakká, ami konkrétan azt jelentette, hogy nem máshonnan kellett átiratkozni rá év közben, hanem már eleve erre lehetett felvételizni. Bár ez a változás össze sem hasonlítható a mai bolognai reformnak nevezett gyökeres tanügyi reformmal, a korábbi évekhez képest drasztikusan megnövekedett hallgatói létszám (húszan voltunk) elég sok, korábban föl sem merülő problémát okozott tanároknak, diákoknak egyaránt. Az akkor még az egykori piarista gimnázium első emeletén található Művészettörténeti Tanszék ugyanis elég zsúfolt körülmények között, mindössze néhány szobában működött. Egyetlen előadó- és egy szűk szemináriumi termünk volt csupán. Tanáraink jobbára a könyvtár különböző zugaiban szorongtak eléggé mostoha, méltatlan körülmények közt. A rendszeres kapcsolattartás, konzultáció igen nehézkes volt. Az olvasókat is zavartuk, de a hely sem volt igazán megfelelő a nyugodt eszmecserére. Prokopp Mária tanszékvezetőnk, Vayer Lajos szobájában dolgozott. A fölöttébb hierarchikus társbérlet ellenére, hozzá szinte bármikor, fogadóóráján kívül is, nyugodtan fordulhattunk ügyes-bajos dolgainkkal. Soha nem zárkózott el kérdéseink, kéréseink elől. Igyekezett bensőséges családi légkört teremteni, mert erre bizony nagy szüksége volt a tájékozatlan és tudatlan golyáknak. Megvigasztalt egy-egy kőkemény, netalán sikertelen vizsga után. Mert, nem tagadom, ilyen is előfordult. De nem csupán a segítőkészség jellemezte. Már ekkor megismerhettük az egyik legfantasztikusabb tulajdonságát, a fáradhatatlan és páratlan szervező-készségét, nem cáfolva meg asztrológiai jegyének, a Kos csillagjegynek a jellemzőit, vagyis a kezdeményezést, az aktivitást, a lendületet és az erőt. Színvonalas programokat állított össze, külső előadókat hívott. Lelkesen agitált mindenre, amiről úgy gondolta, hogy valamilyen intellektuális hasznunk származhat belőle. Kiállítások megtekintésére noszogatót bennünket,

szépirodalmi estekre, hangversenyekre, könyvekre hívta fel a figyelmünket. Általa ismerkedtünk meg a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Kosuth Klubban tartott rendezvényeivel, ahová először félszegen és félve mertünk csak elmenni, hogy később annál lelkesebben járjunk oda. Egyik fő szervezője volt a tavaszi és őszi tanszéki kirándulásoknak is. Különösen emlékezetesek számomra az ország északi régiójába irányuló utak. Ekkor volt igazán elemében, hiszen azokról a középkori falképekről beszélhetett a helyszínen, melyek a szűkebb szakterületéhez tartoztak. Nyugodtan állíthatom, egykori évfolyamtársaim nevében is, hogy nem csupán előadó, hanem szó igazi értelmében vett tanár, pedagógus volt, aki pontosan tudta, hogy az egyetemista, noha hivatalosan már nagykorú, még jócskán rászorul az oktatásra. De oktatásunk nem szájbarágós, didaktikus módszerekkel történt, hanem tapintattal, észrevétlenül és a hallgató maximális tiszteletén alapult.

Az egyetem elvégzése után a tanár-diák viszonyt szakmai kapcsolat váltotta fel. A hivatalos magázódó tanárnő megszólítás a tegeződő Mária, Mari formává alakult. 1988-ban ő volt egyetemi doktori értekezésem egyik opponense. Disszertációm, bár hemzsegett az utóbb szegyeleinél hibáktól, pozitív, túlságosan is pozitív bírálatban részesítette.

1990-ben a Németh Lajos irányította Tanszék, immár Művészettörténeti Intézet néven, visszakerült eredeti lakhelyére, a Múzeum körüli egyetemi épület-együttesbe. Noha kapcsolatam lazábbá vált az intézménnyel, arról meglehetősen pontosan tudtam továbbra is, hogy mennyi többlet feladatot vállal Mária munkahelye érdekében. „Mari a helyén van a tanszéken” – mondta róla néhány éve egyik közvetlen kollégája, amin azt értette, hogy igen nagy szükség van arra a páratlan szervező munkára, amit a hallgatók érdekében kifejt. Közéjük tartozott például a tanszéki számítógépes fejlesztés elindítása. Amikor én még csak botladozva és ügyetlenül tettem meg első lépéseimet az új technika elsajátítása terén, Mari már profi módon, villámgyorsan használta a számítógépet, azonnal felismerve a benne lévő óriási oktatási lehetőségeket. Ma már persze ezen keresztül a leghatékonyabb kapcsolattartásunk is.

A legfontosabb feladata az utóbbi években az Erasmus Ösztöndíj koordinálása. Magyarország 1997 óta vesz részt az Európai Unió legnagyobb és legsikeresebb mobilitási programjában. Sikerének záloga az egyetemek, karok és tanszékek koordinátorain múlik. Munkájuk elismerésének jeléül az Oktatási és Kulturális Minisztérium tavaly meghirdette a *Kiváló Erasmus Koordinátor díj 2007* pályázatot. Jelöltjei olyan volt, vagy jelenlegi Erasmus szervezők lehetettek, akik beindításában, megvalósításában kiemelkedő szerepet játszottak vagy játszanak intézményi, kari vagy tan-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

széki szinten, intézményükön belül és kívül is. Széleskörű elismertségnek örvendenek, munkájukat magas színvonalon, a pályázók és a partnerek meglegedésére végzik, azaz példaként szolgálhatnak mások számára is. A munkatársak, kollégák, hallgatók és oktatók szervezetei alapján tíz fő kapta meg tavaly a *Kiváló Erasmus Koordinátor* díjat. Közöttük volt Prokopp Mária is.

Az egyetemre, a Magyar Nemzeti Múzeumba, vagy éppenséggel a Múzeum körüli antikváriumok felé igyekezve, rendszeresen összefutok vele. E rövid találkozások alkalmával pár percre mindig elbeszélgetünk. Nem speciális művészettörténeti, metodikai, attribúciós és datálási kérdések kerülnek elő, de mégis a szakma, szakmánk helyzete áll mindig középpontban. Problémákról, megoldandó feladatokról, anyagi nehézségekről; a végzős hallgatókról esik szó, akik nem tudnak a diploma megszerzése után elhelyezkedni; vagy a már végzettekéről, mert sorsukat, szakmai fejlődésüket, pályájuk alakulását továbbra is nyomon követi, immár négy évtizede. A doktori iskolásról, készülő egyetemi programokról, ösztöndíjakról, jeles évfordulókról beszél, melyekről általában rendre megfeledekezünk. Ilyen alkalmi utcai találkozás alkalmával hozakodott elő, hogy csupán néhány példát említsek, 2003-ban Genthon István és Péter András, 2004-ben Gombosi György születésének századik évfordulójának megünneplésével; 2007-ben pedig a Szent Imre és Árpád-házi Szent Erzsébet jubileumi rendezvények előkészületeivel. De megszólal ilyenkor féltő aggódása szűkebb pátriája, Esztergom műemlékei miatt is, melyeket évtizedekkel ezelőtt még az ő kalauzolása nyomán ismerhettünk meg. Egyszóval igen nagy horde rejű ügyek kerülnek szóba, melyek legkevésbé sem az utcára valók. Segítséget kér, másokért, az ügyért kilincsel, a művészettörténészek összefogására buzdít, mert kevés a szakmai fórum, legfőképpen pedig azért, mert egymaga nem győz ellátni minden megoldandó feladatot. Sajnos nem állíthatom, hogy mindenben a segítségére tudtam lenni.

A nem kevés energiát fölemésztő tevékeny (és hatékony) szervezés mellett Prokopp Mária azonban elsősorban művészettörténész, mégpedig nemzetközileg is elismert kutató. Hazai és külföldi konferenciák állandó résztvevője hatalmas publikációs jegyzékkel.

Pályája a gömöri falképegyüttes stílár vizsgálatával kezdődött az 1960-as évek második felében. Először a Magyar Régészeti Művészettörténeti és Éremtani Társulat Művészettörténeti Szakosztályának 1968. március 22-én tartott ülésén foglalkozott a témával *XIV. századi falképfestészetünk néhány problémája (A gömöri csoport)* címmel. Ez a kör az évek során folyamatosan kitágult. Előbb a Kárpát-medence, majd Közép-Európa, végül a stílár gyökerek, Itália emlékeanyagának vizsgálata következett, különös tekintettel a XIV. századi nápolyi Anjou udvarra.

Egy ösztöndíj révén, 1997 novemberében Itáliában folytatott kutatásokat. A Kovács Éva vezette *Középkori magyar uralkodók emlékei* című OTKA program keretében éppen ebben az időpontban tartózkodtam kollégáimmal, Lóvei Pállal, Takács Imrével és Wehli Tündével Nápolyban. Az V. István leánya, Magyarországi Mária által emelt Santa Maria di Donna Regina templomba szerettünk volna mindenáron bejutni, hiszen ez az objektum volt – többek között – jöveteleink legfőbb úti célja, ahová azonban a bejutás igen körülményes. Mi sem tudtunk persze bemenni, s tanácstalanul ácsorogtunk a bejárat előtt, alighanem abban a reményben, hogy egy jótét lélek majd csak a segítségünkre siet. Ekkor váratlanul, mondhatni a semmiből, fölbukkant Mari rohanó alakja. Annyira sietett, hogy észre sem vett bennünket. Megkövülten álltunk. Ez maga volt a csoda. Szokása szerint azonnal és hathatósan intézkedett. Villámgyorsan kulcsot kerített, fantasztikus idegenvezetést rögtönzött, majd vonszolt is már bennünket tovább az újabb és újabb, feltétlenül megnézendő látnivalók felé.

Az utóbbi években, hiszen egy témát sohasem lehet abbahagyni, ismét visszatért a gömöri és az esztergomi „Vitéz Stúdió” falképeinek problematikájához. Újabb stílár megfigyelésekkel, datálási, attribúciós hipotézisekkel.

„Generációkat nevelt fel Szent Ferenc szellemében” – írta róla Urbach Zsuzsa. A ferences szellemiség életének, munkásságának kétségtelenül egyik legjellemzőbb alakítója. Nem véletlenül. Talán közrejátszott benne az is, hogy március 25-én született, éppen azon a napon, amikor Sienai Szent Katalin (1347–1380), a XIV. század és az egész egyháztörténelem egyik kiemelkedőbb nőalakja.

Budapest, 2008. november 19-én, Árpád-házi Szent Erzsébet ünnepén

Gassama-Szabó Bernadett Prokopp Máriának szeretettel

Esztergom, ez a város közel áll a szívemhez. Nem csak azért, mert itt születtem, ide jártam gimnáziumba a kisdunapart mellé, és titokban itt, a Böske parkban szívtuk el az első cigarettánkat, itt szövődtek a nagy tervek és szerelmek, nemcsak a diákévek miatt.

Esztergom, szeretem ezt a várost, és ezzel nem vagyok egyedül. Lehet, hogy másnak nem sokat mond ez a név Bajor Ágost, de nekünk esztergomiaknak jó öreg Guszti bácsink egy-egy karca vagy festménye villan be e név hallatán a Víziváros macskaköves utcáiról, a Dunapart árnyas fáiról vagy a Bazilikáról.

Ötödéves művészettörténész hallgatóként ismét visszatértem Esztergomba, a Balassa Bálint Múzeumba, ahol dr. Prokopp Mária is kezdte pályafutását. Itt töltöttem le a múzeumi gyakorlatom idejét, majd közel egy évig maradtam munkatársként. A Múzeum igen színvonalas képzőművészeti anyagában kiemelkedő helyet foglal el Bajor Ágost festőművész hagyatéka. Mivel dr. Horváth István, a múzeum igazgatója is nagy tisztelője Guszti bácsi munkásságának, megbízott egy rövid kamaratárlat megszervezésével. Lázasan láttam neki a munkának. Életem első kiállítása, szerettem volna mindent tökéletesen megoldani.

Az anyag adott volt, csak egy jó válogatást kellett készíteni belőle, meghívót tervezni, feliratokat gyártani, ismertetőt írni, és ami egy kiállítás szervezésével, rendezésével jár.

A kiállítás megnyitására ezért kedves Tanárnőmet kértük fel, aki mint mindig, szívesen jött, ha szeretett Esztergomáról volt szó. Esztergomiként már nagyon sokat hallottam róla azt megelőzően, hogy az egyetemen reneszánsz előadásaira jártam. Felhívtam, eljött. Türelemmel és nagy szeretettel tanácsokat, instrukciókat adott, tanított. A kiállítás nagyon jól sikerült. Jó érzéssel gondolok vissza ezekre az első induló lépésekre.

Az elmúlt években számos kiállítást rendeztem, cikkeket, tanulmányokat írtam, részt vettem konferenciákon, tapasztalatokat szereztem. Munkáimról, életem alakulásáról mindig beszámolok egy-egy látogatás vagy levél alkalmával, kikérem a véleményét, megfogadom építő kritikáját. Azóta is kitüntető figyelme kíséri pályámat, mindig támogatott, segített, biztatott és ezt teszi a mai napig is.

Köszönet érte, kedves Tanárnő!

Tisztelettel: Gassama-Szabó Bernadett

Wierdl Zsuzsa A legkisebb fiú

Hanyatló forró nyári nap volt, de nem is a kinti hőség miatt izzadtam, inkább belülről főtt a fejem. Előző nap jöttem haza Firenzéből, és egész úton azon gondolkodtam, hogyan fogom elővezetni Neked az eddigi eredményeket, milyen logikai sort felállítva. Ugyanakkor a kitörő lelkesedés, amit alig tudtam véka alá rejtteni, nem hagyott nyugodni, és minduntalan romba döntötte az addigra már kiforrottnak vélt bevezetést. Kedvem lett volna csak egyetlen mondatban, vagy csak egyetlen szóban összefoglalni mindent. De tudtam, ezt Veled szemben nem engedhetem meg magamnak. Mindig is több száz érvet tudtál felsorakoztatni bármilyen kijelentésed, vagy feltételezésed mögé, meg sem várván a kérdéseket. Sosem fogalmaztál meg valamit „igen”-ben, vagy „nem”-ben. A „csak” pedig messzemenően távol áll Tőled.

Végül is semmi sem úgy történt, ahogy azt elterveztem: olyan meglepetéssel szolgáltál, amit álmomban sem gondoltam volna. Kiteregettem a rajzokat és próbáltam összeszedni a mondandómat. Valójában rettegtem attól, hogy megbecsülésed és érdeklődésed a munkám iránt, amelyet soha más művészettörténész-től – még Olaszországban sem – tapasztaltam, itt véget ér.

– Akkor elmondok neked valamit – kezdted, mielőtt megszólalhattam volna. Nem volt a szemedben döbbenet vagy csodálkozás, inkább valami megfogalmazhatatlan szomorúság. – Évekig egy női fej rajz volt az íróasztalom felett, mert mindig is azt gondoltam, hogy köze van hozzá... – folytattad. – De most hogy kiszedted a torzító szem és áll kiegészítéseket, eltűntek az átfestések, az átrajzolások, és csak az eredeti vonalak erejét és kvalitását látom, egyre biztosabb vagyok benne...

– Na de Mari, hogy lehet, hogy erről eddig sohasem beszéltél...?!? – kérdeztem megdöbbenve.

– Mert tudod, ebben az országban ezt nem lehet elmondani...

– Mi? – kérdeztem megrökönyödve, mintha a rendszerváltás előtt állnánk. Akkor aztán elmesélted, vázoltad a művészettörténeti szakma itthoni viszonyait, erővonalait, bigottságát, és szinte „terrorisztikus” hatalmi harcait, amely 40 éve nem változott. Nem álltam messze a valóságtól. Éltem már át hasonló helyzetet Rómában, úgy 15 évvel ezelőtt. Az Akadémián még mindig nem történt meg az „otthoni rendszerváltozás,” mintha elszállt volna a Via Giulia felett az idő, mely ellen mi lázadó fiatal művészek és kutató-ösztöndíjasok küzdöttünk, Szörényi László nagykövetsége idején,

vele az élen. Emlékszem régész barátom meglett halántékú egyetemi professzor kollégájára, aki az ő ablaka helyett, az enyém alatt füttyörészett tévedésből, mivel a kapuk zárva voltak, és csengő hozzánk nem volt...

– Nem kellene már nálatok is becsengetni? – jutott hirtelen eszembe hallgatván szomorúan megkeseredett előadásodat. Persze Te ebben élsz, Neked ebben semmi különös nincs, na de hogy lehet ezt kibírni? Alig akartam elhinni.

Azóta sok idő elmúlt, és kutatásainkat közösen, módszeresen végeztük Firenze és Esztergom között. Az idő azonban, Téged igazolt... Tavaly nyáron valaki azt mondta: „Tudod, ha valami 40-es öszülő halántékú snájdig fiatalember állt volna melletted, jobban elhitték volna.” Tiltakozom. Ezen múlik? A Te szellemiséged, tudásod elképesztő frissessége etalonnal szolgálhat mindenkinek, aki a gondolkodás és az emberi elme megértése mellett tette le a voksát. „A tudomány nyitott” – vallod. Vajon mindenki így gondolja?

Sajnos, ez kortól független, ahogy ezt tapasztaltuk is. Minden úgy történt, ahogy azt előre láttad... Talán, korai volt, mondták ezt is, de minden, amit megismerünk, azt gondoltuk mások is látják. Talán Te is úgy érezted, sürget az idő.

A néma döbbenet azonban néhány szakembernek a meg nem ismeréssel párosult teljes elutasítása miatt szállt ránk. Ez a tudomány? Könyvekből értékelünk, elavult fotókból, és írunk újabb könyveket? Jó lett volna vitatkozni, érvelni, de ilyen nem volt. Pedig erre vágytál volna. Valamelyik, egy, az újságok által harvardosnak titulált szakértőnk megkérdezte egy lyuk tömítésére, hogy az milyen szín. Fiatal kollégám szeméi tágra nyíltak és halkán kuncogott mögöttünk. Vajon hogy tesz akkor különbséget az eredeti vonal és a nem eredeti között?!? De Ó, legalább megnézte 5 percig.

Ugyanis a többi fő-ellenző „szakértő” sosem látta! Hogy mernek úgy véleményt alkotni? Hogy mernek ítélni? Milyen önbecsülés kell ehhez? Ugyanezek a kérdések fogalmazódtak meg bennünk a rendszerváltás idején.

Drága Mari! Kívánom Neked, a 350 évig elfeledett legkisebb fiú, sok-sok rajongód és a magam nevében, hogy friss, fiatal, elképesztő szellemiséged még sokáig legyen gyümölcsöző és útmutató a Te hazádban is. Legyen irányadó a csengő felé vezető úton. Boldog születésnapot!

Szeretettel, Wierdl Zsuzsa

Gombosi Beatrix Prokopp Mária születésnapjára

Mivel is köszönhetnénk fel illőbb módon e kerek születésnapon Prokopp Mária Professzor asszonyt, Tánárnót, mint egy gyönyörű középkori Köpönyeges Mária képpel a borító lapján? Nem titok, hogy az Annucciatio vagy másként Gyümölcstől Boldogasszony napján született az ünnepe. Nomen est omen. A név meghatározza a sorsod, tartja a mondás. A palástját oltalmazóan széttároló Szent Szűz az egyik legbensőségebb kifejezése a legfőbb közbenjáró anyai szeretetének, pártfogásának. Aki névadó védőszentjét is tisztelheti Szűz Máriában, annak ez további elköteleződést, kegyelmeket is nyújthat. A kiterjesztett kar a befogadás, a feltétlen krisztusi szeretet, az oltalom és védelem szimbolikus kifejezése, különösen akkor, amikor a széttároló palást a menedéket-kérőt körbekeríti, beburkolja. Az „Oltalmad alá futunk Istennek Szent Anyja...” kezdetű ókeresztény ima (3–4. század) mindkét nagy egyházban a mai napig a legismertebb ájtatosságok közé tartozik, és hangsúlyosan rávilágít a Szűzanya pártfogására.

Középkori keresztény ikonográfiai tanulmányaim során ismerkedhettem meg Prokopp Mária munkásságával. Egy speciális, bizánci eredetű ábrázolás, a palástjával oltalmazó Irgalmasság Anyja vezetett el a falképek mélyebb, történeti, teológiai, ikonográfiai és stílusvizsgálatához. A 19. századi falképmásolatok és Radocsay Dénes korpuszai mellett Prokopp Mária felvidéki, elsősorban gömöri falképvizsgálatait jelentették a kiindulási alapokat. A több mint félszáz Kárpát-medencei Mater Misericordiae falkép minden bizonnyal egy, a királyi udvarban létező prototípusra vezethető vissza. Szent István király a Nagyboldogasszony oltalmába ajánlotta a magyar népet, amelyet a középkori uralkodók (I. László, I. Lajos) többször megújítottak. Nyilvánvalóan ebben a gondolatkörben fogantak az Irgalmasság Anyja ábrázolások is, amelyek jelentős része, I. (Nagy) Lajos király és Luxemburgi Zsigmond uralkodása idején készült.

A 14. századi uralkodói adományozások mögött sok esetben Nagy Lajos anyja Lokietek Erzsébet mély vallásossága és ferences lelkülete sejthető. A Képes Krónika Erzsébet királynét gyermekeivel ábrázoló miniatűrje (1360 körül) minden bizonnyal a Köpönyeges Mária ikonográfiai típusán alapul. Kialakulásában az ereklyetisztelet is szerepet játszhatott. Az aacheni székesegyház egyik fő ereklyéje Szűz Mária kegyelmi köpenye, amelyet minden bizonnyal Erzsébet királyné is megtekintett. Őriznek itt egy aranyhímzéses Köpönyeges Mária zarándokkendőt is, amely a hagyomány szerint Magyarországról érkezett. Nagy Lajos király és az anyakirályné alapította az Irgalmasság Anyjáról nevezett Buda-vízvárosi karmelita kolostort, amelynek Köpönyes Máriát ábrázoló perjeli pecsétnyomata 1494-ből maradt fenn.

A királyi család Szűz Mária tiszteletében a Mater

Misericordiae kiemelt szerepét mutatja, hogy az utókor művészetében is többször ábrázolták őket a Boldogasszony pártfogásában. A Sankt Lambrecht-i táblaképen (1430 körül) I. (Nagy) Lajos csatáját láthatjuk a Köpönyes Mária mellett. A mariazelli kegytemplom nyugati kapuzatának timpanonreliefjén (1438 körül) a trónoló Irgalmasság Anyja mellett a király devóciója kapott helyet, mögötte a toposzá vált csatajelenettel. A király lánya, Anjou (Szent) Hedvig V. Ulászló lengyel királyhoz ment feleségül, akik talán épp a Képes Krónika miniatűrjének hagyományát követve palástit oltalmazó, irgalmas uralkodóként jelentek meg a krakkói székesegyház építáriumán. Az ereklyegyűjteményről is híres IV. Károly fia Luxemburgi Zsigmond, akinek második feleségét Cillei Borbálát (1392–1451) a Črna gorai timpanonreliefen (1410 körül) ábrázolták a palástos Szent Szűz oltalmában. A házasságból Erzsébet lányuk született, aki V. Albert osztrák herceghez (II. Albertként ismert német és magyar király 1437–1439) ment feleségül. Portréjük az Irgalmasság Anyja oltalmában, a bécsi karmelita templom egykori főoltárán látható (ma: Klosterneuburg, Stiftsmuseum).

Az állami-uralkodói reprezentációban megjelenő Köpönyeges Mária-képek erősítették az egyházi támogatottságú Mater Misericordiae tiszteletét. Különösen fontos volt ez a hitviták, a huszitizmus, a konstanzi zsinattal (1414–1418) véget érő nyugati egyházszakadás (1378–1417) idején. Az Irgalmasság Anyja oltalmában mutatkozó egyház a képek által is igazolta hitét, erejét, a mellette megjelenő király és udvara pedig támogatta egységét. A zsinat szellemében készült népszerűsítő iratok, leginkább képmásolatok formájában terjedhettek a királyi udvaron keresztül a kegyurak birtokközpontjaiban emelt templomok ikonográfiai programjába is. A Drugeth-ek I. Károly (Károly Róbert 1308–1342) nápolyi kíséretként érkeztek és az északkelet-magyarországi megyéket kapták birtokul, nádori és főispáni tisztségeket töltöttek be, minden bizonnyal az ő donációjuknak köszönhető a gerényi, szinyei és vizsolyi templomok Köpönyeges Mária falképei is. Maconkán Ilsvai Leszták nádor, Veleméren és Mártonhelyen a Szécsiek, illetve Szentgrótiak, Toronyhelyen a Bánfiak, Kőszegen a Garaiak, Almakeréken az Apafiak adományaként készülhettek az Irgalmasság Anyja falképek. A megrendelők Nagy Lajos, illetve a Zsigmond-kori udvar legprominensebb szereplői voltak. A liturgikus térben az üdvözülés témaközpontú jelenetek gyakori szereplőjévé vált a palástjával oltalmazó legfőbb közbenjáró.

Nem feledkezhetünk meg a történelmi és egyháztörténeti tényezőkön túl a késő középkori pestisjárványokról sem, amelytől a hívek védelmet leginkább a Boldogságos Szűz palástja alatt reméltek. A törökellenes Szűz Mária képek speciális fajtájává vált a Palás-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

tos Madonna, amely szorosan összekapcsolódott a Patrona Hungariae, Magna Ungarorum Domina, Regnum Marianum gondolatával. Magyarországért, mint Európa bástyájáért harcoló Hunyadi János kardjára a következő sort vésette: MARIA MATER DEI, PATRONA HUNGARIAE, SUB TUUM REFUGIUM CONFUGIO azaz Mária Isten Anyja, Magyarország Védasszonya, a te oltalmad alá menekülök. Mária palástja alatt az aktuális világi és egyházi előljáróságok mellett gyakran Árpád-házi szent királyaink jelennek meg és járnak közben az egész ország, a királyság védelme érdekében. Wolfgang Lazius 1556-ban készített *Regni Hungariae descriptio vera* térképén Szent István és Szent László király tárja szét a Boldogasszony palástját. A budavári egykori dominikánus kolostor falában találták azt a 16. század első negyedében készült reliefet, amelyet a törökök elől rejthettek el, és a pallium egyben palladium, várvédő szerepet is betölthetett.

Mivel is köszönhetnénk illőbb módon Prokopp Máriát, mint a középkori Črna gorai timpanonrelief Köpönyeges Mária ábrázolásával, amely ma a barokk főoltár középrészét alkotja. Az oltalmat kereső egyházi és világi méltóságok között a templom alapítója Bernhard von Pettau (Ptuj) is látható címerével. Az első sorban egy térdelő női alak előtt a stájer eredetű grófi Cillei (Celje) család címere ismerhető fel. A női személy azonosítására két lehetőség kínálkozik: vagy Walburga, az alapító Bernhard utolsó felesége, aki II. Cillei Hermann (1368–1435) gróf lánya lehetett, vagy ugyancsak az ő leánya Borbála (1392–1451), aki Zsigmond király második felesége volt. A mai zarándokok igazolványképüket helyezik a palástos Boldogasszony oltalmába. Az angyalok segítségére sietve, szeretnénk most mi is az égi palástot terjeszteni földi Máriánk fölé, hogy védőszentje oltalmában hosszú, kegyelmekben gazdag életet élhessen velünk egyetemben.

Anna Tüskés Foreword

This book is presented as a gift to Mária Prokopp, a prominent and influential figure in the field of art history. Her influence extends far beyond Hungary. Her up-to-date knowledge of international trends has always contributed to her work. Equally, her warm personality and friendliness contributed to the many international friendships she sustains. Besides being a great scholar, Mária Prokopp has distinguished herself as an outstanding professor and mentor. For her students and young colleagues, she has provided and continues to provide extraordinary support and guidance.

The volume has two objectives. First, to provide a reflection on the enormous contribution to the history of art Mária Prokopp has made throughout her career. The second aim of this book is to thank Mária Prokopp for the beneficial and positive impact she has had on the academic community. It is a collection of articles written by her former students and colleagues who have had the privilege to study under her guidance or work with her over the last forty years. This volume provides a thorough analysis of some actual questions of Hungarian and European history of art, as well as history, geography, and history of literature and music. This book is intended as a gift by virtue of the studies contained within partly carried out for this special occasion, and partly deriving from the actual research domain of the authors. I hope that the present volume will be received warmly and that it may even reach a larger public.

I met Mária Prokopp for the first time in the autumn of 1999 when I started to study history of art at University Eötvös Loránd, Budapest. I treasure the precious memories of three events from the following

five years. The first one is a three-day-long excursion in East Slovakia when with some of the second class students and led by of Mária Prokopp, we visited the monuments of Kassa (Košice), Eperjes (Prešov), Bártfa (Bardejov), and Lőcse (Levoča). The second memory is a visit in the early Italian painting section of the Museum of Fine Arts, Budapest, when Mária Prokopp called my attention to the two late 13th-century Italian Crucifixion panel paintings, which later constituted the subject matter of my MA thesis and for which reason I also started to learn Italian. My third memory is a one-week-long journey in Florence where some of our class participated in a Central European workshop organized by the Fondazione del Bianco in order to investigate and present the impacts and relations between Italy and our country. Together, the group of Budapest and that of Kolozsvár (Cluj-Napoca) discovered the monuments of Florence aided by the guidance of Mária Prokopp, Dániel Pócs, András Kovács, and Zsolt Kovács. These three events have fundamentally determined my later academic career.

I would like to thank my colleagues Terézia Kerny, Ildikó Kontsek, Miklós Székely and Áron Tóth for their enthusiasm and great effort in the preparation of this volume of essays. I am grateful to the city council of Esztergom, which generously supported this work. Financial support has also come from the Hild-Ybl Foundation, the Studiolo Restoration and Artistic Society, and the Kieselbach Gallery & Auction House. I would like to express gratitude to those who helped revising the foreign-language abstracts: Előd Pál Csirmaz, Péter Schmidt, Renaud Vignat, and Michele Sita.

Budapest, 2008

Martin Pristáš

The Roman Tombstone in the Košice Lapidarium

During the reconstruction works on the Košice Dom (cathedral) in the 19th century, a larger amount of tombstones was found belonging to a nearby cemetery around a medieval parish church as well as from underneath the floor of the Dom. At first, they were stored in the area of a freshly established Upper-Hungarian museum. Later, 17 pieces were bricked into external walls of the reconstructed St. Michael's Chapel.

The remaining 27 pieces were bricked into the external walls of the Urban Tower and its newly built arcade in 1912. Since then, until 1947, 9 other pieces had been added. This had completed the makeover of this baroque belfry arcade into the so-called "Košice lapidarium."¹

The tombstones of the citizens of Košice from the 14th to the 19th centuries belong to the lapidary. However, one of the tombstones is chronologically and geographically different from the rest. Actually, it was made more than a thousand years earlier than the oldest medieval tombstone in the Košice lapidary. It was produced during the times when the whole Mediterranean territory was under the rule of the Roman Empire, most probably, in one of its northern provinces near the Danube. It is a fragment of a Roman tombstone (στῆλη) with a relief. This Roman tombstone was probably imported to Košice during the period of the establishment of the Upper-Hungarian Museum when people were bringing various curiosities to its collections. It is believed that a certain Mr. Gergely brought it to the museum from the territory of East Pannonia,² however, I have not been able to verify this information from primary sources.

At the beginning, the tombstone was placed in a garden of the museum together with other stone and sculpture relics so that Dr. Eugen Sabol could brick it into the northwest corner of the Urban Tower in 1947 where it is still located.

On the preserved part, we can see a relief of a fam-



Fig. 1. Košice lapidarium



Fig. 2. Roman stele, Košice lapidarium

ily in an arch tabernacle embroidered on a girth with egg ornament on a short rib. There are three figures placed on a bed (or chair) called *kline*. On the left side, there is a man with a moustache and a beard; his hair is precisely combed onto his forehead, he is dressed comfortably in a folded tunic. He holds a drinking vessel in his left hand; the right hand is not visible. On his right side there is a child also dressed in a tunic. His hair is also combed onto his forehead but in a different way than on his father. Probably, it is a boy. The fragment of the relief is completed by a figure of a woman dressed in a folded tunic whose face is considerably damaged. Because of this damage, it is very difficult to identify her haircut. Based on the place under her ear as well as the visible part of her body, it can be assumed that the haircut is one which was worn by women during the dynasty of Septimus Severus (the first half of the 3rd century).

The last figure on the preserved scene is a smaller figure of a slave, who stands on the left to the *kline*, probably holding a jug in his right hand. Over his shoulder there could have been a scarf called *mappa*. The *kline* has a high back whose backside or the top we can see over the heads of the figures. It stands on high shaped legs. The scene depicts its upholstery. We can not see the right side of the chair because of the damage to the stone. In front of the *kline* is a round table on three shaped legs with indications of a meal. In the upper right corner of the stele above the tabernacle a dolphin is depicted, a frequent and popular theme on Roman tombstones.

Due to the damage, we have only a part of the relief,



Fig. 3. Roman stele, Košice lapidarium

but considering the arch tabernacle it can be assumed that it is half of a scene measuring 90 (72) in width and 54 (42) in height. The placement of the child and the table implies that there could be no other family member present. However, the presence of a slave woman can be assumed on the right side of the chair, and, naturally, a dolphin in the upper left corner. Beneath the main scene, there are remains of another scene or an inscription.

Presumably, it is a scene from a family feast from the life of the deceased, which should communicate to an observer that the deceased had a comfortable life, had plenitude—he and his family—, or it can depict enjoyment of life, comfort in an ideal family, and personal happiness. The man is not dressed in an army uniform (sagum or army tunic), but in a folded civil tunic. He

does not have a rough beard or haircut but has a carefully combed hairstyle and beard, which is almost invisible. This can lead to the assumption that he was not a soldier, but a rich civilian, probably a merchant. He is not holding a roll which could imply that he received a citizenship after his army service. Presumably, he had already had it for a long time. Of course, it must be mentioned that emperor Caracalla gave citizenship to all the free citizens of the empire. Nevertheless, he was a fully Romanised citizen of Rome.

It is not easy to date the stele, either, mainly because of the damage to the relic and the loss of the inscription, which usually identifies the precise date of the tombstone. So we have to base our conclusions on the character of the relief. The most accurate dating means are the haircuts, especially the female haircut. They can be analyzed according to the fashion trends in the empire, which were set by female members of the imperial family. As I have already mentioned, due to the damage of the female face it is not easy to identify the haircut but presumably, it is the kind which was worn by women during the rule of the dynasty of Severus in the first half of the 3rd century. The woman is not wearing a costume (*garb*), which was worn during the 1st century and the first half of the 2nd century in Pannonia. She is a Roman.

Also, Dr. Friderike Harl, who specializes in researching Roman tombstones in Vienna, dates the scene of the feast with *klina* in eastern Pannonia in the period of 150–230.³ Consequently, we can date the origin of the Roman tombstone in Košice to the first decades of the 3rd century (200–230) A.D.

I have found no mention of this Roman relief in scholarly literature. Also, little information has been published in the local press and in the internal papers of the Museum and Heritage Office in Košice on the analysed relic.

Notes

- 1 SABOL, Eugen: *Košické lapidárium*. Archive KPÚ Košice.
- 2 DUCHOŇ, Jozef: *Neskororímska rarita*. In: *Košický Večer* 25.3.1994, s. 8.
- 3 www.ubi-erat-lupa.org, ID 3190.

Guido Tigler

Il reimpiego e l'imitazione delle steli romane in chiese medievali nell'Italia settentrionale ed in Austria: appunti per un catalogo

Individuando nella corrente plebea e provinciale della scultura romana antica la principale fonte d'ispirazione per la scultura romanica, la critica ha già da tempo implicitamente riconosciuto il ruolo esercitato dalle steli — combinazione di ara e cippo sepolcrale spesso ornata dai ritratti dei defunti e qualche volta anche con realistiche raffigurazioni della loro attività artigianale —, che assieme ai sarcofagi costituiscono gran parte di tale produzione.¹ Particolarmente ricche di steli del I e II secolo d.C. di produzione locale, talvolta di dimensioni giganti, sono la Venetia et Histria ed il Noricum, dove le modalità del riuso e in qualche caso della rilavorazione o comunque della riqualificazione semantica delle opere in contesti romanici e successivi sono state le stesse. Nelle regioni alpine orientali, dove in età romanica non si assiste ad una produttività comparabile con quella della valle padana, essendo quasi assente la rinascita delle città ed il conseguente fenomeno dei liberi Comuni italiani, il ricorso al materiale di spoglio spesso si sostituisce alla realizzazione di nuove sculture. Ma proprio perciò qui il riuso delle steli nelle nude murature delle chiese assunse un'importanza speciale, a quanto vedo sottovalutata dagli studi, i quali hanno individuato numerosi casi singoli ma non si sono soffermati sui caratteri comuni del fenomeno sui due versanti delle Alpi. Mi sono accorto di tale lacuna affrontando l'anno scorso lo studio del reimpiego, della parziale rilavorazione e dell'imitazione di steli di tipo aquileiese in Friuli, specie a Gemona (figg. 1–2), e a Trieste (fig. 3), casi in cui gli archeologi avevano analizzato correttamente le situazioni specifiche mentre gli storici dell'arte medievale non avevano tentato la benché minima contestualizzazione generale del fenomeno. In quell'occasione ho raccolto un primo gruppo di esempi analoghi, tanto in ambito 'campionese' quanto in altre chiese medievali del Veneto e del Friuli;² ma ovviamente l'elenco era incompleto, come lo saranno le aggiunte che presento in questa sede, che vogliono solo servire da incitamento ad altri studiosi, fisicamente più vicini alle opere, a proseguire la ricerca, puntando sulle problematiche comuni d'interesse storico-artistico medievale piuttosto che sull'analisi dei pezzi di spoglio in quanto tali, che compete agli storici dell'arte antica. Offro questo contributo alla professoressa Prokopp, sapendo del Suo interesse per i rapporti fra l'arte italiana e quella del centro-Est europeo nel Medioevo, e anche perché sospetto che qualcosa di analogo a quanto da me rinvenuto in un recente viaggio in Austria lo si possa trovare anche nell'antica Pannonia.

Con tutto ciò va premesso a scanso di equivoci che non si intende sottovalutare il riuso di steli antiche in

altre regioni, come ad esempio nel campanile del Duomo di Benevento,³ o sostenere che le modalità del loro utilizzo simbolico e decorativo riscontrabili in Italia settentrionale ed Austria fossero esclusive di tali aree. Non interessa soffermarsi qui sul riuso delle steli come mero materiale edilizio, come è avvenuto per alcune steli oggi conservate nel Museo Abbaziale di Klosterneuburg, le quali erano state segate in due e impiegate capovolte — con parziale scalpellinatura delle superfici — per il rivestimento interno delle pareti della cisterna di quell'abbazia; e neanche sull'utilizzo del retro liscio di una stele come supporto per



Fig. 1. Gemona (Udine), stela romana con coniugi reimpiiegata nel muro sotto al Duomo



Fig. 2. Gemona, pseudostele del tardo XIII secolo con coppia, nel muro sotto al Duomo



Fig. 3. Trieste, Duomo, portale maggiore costituito da una stele romana segata in due, riusata in tal modo alla metà del Trecento

scolpirvi una Crocifissione gotica in un esemplare esposto isolatamente nel lapidario della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, dove nell'allestimento museografico barocco delle pareti dello scalone della Biblioteca di Corte — simile a quello del cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze — sono state murate anche molte altre steli ed epigrafi antiche. In entrambi i casi, infatti, il riutilizzo non valorizzava le componenti artistiche ma soltanto quelle materiali dei pezzi antichi, secondo una prassi diffusissima pure in Italia — come ad esempio a Venezia⁴ — e altrove per ogni genere di scultura di spoglio (i cosiddetti *spolia in re*).

Il più comune riuso di steli è quello con finalità meramente ornamentale, conciliabile però con significati simbolici: il rimando alla veneranda antichità della chiesa o del sito su cui essa è sorta; il trionfo sul paganesimo; una generica valenza apotropaica, comune a teste di uomini, animali e mostri all'esterno delle chiese, il cui significato non cambia quando si tratta di opere scolpite *ad hoc* nel Medioevo.⁵ Fino al 1867, quando furono staccate e ricoverate nel Museo Archeologico Nazionale di Parma (allora Regio Museo d'Antichità) su richiesta del direttore Luigi Pigorini, nella facciata del Duomo parmense a sinistra del portale laterale sinistro, sopra al sepolcro quattrocentesco di Biagio Pelacani, si trovavano una frammentaria epigrafe romana e la stele della famiglia dei Munatii (figg. 4–5).⁶ Questa bene intesa ma per noi oggi del tutto inopportuna decontestualizzazione ci mette sull'avviso che molti reimpieghi di tal genere sono stati sacrificati in età positivista in nome del principio che il materiale archeologico è di pertinenza delle raccolte pubbliche a ciò deputate, così come è avvenuto anche per la stele dei Salvii, già murata nel campanile del Duomo modenese ed oggi esposta al Museo Nazionale Estense di Modena,⁷ e per i due cippi che si tro-

vavano riusati come stipiti del portale nel campanile di San Giusto a Trieste, finiti nel tardo Ottocento nell'Orto Lapidario antico di quella città.⁸ Quando ancora si trovava nel prospetto del Duomo di Parma, databile a poco dopo il 1117, la grande stele della famiglia dei

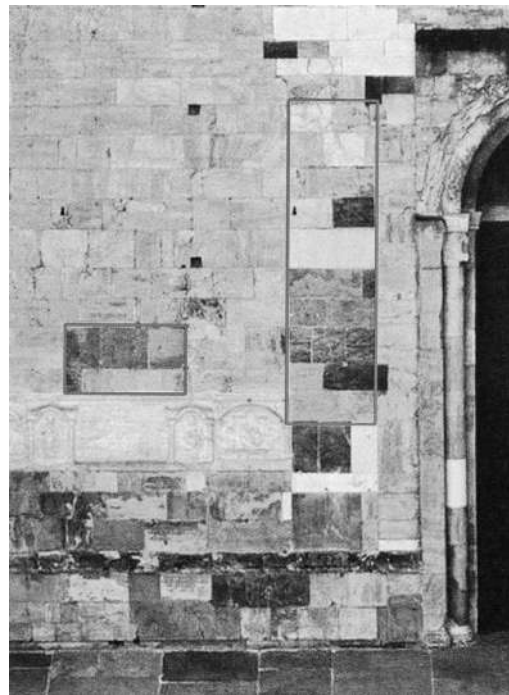


Fig. 4. Parma, Duomo, facciata, dettaglio della muratura accanto al portale di destra, (poco dopo il 1117): evidenziazione dei punti in cui fino al 1867 erano murate una frammentaria epigrafe ed una stele antiche (da BLASI COISSON 2006, fig. 19)

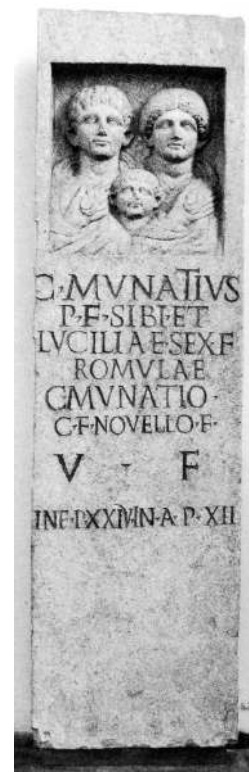


Fig. 5. Parma, Museo Archeologico Nazionale, stele dei Munatii proveniente dal Duomo

Munatii — padre madre e bambino — costituiva una importante nota di scultura figurativa, che in qualche modo faceva assomigliare questa facciata a quella del Duomo di Modena, col suo fregio del Genesi eseguito appositamente, in analoga collocazione, da Wiligelmo verso il 1110, inaugurando per l'Italia la tipologia delle facciate scolpite. Di qui il passo era breve alla duplicazione simmetrica di questo tipo di ornamentazione scultorea ai due lati del portale centrale, come è avvenuto entro il 1141 (data del pavimento, quando si crede che l'edificio fosse ormai ultimato) nella facciata del Duomo di San Donato a Murano, segnando in due una stele ottagonale, la cui metà destra contiene in alto le due raffigurazioni clipeate sovrapposte dei defunti.⁹ A sua volta Murano anticipa la soluzione adottata verso la metà del Trecento nella nuova grande facciata di San Giusto a Trieste, ottenuta dall'accorpamento in una sola chiesa di due edifici giustapposti precedenti, dove una stele gigante, formata da tre scomparti sovrapposti contenenti in origine ognuno tre busti, è stata tagliata verticalmente a metà — col sacrificio del busto al centro di ogni terzetto — riusandone le parti come stipiti del portale maggiore, non senza porre a destra la metà che prima era a sinistra, come si vede dall'andamento degli spioventi delle due metà del timpano triangolare (fig. 3). La critica ha osservato che la stele triestina dei Barbii — una famiglia di Aquileia o forse di Tergeste — è stata riusata due volte: una prima volta solo per il materiale, come è attestato dai quattro fori per cardini su ognuno dei due stipiti, e una seconda esponendone alla vista le facce scolpite, per valorizzarla esteticamente.¹⁰ E tale secondo intervento, in cui gli stipiti sembrano essere stati ruotati di 90°, non può che essere stato motivato dal desiderio di emulare analoghi riusi di materiale di spoglio in altre facciate (il caso più ricco in area altoadriatica è San Marco a Venezia).

Anche in facciate di chiese romaniche minori dell'Italia settentrionale si trovano reimpiegate delle steli, come all'inizio del XII secolo all'angolo sinistro della facciata di Sant'Andrea a Maderno sulla sponda bresciana del lago di Garda, dove si trovano vari rilievi ed epigrafi antichi provenienti dall'antica Toscolano, fra cui una stele con biga murata alla rovescia, per alludere alla vittoria del cristianesimo sul mondo pagano.¹¹ Ma il fenomeno riguarda anche edifici profani, cui in tal modo si voleva conferire un'aria antica per appropriarsi della *virtus* guerriera e civica degli antenati romani, come ad esempio gli Archi di Porta Nuova a Milano, porta urbana ricostruita attorno al 1170 a seguito della distruzione della mura di Milano da parte del Barbarossa, in cui sono state murate *ab origine* varie steli romane, i cui originali sono oggi al Museo Archeologico, fra cui quella di Caius Vettius e dei suoi familiari, coll'immagine dello stesso Caio Vettio intento a vendere panni — un'opera che può aver influito sulla scultura padana del tempo, ad esempio sui rilievi degli Artieri del Duomo di Piacenza.¹² Anche nella Torre della Pallata a Brescia, che faceva parte

delle mura degli anni 1239-48 e che è stata ultimata nel 1253, come si ricava dalla data iscritta in un capitello, furono reimpiegate varie steli frammentarie.¹³ Così si trovano tali rilievi funerari antichi all'esterno dei palazzi episcopali medievali e rinascimentali, ad esempio a Padova e Brescia.¹⁴

A Gemona in Friuli, che assieme alla vicina Venzone è l'ultima cittadina italiana che si attraversava dirigendosi nel Medioevo da Udine verso la Val Canale, che apparteneva ai vescovi di Bamberg, e quindi verso la Germania, si incontrano due steli con busti ritratto di coniugi, provenienti probabilmente entrambe dalle rovine antiche in località Godo e Ospedaletto, di cui una frammentaria — ridotta alla sola parte superiore rettangolare con le teste dei defunti — era stata riusata probabilmente in età medievale nella muratura esterna della chiesa di Santo Spirito di Ospedaletto ed è poi finita nel muro di contenimento della Piazza del Municipio, dietro alla fontana del 1395 rimaneggiata a più riprese in età barocca e in epoca moderna, mentre l'altra, assai rovinata ma integra (fig. 1), che presenta al centro un foro il quale ne attesta un precedente riuso non estetico, ha avuto sistemazione nel muraglione sotto alla Piazza del Duomo.¹⁵ In tali loro collocazioni attuali le due steli assurgono quasi ad un significato metaforico, non so fino a che punto voluto, a sottolineare le fondazioni antiche tanto della *civitas* quanto dell'*ecclesia* glemonense.¹⁶

Comunque, proseguendo poi in direzione dell'odierna Austria — proprio sul confine col Norico rimane la stele gigante di Camporosso in Val Canale presso Tarvisio — in Carinzia si trovano vari casi di riuso di steli all'esterno di chiese medievali: nella facciata della romanica Sankt Johannes a Streimberg presso Sankt Veit an der Glan;¹⁷ all'esterno della

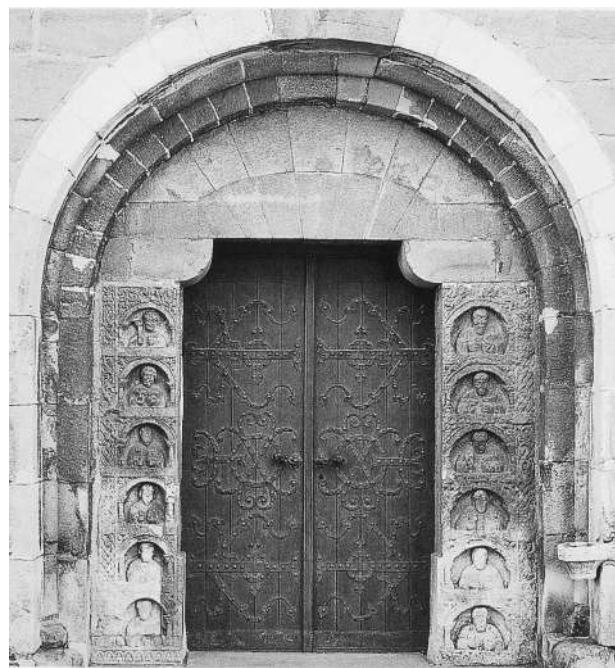


Fig. 6. Tulln (Bassa Austria), Sankt Stephan, portale Ovest con stipiti del 1200 circa

chiesa romanica del Priorato di Wieting, sempre presso Sankt Veit, dove c'è una figura femminile proveniente da un monumento sepolcrale romano, poi decapitata forse per esorcizzarne il fascino pagano;¹⁸ nel portale Nord del *Karner* (cappella cimiteriale rotonda) della seconda metà del Duecento di Sankt Lambert a Pisweg presso Gurk;¹⁹ all'esterno del *Karner* della parrocchiale, intitolata alla Madonna, di Globasnitz in Carinzia meridionale, dove c'è una testa femminile clipeata proveniente da una stele terminante in clipeo sul tipo di quella di Camporosso;²⁰ e passando all'età gotica, dietro l'abside della chiesetta di Sankt Jakob a Lendorf presso Klagenfurt (fig. 8), dove sotto alla trecentesca monofora trilobata è stata murata una lastra marmorea quadrata internamente clipeata con testa femminile indossante un curioso copricapo dall'aspetto esotico (si tratta di una defunta di origine orientale o di una sacerdotessa di un culto esotico, come quello di Iside?).²¹

Ovviamente mi avvedo del rischio di assegnare al Medioevo il riutilizzo ornamentale di sculture antiche che potrebbero anche aver raggiunto le loro attuali sedi in epoche molto più recenti per 'colpa' di qualche intellettuale o sacerdote appassionato di antiquaria, come è avvenuto nel tardo XVI secolo per le steli assemblate nel cimitero attorno alla parrocchiale di Tarvisio e nel 1830 per quelle murate nella torre civica di Ptuj nella Stiria slovena. In tal senso un caso impressionante è quello del fianco destro della chiesa mariana di Maria Saal in Carinzia, edificio di remote origini più volte ricostruito e rimaneggiato, la cui parete esterna Sud appare del tutto rifatta dopo l'incendio del 1669, dove sono murate assieme a numerosi epitaffi cinquecenteschi e successivi almeno una dozzina di pregevoli steli antiche provenienti dalle rovine della vicina Virunum, lo scomparso capoluogo del Norico (oggi Zollfeld e Magdalensberg).²² Anche all'interno della chiesa, che conserva forme gotiche, nella *Sachsenkapelle* fondata nel 1451 da Barbara Sachs, si trovano un sarcofago strigilato romano contenente le reliquie di san Modesto e una stele recante l'iscrizione in ricordo di *Januarius Virunensis*, su cui è oggi posto uno *Schmerzensmann* ligneo barocco — certo a simboleggiare la nemesi del Cristo sulla Roma pagana, che l'aveva condannato — e tale allestimento difficilmente sarà anteriore, per l'appunto, al Seicento, quando era ancora in uso il 'barbarico' trono doppio di Zollfeld, assemblato nell'Alto Medioevo con le pietre dell'antica Virunum, su cui venivano incoronati i duchi di Carinzia prima sloveni e poi tedeschi. Tuttavia anche in un caso come questo non è del tutto da escludere che già nella sua *facies* romanica la parete meridionale della chiesa, che essendo rivolta verso l'abitato fungeva da facciata, fosse stata impreziosita in qualche misura con del materiale di spoglio. Ed infatti un analogo riuso sul fianco meridionale di una chiesa romanica, rivolto verso l'abitato e fungente da facciata, lo ebbero sicuramente fin dall'origine varie steli figurate dell'Abbaziale di Klosterneuburg in Bassa Austria, oggi

esposte nel Museo dell'Abbazia — non quelle prima menzionate murate già nella cisterna —, una chiesa documentatamente costruita per i canonici regolari agostiniani fra 1114 e 1136, il cui partito absidiale cita alla lettera quello lanfranchiano del Duomo di Modena, iniziato nel 1099, per cui è ipotizzabile che anche l'interesse per le steli antiche fosse venuto dall'Emilia.²³ Più complesso il caso del portale Ovest di Santo Stefano a Vienna (il cosiddetto *Riesentor*), databile fra 1240 e '50 circa, nella cui parete interna destra in basso nel 1996 è stata riscoperta una stele con ritratto femminile, che sembra inizialmente essere stata qui murata con intento di valorizzazione estetica, ma che poco dopo è stata coperta da un grifone, e dunque nascosta per secoli.²⁴

Altra questione è quella del reimpiego delle steli con conferimento di nuovo significato e talvolta con rilavorazione. Nel 2007 ho individuato i seguenti casi italiani: la stele con tre membri — due maschi e una femmina — di una antica famiglia aquileiese, murata nel 1106 all'esterno del Duomo di Aquileia e identificata, grazie ad una nuova iscrizione che corre tutto intorno e all'abrasione della epigrafe antica, col duca di Carinzia Enrico, la moglie Luicarda ed il patriarca Volodrico I, autori di una donazione;²⁵ il busto clipeato antico murato nel nartece dell'abbaziale di Pomposa (Ferrara) e identificato, mediante l'iscrizione sottostante, coll'abate Giovanni da Vidor, che intorno al 1150 promosse lavori a quella chiesa;²⁶ la stele con conii antichi sistemata sopra al baldacchino dell'arca



Fig. 7. Strassburg (Carinzia), mura civiche, rilievo con busto del vescovo Walther e leone, 1213 circa

di Rolando da Piazzola, morto nel 1325, nel sagrato del Santo a Padova, dove in virtù dell'iscrizione e dell'aggiunta delle aureole i due personaggi sono diventati san Francesco e santa Chiara;²⁷ la trasformazione, coll'aggiunta dell'attributo dell'alabarda, del primo membro in basso a destra della *Gens Barbia* del portale di San Giusto a Trieste in san Sergio, patrono della città, avvenuta probabilmente nel momento della rivalorizzazione estetica delle steli a metà del Trecento (vedi nota 10). In significativa sincronia col caso aquileiese del 1106, che riguarda donatori carinziani, è avvenuto — come sembra — il riuso di una stele con ritratti di coniugi antichi nell'abbazia di Arnoldstein presso Villaco (oggi là sostituita da un calco mentre l'originale si trova al Landesmuseum della Carinzia a Klagenfurt), i cui personaggi sono stati identificati con i donatori che hanno fondato il monastero proprio nel 1106.²⁸ Sulla facciata del palazzo vescovile di Padova, rifatto nel Quattrocento, è murata entro cornice classicheggiante una stele pentagonale con busti di coniugi rilavorata nell'anno 1200 coll'aggiunta di corone ed uno scettro e dell'iscrizione: BERTA ET/HENRICUS/REGINA ET REX. Nell'epoca in cui il Comune padovano reclamava la giurisdizione sulla città, il vescovado volle in tal modo ribadire di aver ottenuto tale privilegio da Enrico IV, la cui moglie si chiamava Berta, nel lontano 1090.²⁹

Per quanto riguarda l'imitazione delle steli antiche in età romanica, il fenomeno è riscontrabile — come già scritto nel 2007 — tanto in Friuli (antependio col Cristo fra i santi Pietro e Tommaso Becket a mezze figure nel Duomo di Aquileia, del 1180 circa, quando qui fu istituito un altare intitolato a san Tommaso Cantauriense canonizzato nel 1173, opera ispirata alla già menzionata stele dell'esterno della stessa cattedrale a ricordo di Vodolrico e dei duchi di Carinzia³⁰) quanto presso i Maestri Campionesi attivi in Emilia — la cui passione per l'antico è nota dal caso della rilavorazione del sarcofago di Mantova —: due pseudosteli con copie di busti barbati sul tetto del Duomo di Modena (oggi sostituite da copie, mentre un solo pezzo è conservato nel Museo del Duomo), che prendono a modello la già menzionata stele dei Salvii della Ghirlandina, degli anni Venti del Duecento; rilievo con i santi Pietro e Paolo in San Giuseppe dei Cappuccini a Bologna, del 1230 circa.³¹ La pseudostele medievale di Gemona (fig. 2), significativamente murata nelle costruzioni del sagrato del Duomo accanto alla stele antica con coniugi che le fece da modello (fig. 1),³² fa parte di entrambe le correnti: essa è infatti attribuibile alla composita maestranza che dal 1290 circa dirigeva i lavori alla chiesa dell'Assunta, quindi ad un ambito lombardo-friulano legato tanto ai modelli campionesi quanto alla tradizione locale, fortemente arcaizzante.³³

In Bassa Austria e Carinzia analoghe imitazioni di steli si incontrano già attorno all'anno 1200. Nel portale Ovest della parrocchiale di Sankt Stephan a Tulln in Bassa Austria (fig. 6), una cittadina sorta al posto della romana Comagena, dove dunque il materiale

antico da prendere a modello non doveva mancare, gli stipiti contengono dodici busti (sei per parte) di personaggi maschili benedicensi e reggenti libri, visibilmente ispirati ai busti inclusi in steli giganti del tipo di quelle reimpiegate a Trieste o anche ai ritratti entro archetti del tipo riusato a Gemona. Il portale, completato nella parte superiore da un ripristino dei primi del Novecento, secondo la suggestiva ipotesi di Fillitz sarebbe stato commissionato dal vescovo Wolfger di Passau (in carica dal 1194 al 1204), il quale avrebbe qui fatto raffigurare se stesso ed i suoi undici predecessori in un momento storico in cui sembra aver voluto trasferire la sede della sua diocesi a Tulln. Evidente è anche il riferimento agli Apostoli, ideali predecessori dei vescovi, tanto è vero che più tardi l'iconografia del portale sarebbe stata fraintesa, ed i vescovi sono stati presi per Apostoli.³⁴ Strettamente imparentato agli stipiti di Tulln tanto dal punto di vista stilistico quanto da quello iconografico è un rilievo centinato nelle mura della cittadina di Strassburg presso Gurk in Carinzia (fig. 7), circoscritto da iscrizione "Waltherius episcopus de Svevia", che lo identifica col vescovo di Gurk Walther, in carica fra 1200 e 1213, che in precedenza era stato abate di Disentis negli odierni Grigioni, allora parte del Ducato di Svevia. Il vescovo, eternato nei pressi della distrutta porta urbana in direzione di Gurk, in quanto fondatore di Strassburg da lui deputata a residenza dei principi vescovi di Gurk, benedice con la destra e tiene un libro con la sinistra, mentre sotto a lui è murato un coevo leone andante romanico, simile a quello dell'abside centrale del Duomo di Gurk del 1180 circa.³⁵ Tanto a Strassburg quanto a Tulln l'aspirazione all'autorevolezza dei vescovi, fondatori di nuove sedi diocesane, indusse alla copia di steli anti-



Fig. 8. Lendorf (Carinzia), Sankt Jakob, XIV secolo, abside, con stele romana con testa femminile

che, quasi a voler alludere alla remota origine delle diocesi stesse. Probabilmente furono analoghe le intenzioni ideologiche dei Comuni e dei Capitoli dei Canonici di Gemona e Trieste nell'esibire, attraverso steli autentiche e imitate, nonché sculture antiche rilavurate, l'orgoglio per la loro antica origine.

Ma tutto ciò lo si comprende meglio considerando che tanto in Friuli quanto in Carinzia nel XII e XIII secolo il linguaggio romanico si era nutrito principalmente dello studio delle steli provinciali, di cui recepì la semplificata e geometrizzante stereometria. Per il Friuli la critica ha individuato casi paradossali di tale immedesimazione della scultura medievale, e anche successiva, nei modelli popolari antichi, dove si raggiungono alle volte esiti così 'fuori dal tempo' da rendere ardua qualsiasi proposta di datazione, come nel caso dell'enigmatica colonnetta lapidea in cui è ricavata, quasi ad incisione, una primitiva testa, nella chiesa dei Santi Agostino e Daniele a Mereto di Tomba presso Fagagna (Udine).³⁶ Queste libere variazioni sui motivi delle steli non vanno comunque confuse con le citazioni alla lettera prima enumerate. Fra le opere carinziane che solo vagamente si rifanno agli stilemi delle steli si possono ricordare fra l'altro le tre protomi umane del 1174 circa della tomba di santa Hemma (morta già nel 1045) e la lastra terragna del vescovo Ottone (morto nel 1214) nella cattedrale di Gurk,³⁷ nonché la simile lastra terragna di un chierico nella chiesa abbaziale di Viktring, consacrata nel 1202.³⁸ È diffusa l'opinione che in questa sua fase la scultura della Carinzia dipendesse dalla produzione friulana, specie da opere come il pulpito di Grado ed il già ricordato altare aquileiese di san Tommaso da Canterbury.³⁹

Note

- 1 Cfr. SALVINI, Roberto: *La scultura romanica in Europa*. Milano, 1956, p. 12.
- 2 TIGLER, Guido: *Scultori lombardo-friulani del Trecento a Trieste*. In: *Arte in Friuli arte a Trieste*, XXVI, 2007, pp. 35-56, specie pp. 48 ss.
- 3 Cfr. WEGNER, Max: *Spolien-Miszellen aus Italien*. In: *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*. Köln-Graz 1958, pp. 1-16, specie pp. 3-6, che ricorda anche in Campania e Basilicata le steli murate nel Duomo di Melfi e in Santa Maria di Teggiano, nonché in case a Teggiano, Atina Lucana e Venosa, tutte località d'antica origine.
- 4 Nel lapidario del Museo Diocesano di Venezia, esposto nel chiostro di Sant'Apollonia, si trovano tre steli romane che erano state riciclate come materiale edilizio nella basilica marciana: un masso con scudo e trofeo di caccia, frammento di monumento sepolcrale, estratto nel 1963 dalle fondazioni dell'abside maggiore della chiesa contariniana; la lapide sepolcrale dei Braetii forse proveniente da Altino e un'edicola funebre pure di probabile origine altinate. Lapidi sepolcrali romane sono state inoltre rinvenute nelle murature e fondazioni del campanile di San Marco e della chiesa di San Lorenzo. Quanto all'uso ornamentale nelle murature esterne dei palazzi, sembra trattarsi di reimpieghi avvenuti nel Sette-Ottocento, cioè Ca' Morosini-Strozzi ai Santi Apostoli, Casa Ravà sul Canal Grande a San Silvestro, muro di cinta di Ca' Margilli-Valmarana presso la Strada Nova, cfr. RIZZI, Alberto: *Scultura esterna da Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*. Venezia 1987, p. 290 cat. CN 281, p. 344 cat. SP 100, p. 583 cat. OCI 49.
- 5 Cfr. CERVINI, Fulvio: *Talismani di pietra. Sculture apotropiche nelle fonti medievali*. In: *Lares LXVII*, 2001, pp. 165-188.
- 6 Cfr. *La fabbrica del Duomo di Parma*. A cura di Carlo BLASI ed Eva COISSON. Parma 2006, p. 143.
- 7 Cfr. REBECCHI, Fernando: *Il reimpiego di materiale antico nel Duomo di Modena*. In: *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*. Modena 1984, pp. 326-328, 341 scheda R9.
- 8 Cfr. VIDULLI TORLO, Marzia: *Il Civico Museo di Storia ed Arte e l'Orto Lapidario a Trieste*. Trieste 2005.
- 9 Cfr. GABELMANN, Hans: *Achteckige Grabaltäre in Oberitalien*. In: *Aquileia nostra XXXVIII*, 1967, coll. 17-54; TRAINA, Giusto: *I pilastri romani di San Donato a Murano*. In: *Aquileia nostra L*, 1979, pp. 294-308.
- 10 Cfr. LETTICH, Giovanni: *I Barbii della stele di San Giusto*. In: *Archeografo triestino S.IV*, XXXVI, 1976, pp. 53-84; VERZAR BASS, Monica: *Monumenti funerari di Trieste*. In: *Antichità alto adriatiche XLIII*, 1997, pp. 120-121.
- 11 Cfr. STROPPIA, Francesca: *Il Sant'Andrea a Maderno e la Riforma Gregoriana nella Diocesi di Brescia*. Parma 2007, pp. 35-37.
- 12 Benché nella *Guida rossa* del TCI (Milano 2005, p. 301) si legga che le sculture romane sarebbero state riutilizzate a scopo decorativo solo nel ripristino del 1861, conseguente ai danneggiamenti operati dai Giacobini nel 1793, in realtà esiste ampia documentazione tanto iconografica quanto bibliografica che esse vi si trovavano già prima: cfr. GRAZIOLI, Pietro: *De praeclaris Mediolani aedificiis*. Mediolani 1735, p. 41 e tavole con le steli dei Vettii e le loro epigrafi, cui lo studioso collegava a torto l'ipotesi della costruzione della porta in età romana su commissione di tale famiglia; GIULINI, Alessandro: *I tentativi di demolizione degli Archi di Porta Nuova*. Milano 1900; BELTRAMI, Luca: *Gli Archi di Porta Nuova nel 1845*. Milano 1906; GIULIANI, Giorgio: *Delle mura di Milano*. Ristampa anastatica. Milano 1972, p. 65; *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano: dai "Novelli" ad oggi: venti secoli di storia milanese*. Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche, 1991). Milano 1991. Per altri reperti antichi rinvenuti nelle porte di Milano durante la loro demolizione nell'Otto-

- cento cfr. BELTRAMI, Luca: *La Pusterla dei Fabbri*. Milano 1900, pp. 56–62.
- 13 Cfr. PANAZZA, Gaetano: *L'arte romanica*. In: *Storia di Brescia*. I. Brescia 1963, pp. 711–822, specie p. 770.
- 14 Cfr. MIRABELLA ROBERTI, Mario: *Archeologia ed arte di Brescia romana*. In: *Storia di Brescia*. I. Brescia 1963, pp. 231–320, specie p. 305.
- 15 Cfr. CLONFERO, Guido: *Gemona del Friuli. Guida storico-artistica*. Udine 1975³, p. 151 fig. 95; MENIS, Gian Carlo: *Civiltà del Friuli centro-collinare*. Pordenone 1984, p. 42 e schede 1, 7; PATAT, Piera: scheda 2. In: *Il Duomo di S. Maria Assunta di Gemona*. Gemona 1987, p. 198.
- 16 Il muraglione di contenimento del sagrato del Duomo di Gemona presenta al centro una lastra quadrata (incorniciata dal tipico motivo ornamentale veneziano a prismi sfaccettati, che ricorre negli elementi architettonici riferibili ai decenni centrali del Trecento dello stesso Duomo) col monogramma di un non identificato camerario della locale famiglia Montegnacco Fantone. Lo stesso emblema compare entro uno scudo gotico, databile per la sua forma al pieno XIV secolo — visto che in seguito si sarebbero usati scudi lunati e poi a tacca —, nel fianco destro della chiesa, in costruzione fra 1327 e '37. Pertanto, non credo che il muraglione del sagrato risalisse al 1441, data che si leggeva in un'iscrizione qui posta, trasferita nell'Ottocento sulla facciata del Duomo. Ammesso che tale epigrafe si riferisse davvero al muraglione, avrà forse riguardato un restauro.
- 17 Cfr. DEUER, Wilhelm–GRABMAYER, Johannes: *Transromanica. Auf den Spuren der Romanik in Kärnten*. Klagenfurt 2008, p. 130: “An der Westfassade fallen unregelmässige Ortsteinquadern sowie ein Okulus über dem bescheidenen Portal auf, das mit Spolien römischer Grabkanten eingefasst ist, unter ihnen ein Medusenkopf von einer Firskappe.”
- 18 Cfr. *ibidem*, pp. 136–137.
- 19 Cfr. *ibidem*, p. 158.
- 20 Cfr. *ibidem*, pp. 202–203.
- 21 Cfr. *ibidem*, p. 102.
- 22 Cfr. fra l'altro MUCHER, Wilhelm: *Die Dom- und Wallfahrtskirche Maria Saal*. Klagenfurt 1972; *Kärnten–Steiermark* (Kunstdenkmäler in Österreich. Ein Bildbandbuch). A cura di Reinhardt HÖTZ, Darmstadt 1976, pp. 388–389.
- 23 Sulla chiesa cfr. SCHWARZ, Mario: *Klosterneuburg (NÖ), Augustiner Chorherren–Stiftskirche*. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Früh- und Hochmittelalter*. A cura di Hermann FILLITZ. München–New York 1998, scheda 57, pp. 269–273.
- 24 Cfr. DAHM, Friedrich: *Das Riesentor von St. Stephan*. In: *850 Jahre Sankt Stephan – Symbol und Mitte in Wien 1147–1997*. Catalogo della mostra (Vienna, Historisches Museum der Stadt Wien, 1997). Wien 1997, scheda 2.1, pp. 63 ss., specie pp. 65–66, che sospetta che il busto antico sia stato occultato perché interpretato come ricordo del paganesimo e perciò sostituito dalla scultura di un grifone, tradizionale simbolo cristico a causa delle sue due nature di aquila re del Cielo e leone re della terra.
- 25 Cfr. CUSCITO, Giuseppe: *Le epigrafi medievali dei patriarchi tra Aquileia e Grado*. In: *Aquileia nostra LXII*, 1991, 1, coll. 141–188, specie coll. 170–171.
- 26 Cfr. SALMI, Mario: *L'Abbazia di Pomposa*. Milano 1966², pp. 91–92, 259–260, che dubita a torto della storicità della collocazione del busto sopra all'epigrafe.
- 27 Cfr. WOLTERS, Wolfgang: *Il Trecento*. In: *Le sculture del Santo di Padova*. A cura di Giovanni LORENZONI (Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, Studi IV). Vicenza 1984, pp. 5–30, specie pp. 5–7.
- 28 Cfr. DEUER–GRABMAYER 2008, p. 94.
- 29 Cfr. *Codice diplomatico padovano, dal secolo sesto a tutto l'undecimo*. Venezia 1877, doc. 259 pp. 283–285: 23.07.1079 “Enrico IV conferma al vescovo di Padova i possedimenti e privilegi accordati dai suoi predecessori e ne aggiunge in dono altri ancora”; doc. 304 pp. 328–330: 26.06.1090 “Enrico IV dona la città di Padova al vescovo di essa”; doc. 311 p. 336 “Enrico IV conferma ai canonici di Padova i loro privilegi”.
- 30 Cfr. GABERSCEK, Carlo: *Il Romanico*. In: *La scultura in Friuli, I: Dall'epoca romana al Gotico*. A cura di Maurizio BUORA. Udine 1981, pp. 64–65.
- 31 Cfr. DE FRANCOVICH, Géza: *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*. Firenze–Milano 1952, pp. 97–98.
- 32 Cfr. MENIS 1984, scheda 22; PATAT 1987, scheda 6, pp. 199–200.
- 33 Cfr. TIGLER, Guido: *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*. In: *Itineraria. Artisti in viaggio 1300–1450. Presenze foreste in Friuli–Venezia Giulia*. Atti del convegno (Villa Manin di Passariano 2002). A cura di Maria Paola FRATTOLIN. Udine 2003, pp. 122–168, specie pp. 133–137.
- 34 Cfr. DAHM, Friedrich: *Zwei Pfeilerreliefs*, in Idem, *Die früh- und hochmittelalterliche Skulptur Österreichs. Die Steinbildwerke*. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. I cit., 1998, pp. 361–363; GEYER, Roderich: *Bauwerke der Pfarre St. Stephan in Tulln*. Salzburg 2000, p. 7–9.
- 35 Cfr. HOOTZ 1976, p. 416; DAHM, Friedrich: *Reliefbüste für Bischof Walther*. In: DAHM 1998, p. 367.
- 36 Cfr. MOR, Luca: *La 'stele' di Mereto di Tomba*. In: *Gli echi della terra. Cultura celtica in Friuli: dati materiali e momenti dell'immaginario*. Catalogo della mostra (castello di Gorizia 2002) cura di Fabio CAVALLI. Pisa 2002, pp. 18–19. Lo studioso mi segnala gli analoghi, ma più tardi, esempi di rein-

terpretazione di steli antiche nella Pieve di Ovaro nel Canale di Gorto in Carnia e nella parrocchiale di Basaglia penta nell'Udinese.

37 Cfr. HOOTZ 1976, pp. 373–376; DAHM 1998, pp. 352–353 (*Grabmal der hl. Hemma*) e pp. 367–368

(*Grabplatte für Bischof Otto I.*).

38 Cfr. HOOTZ 1976, p. 418; DEUER–GRABMAYER 2008, p. 114.

39 Cfr. DAHM 1998, pp. 337–344, specie pp. 338–339; TIGLER 2003, pp. 138–139.

Kiss Etele

Az uralkodó a Paradicsom árnyékában. Gondolatok a Szent Korona abroncsának ikonográfiájáról

Prokopp Mária tanárnő, aki azóta, hogy Kádár Zoltán révén megismerkedtem vele, nem szűnt meg gondoskodni pályámról, mint oly sokakéről, többször mesélte, hogy mennyire sajnálja, hogy egykori diáktársai – Marosi Ernő és Pap Gábor, egykori barátok, akik a csoport élmezejét alkották – homlokegyenest ellenkező utat jártak be. Lévé, hogy én magam is – ha nem is egyszerre – mindkettőjüktől tanultam, nem véletlen tehát, hogy a Szent Korona szakralitásának kérdése mindmáig nem hagyott nyugtot. Tanárnőnek azzal a meggyőződéssel ajánlom ezt a cikket, hogy az általa is képviselt megközelítés, miszerint – legalábbis a középkori művészet kutatása terén – a keresztény hit a tudományos kutatás alapja, Ágostonnal: „crede ut intelligas” nélkülözhetetlen ahhoz, hogy ebben a politikailag is jelentős, mégis alapvetően művészettörténeti kérdésben jobban elmélyülhessünk.

A Szent Korona kutatása által feltárt, és azóta is nyitva maradt kérdések közül különösen aggasztó a datálásra egyedül közvetlenül alkalmas, hátul elhelyezett uralkodói hármass viszonya a görög feliratos zománcokhoz, valamint az azt hordozó abroncs, közismertebb nevén *corona graeca*-hoz. A korona bizánci zománccsorozatának egységes voltát megerősíti a kortárs, azonos udvari környezetből származó bizánci zománcokkal való összehasonlítás, mint amilyen a Hahuli-triptichonon központba állított, Dukász Mi-



1. kép. Szent Korona, hátoldal



2. kép. Krisztus IX. Konstantin és Zoé között, Konstantinápoly, Hagia Sophia karzata (Kádár-Németh Tompos, A Hagia Sophia, Budapest 1987 nyomán)

hálnak feleségével, Alániai Máriával együttes megkoronázását (illetve házasságát) ábrázoló rekesz-zománc lap, valamint az ehhez stílusban kapcsolódó, ugyanott fennmaradt további zománcclemezek, melyek közül csak kevés közelíti meg – rajzban, arányaiban – a Szent Korona bizánci képeinek színvonalát.¹ Ennek ellenére az abroncson végrehajtott, ma is szembevető változtatások kérdésessé teszik, vajon meghatározhatjuk-e a zománccseregélyes eredeti kontextusát, s ezáltal elemezhetjük-e az eredeti képi programot.

A legszembevetőbb változás épp a hátsó, Mihály császárt ábrázoló zománcclemezrel kapcsolatos, amely jóval nagyobb eredeti kereténél, még az abroncsot felülről keretező, körbefutó gyöngysort is meg kellett szakítani, hogy elférjen (1. kép). Ez a lemez tehát bizonyosan egy másik helyett került ide, aminek két oka lehet: egyrészt az eredeti hátsó lemez súlyos sérülése miatt ki kellett azt cserélni, másrészt, ami sokkal valószínűbb, e cserére a császári hivatalban beállott változás miatt került sor. Bármelyik esetről is van szó, a csere időpontjában rendelkezésre állt a korona bizánci zománcaival azonos sorozatot tartalmazó, hasonló tárgy, amelyről a Mihály császárt ábrázoló, félköríves lemezt levették. Ez a csere ugyanakkor nagyon valószínűtlenné teszi azt a sokak, többek között Deér avagy Boeckler által is képviselt nézetet, amely szerint a *corona graeca* esetében bizánci mintára ugyan, de későbbi, például III. Béla-kori összeállításról volt szó:² ebben az esetben nyilván megfelelő méretű hátsó keretet készítettek volna a meglévő császári zománchoz. A kortárs képcserékre, és a koronához hasonlóan szinte szándékosan ormótlan megjelenésükre a legjobb párhuzam a konstantinápolyi Hagia Sophia-székesegyház déli karzatszakaszán, a szentélyhez közeli hármass képmás, amely a jelenlegi for-



3. kép. Szent Korona, szemközti nézet (Tóth E. - Szelényi K., *A magyar Szent Korona* Kossuth 1996 nyomán)

májában Zoé császárnőt, férjét IX. Konstantint ábrázolja Krisztus kétoldalán, s a császár képmásának kicserélése mellett, melyre az uralkodóváltás miatt került sor, még Zoé császárnő és Krisztus arcát is kicserélték (2. kép).³ A különösen a 11. században gyakorolt képcserék ismeretében tehát a korona abroncsán tapasztalható változások ellenére is feltehetőleg egy olyan programot látunk magunk előtt, amely még a császári palotában alakult ki. Itt nem részletezhetjük azt a régóta (Moravcsik, Bárányné, Deér által) tisztázott kérdést, miszerint az oromdíszes abroncs egy női korona — 5. század óta használatban lévő — formáját követi; a program feltételezett, itt vázolt kvázi-eredetisége, az abroncson ma látható képek, illetve a függőket tartó eredeti gyűrűk mind arra utalnak, hogy egy császárnői koronát őrzött meg a Szent Korona alsó része.⁴ A korona eredeti viselője leginkább VII. Mihály császár anyja, Evdokia Makrembolitissza császárnő lehetett, s a változtatások akár több, egymást néhány év eltéréssel követő szakaszban történhetek, még a császári udvarban.⁵

A képrombolás kora utáni, de a latin császárság megalakulása, 1204 előtti (tehát a ma közép-bizáncinak nevezett korszakba eső) kelet-római koronák formai képzésével kapcsolatban alapvető problémák merülnek fel: míg alakjuk változása viszonylag jól követhető ábrázolásokon, a rajtuk esetleg elhelyezett képi programmal kapcsolatban nincsenek egyértelmű forrásaink. A fennmaradt, képekkel ellátott koronák — a *corona graeca* kivételével — nem tekinthetők császári vagy császárnői koronának,⁶ s ezért a képekben kifejezett programjuk is eltérő szerepet tölthetett be: nem kellett közvetlenül tükrözniük a hatalom szakrális jellegét, ami a kereszténnyé váló római birodalom polgárai számára egyértelmű volt, s aminek átruházásában egy-egy császári vagy császárnői korona meghatározó, konstitutív szerepet töltött be.⁷

A kortárs írott források, elsősorban Bíborbanszületett Konstantin művei alapján (*De administrando*, illetve *De Cerimoniis*) a koronáknak leginkább a színe, illetve valós avagy állítólagos régisége a fontos.⁸ A koronákat meghatározó színek leginkább a koronák ék-

köveiben nyilvánulhattak meg. Az ékkövek fontossága a *corona graeca*n is megfigyelhető, a szemközti nézetet a zafírkő csaknem olyan mértékben meghatározza, mint a fölötte elhelyezkedő Krisztus-alak a követ közrefogó két angyalalakkal. Ennek a korona értelmezésében is nyilván kitüntetett helyet kellett elfoglalnia. Ennek alapján a *corona graeca* a kék koronák közé kellett hogy tartozzon, bár a kő a ma ismert kék színét csak egy mögötte elhelyezett textildarabbal együtt éri el, egyébként áttetsző.⁹

A hátsó császári hármasnak elől a trónoló Krisztus, és a két császári ruhában ábrázolt angyalpár, Mihály és Gáriel arkangyal felel meg, akik — nevük etimológiája alapján — az isteni hatalom kisugárzásainak képmásai, de fő szerepük a mennyei seregek fővezéreiként nyilván Isten új népének megóvása a láthatatlan hatalmakkal szemben (3. kép).¹⁰ Ahogy a kései antikvitásban a császári képmás használata hitelesítette Krisztus és a szentek ikonját, úgy az itteni párhuzam inkább ellentétes jellegű: a mennyben és a földön együttesen uralkodó Krisztus hitelesíti földi képmása, a császár arcának megjelenését, s ezáltal a hatalmában való részesülést. A kereszténnyé váló római birodalom eme alapparadigmájának bemutatása azonban csak egy császárnői, esetleg társuralkodói koronán képzelhető el, hiszen a császár koronáján az isteni képmás jelen lehet, de a sajátja nem.

A trónoló Krisztus ábrázolása a kő felett kapcsolatba hozható Ezékiel próféta látomásának központi motívumával, melyet az Ószövetség görög változata, a Szeptuaginta (LXX) alapján idézünk: „És a boltozat felett valami zafírkőnek látványa. Rajta trónusnak hasonmása, s azon egy hasonmás, mely olyan, mint egy emberi alak” (Ez. 1, 26).¹¹ A zafírkő meghatározó szerepe az ószövetségi teofániákban több helyen kimutatható, így Mózes Sinai-hegyi látomásában Isten megjelenésének helye alatt (Ex. 24, 10; a LXX „zafírtéglához hasonló művet,” a héber szöveg pedig zafírhoz hasonlatos padlót említ); avagy Ezékiel másik látomásában a kerubok felett a trónus maga zafírkő (Ez. 10, 1).¹² A korona fő nézetét meghatározó ékkő jelentését tehát a felette tervezett zománckép adja meg, s így jelképezi a mennyboltozat feletti vizeket.¹³ A mennyboltozaton (avagy még inkább a felette lévő zafírfolyón) trónoló Krisztus képmását figyelhetjük meg a Hahuli-triptychon egyik szintén kortárs, harmadkörtök alakú zománccán (4. kép), mely esetleg egy egykori korona orommezejét képezte, jelezve ezzel azt is, hogy a 11. század középső évtizedeiben a császári udvarban az ószövetségi teofániák keresztény értelmezése akár több képi megfogalmazást is nyerhetett, bővítve ezzel a trónoló Pantokrátor addigra már sztereotíppá vált képét.¹⁴ Az ezékieli látomást ugyanakkor már Krisztus korában is az isteni képmást hordozó Ádám ősi dicsőségeként értelmezték.¹⁵ Dániel próféta látomásával együtt (Dán, 7, 13) egyike lett azoknak a legfontosabb messiási, Emberfiáról szóló próféciáknak, amelyek Krisztus legkedveltebb önelnevezéséhez vezettek, aki magát mindenek előtt, mint „Emberfia”

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

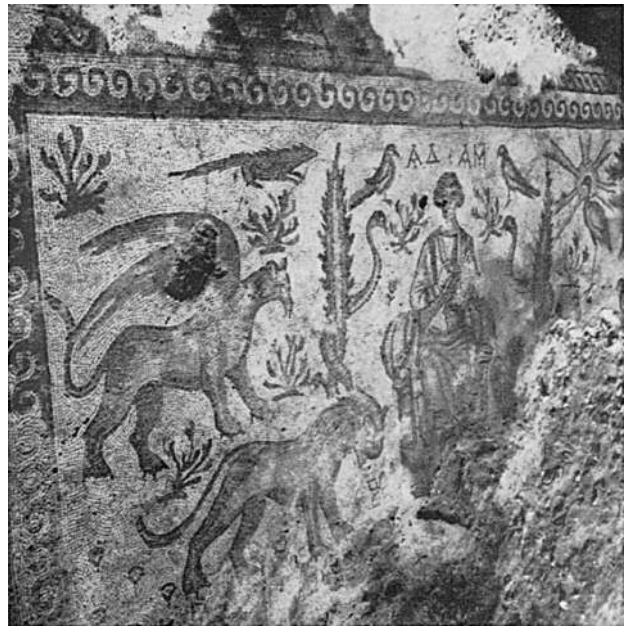
határozta meg, s az elnevezés mögött természetesen húzódott meg a Messiás primordiális, ádami királyi papságának a tanítása.¹⁶ Az elmondottak alapján tehát nagyon valószínű, hogy a koronán a zafiró a felette trónoló Megváltó képmásával együtt az ószövetségi teofániákat is felidézte a császári udvarban.

A Szent Koronán ugyanakkor különleges hangsúlyt nyert a Krisztus trónja mellett álló két ciprus. Ilyen ciprusok gyakran előfordulnak erényalakok avagy a kereszt mellett, még álló Krisztus mellett is találunk ilyeneket, de trónoló Krisztus mellett egyedülálló ez a megoldás.¹⁷ Fontosságát kiemeli a korona keresztpántjának metszésében lévő képen való megismétlése. A két fa egyértelműen a Paradicsomot jelzi, s ez inkább illet a — Paradicsomot megnyitó — keresztfa szimbolikájához, mint a mennyekben trónoló Pantokrátorhoz, s még kevésbé felel meg az említett ószövetségi teofániák képi világának. Ha ugyanakkor az ezékieli jelenés előbb vázolt zsidó illetve őskeresztény (páli) értelmezését követjük, azaz a trónoló Emberfia őseredeti, ádami dicsőségét, illetve Krisztus, mint második Ádám doktrínáját vesszük figyelembe, sokkal világosabbá válik a program összefüggésrendszere.

A korona irodalmában eddig nem merült fel egy sajátos párhuzam: a szíriai korai keresztény, 5. századi templomok padlómozaikjain gyakran megjelenik egy trónoló alak, két oldalán egy-egy ciprussal, akit felirata Ádámként azonosít. A legismertebb, még in situ mozaik Huartéből ismert, az északi templom padlóján (5. kép), ahol a hajó tengelyének szentély felé eső részét foglalja el, tehát liturgiailag kitüntetett helyen van, ahol a pap és a diakónus számos liturgikus cselekményt hajt végre, s a hívek az áldozáshoz járulnak.¹⁸ E korai Ádám-ábrázolások sajátossága, hogy a trónoló alak díszes öltözetet visel, s ebből kifolyólag a kutatók általában megfeleltetik a képet Krisztusnak, mint második Ádámnak.¹⁹ Tekintetbe véve az előbb említett teofániák zsidó, majd a kereszténységben is továbbfejlesztett kommentárjait, mely a megjelenő Emberfia őseredeti, bűnbeesés előtti természetét éppen dicsőséges öltözetével avagy koronájával jelöli, s hozzáadva ehhez a 4–5. századi szír teológia bőséges paradicsomi tematikáját (pl. Szent Efrém), a mozaik-



4. kép. A mennybolton trónoló Krisztus, zománc a Hahuli-triptichonon, Grúzia Művészeti Múzeum (L. Huskivadze, *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts*, 1984 nyomán)



5. kép. Huarte, Északi templom, Ádám mozaik, (Canivet 1975 nyomán)

okon megjelenő Ádámot a — megkeresztelt és bér-mált — hívek újonnan felöltött ádami természete prototípusának foghatjuk fel.²⁰ E fejtegetések áthatják már az ószövetségi királyi doktrínát is, ahogy azt számos zoltár, többek között a 8. (4–8) is leírja, amelyet bár nem sorolnak a tradicionális királyzoltárok közé, mégis áttételesen a dávidi királyság messiási-ádami voltáról szól, s így is értelmezték azt az Újszövetség írói: „Micsoda az ember, hogy megemlékezel róla? Vagy micsoda az ember fia, hogy reátekintesz? Kevéssel tetted őt kisebbé az angyaloknál, dicsőséggel és tisztelettel koszorúztad/koronáztad meg őt, és kezidnek művei fölé helyezted.”²¹

Ádám őseredeti természetének felöltése tehát Dávid zoltáraiban is a királyság doktrínájának része, amit kiegészít a 2. zoltár messiási kijelentése arról, hogy a király Isten fiává lett: „Fiam vagy te, ma szültelek téged.”²² Bár a kezdeti egyház ezt a helyet is egyértelműen Krisztusra vonatkoztatta (Ap Csel. 13, 33; Zsid 1, 3), ez mégsem jelentette azt, hogy a keresztény római császári ideológia ne alkalmazta volna ennek eredeti királyi kontextusát a Dávid örökösének tekintett császárra.²³ Épp ellenkezőleg, ezek a kijelentések a császár valóságnak felfogott, de — egészen a késő-bizánci időkig — nem ténylegesen, olajjal végzett felkenetése révén²⁴ a császári tiszt krisztusi/messiási, azaz felkent jellegének kihangsúlyozásában, a császár képen pedig elsősorban a feje körüli nimbuszban, a perza királyi dicsőség (hvarena) örökségében jelent meg.²⁵ Másrészt más rítusok is emlékeztettek a korona és Ádám őseredeti természete közötti megfelelésre, többek között a keresztény egyházi házasság, görögül *sztephanószisz* (koszorúzás, koronázás) szertartása, mely miközben a férjet a feleség, a feleséget a férj koronájának nevezi, háromszor kéri rájuk a 8. zoltár áldását: „dicsőséggel és tisztességgel/tisztelettel koro-

názd” meg őt.²⁶ Ezek az elemek tehát csak a krisztusi természet felöltésének tanából magyarázhatók, mely tehát hol a díszes öltözékben, hol pedig a koronában válik megfoghatóvá. Így egy császárnői korona, bár nem mindig valós esküvői korona, annak is ideális mintaképét jelenti, s nem csupán természetes módon tartalmazza az ádami elképzeléseket, hanem rituálisan meg is jeleníti, drágaköveivel s még inkább képeivel.²⁷

A római császári ideológia a kezdetektől, Augustus korától fogva él az új aranykor megteremtésének mítoszával, egybekötve azt az uralkodó főpapi, pontifexi szerepének hangsúlyozásával. A keresztény császári megújulás retorikájában ez a gondolat az Édenkert újbóli megnyitásának lehetőségében testesül meg, amelyben, mint láttuk, jelentős szerepet játszott az ószövetségi királyi doktrína, mely alátámasztja a császár dávidi, sőt melkisédeki szerepkörét. A görög egyházi, liturgikus hagyomány Ádám bukásáról, a Paradicsom elvesztéséről, majd az Édenbe való visszatérésről a Nagyböjt kezdetén emlékezik meg.²⁸ A böjt első napját, a tiszta hétfőt választották ki, hogy a császár főpapi szerepét különleges módon megjelenítsék: ezen a napon, amikor az egyház előírásai szerint az egész keresztény nép szigorúan böjtot (nem vett magához semmiféle táplálékot), s ezzel mintegy megszüntették önmagukban az összülők vétkét, az uralkodó hagyományosan beszédet tartott az udvar, a szenátus jelenlétében a császári palota nagy gyűléstermében, a Magnaurában. Ezekből a Silentiumnak (*Silentium*) nevezett beszédek közül ismerünk egy csokrot, melyek szerzője Mihael Pszelosz görög filozófus, rétor, miniszter és történétíró.²⁹ E beszédek a filozófus azoknak a császároknak a nevében írta, akiknek uralma alatt az államéletben meghatározó szerepet játszott, így IX. (Monomakhosz) Konstantin (1042–1055) avagy X. (Dukász) Konstantin (1059–1067) nevében, akinek a hatalomra kerülését nagymértékben saját magának tulajdonítja, valamint az utóbbi fiának, VII. Dukász Mihálynak nevében, akinek tanítómestere volt, feltehetőleg épp a *corona graeca* létrehozásának idején.³⁰ Így tehát a bizánci udvarnak nem csupán a *corona graecával* egykorú, de azzal a hivatalosság (mind a létrehozók, mind a közönség) szempontjából teljesen megegyező szinten szóbeli megnyilvánulással is rendelkezünk, melyben a császári hivatal szakralitásáról vallott nézetekbe nyerhetünk bepillantást.

IX. (avagy X.) Konstantin beszéde a belső megújulásról: „Miként a napnyugtából, azaz az élvezetekből az éves körforgás során a napnak, azaz a böjtnek sugarain körbehordoztatunk, amikor is fény járja át a lelket, a szenvedélyek köde szétoszlik, és az elme az erények fényt hozó sugaraitól megvilágosodva az igazságosság Napja felé fordul, s még a test is megtisztulva és lefogyva légiesen könnyű kocsivá válik a lélek mennybe való felemelkedése számára. Nyitott szemekkel fogadjuk hát a böjt világosságát, hogy az isteni fényességet meglátva és megélve magunk is fénnel telve jelenhessünk meg a reánk tekintők előtt.”

„E napok erejét magasztalni nem vagyunk képesek,

az egész emberi lény minden érzéke, cselekvése letisztul, az erények tökéletessé válnak” (2–15) [majd hosszan taglalja a böjt előnyeit, illetve a bűnbeesést, a Paradicsom elvesztését, megszólítva Ádámot is]. „Az étek, amit a Teremtő nekünk adott, jó, de nem azért, hogy a hasnak kedvezünk.” (...) „Ti azonban, gyermekeim, ne így lakjatok jól! Benneteket a tudás szülési fájdalmainak erejével hoztalak a világra, és sokféleképpen gyarapítva teljesítettelek ki. Uralmam nem bizonyult meddőnek, mivel mindannyiótokkal vajúdtam, és világra is hoztalak benneteket, s amely forrást elnyertem Istentől, azt szétosztottam a vezetőitekbe, amelyből mindannyian ittatok, egyesek többet, mások kevesebbet, mindenki a saját rendjének megfelelő mértékben. S egyesítettem az állam egész testét, amely kisebb és nagyobb tagokból áll, mindent mindenhez hozzákapcsoltam, s a kölcsönös szükségletek révén egyetlen egységes összhangba olvasztottam. Mivel én nyertem el Istentől az uralmat mindenek felett, magamhoz kapcsolaltalak benneteket, miként a fej, amely a testen helyezkedik el, magamat pedig Istenhez, s az egymástól elkülönülteket egyetlen láncba és sorba rendeztem.”³¹

Bár a szerző itt jelentős mértékben a hellenisztikus-neopüthagoreus szerzők, többek között Diotogenész avagy Ekphantosz organikus államelméletét követi,³² ez mégsem feledtetheti velünk, hogy a kert vízzel való ellátásának képe csatornával — a nyilvánvaló ádami asszociáción túl — inkább a makkabeusi kor zsidó bölcsességi irodalmához kapcsolódik, így Jézus Sirák fia Bölcsességéhez (a LXX szerint az Ószövetség kanonikus könyvei közé tartozik), melyben a megszemélyesített Bölcsesség gyakorol ádami funkciót a kert locsolásával (Sir 24, 30–34).³³ Ez a IX. Konstantin császár korában egészen az extravaganciáig fokozódó kertészkedési hajlam tehát egyúttal a császárnak, a Bölcsesség megszemélyesítőjének a — nem liturgikus — felkent, főpapi-királyi szerepkörét jelöli.³⁴ Ebben a 10–11. századi környezetben erős az igény, hogy a császár isteniként felfogott fenségét teológiailag is alátámasszák, mely annak — ahogy az idézett szövegben is nyomon követhető — korporatív, egész népre vonatkozó, illetve mintakép jellegét emeli ki, s e mintaképhez maga a császár is csupán hasonulhat, azt sohasem érheti el. A koronán ez a császár képmásának Krisztus képmásához hasonló helyzetében, mégsem trónoló, hanem a többi képhez hasonlóan félalakos megjelenítésében valósul meg.³⁵

Összefoglalva tehát, a Szent Korona alsó részén a birodalom megújulásának programját látjuk, melynek letéteményese a Krisztust követő császár, reménybeli örökösével, Konstantin társcsászárral, míg — jelen állapotban — másik segítője Géza magyar király, aki a császár spirituális családjának tagjaként vezeti népét az igaz hitben a keresztény rómaiság felé, mint új Izráelt, Isten újonnan kiválasztott népét, hogy ők is közösen tapasztalhassák meg Ádám dicsőséges természetének helyreállítását. Az itt külön nem elemzett, a koronán megjelenő insigneák, az ábrázolt angyalok és

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

szentek további támpontokat nyújthatnak e program kibontásában. Ahogy a tiszta hétfőn elmondott császári beszéd, sajátos liturgikus és böjti környezetében ennek a paradicsomi birodalomnak (az efemer) megnyilatkozását, revelációját hordozza, beillesztve azt a liturgikus év körforgásába, úgy a – feltehetőleg – császárnői koronát ugyanezen program tárgyi megnyilvánulásának tekinthetjük. Konstantinápolyban a beszéd, a korona képi programja és a liturgikus környezet együttesen utalt tehát arra, hogy a császári ideológia nem sajátíthatta ki az ádami természet megújításának a programját, másképp szólva Isten új népének a „királyi-papi” természetét, hanem spirituális szinten mintegy előábrázolta azt. A belső megújulásnak ez a programja készítette a császári ideológiát nyugaton és keleten eltérő módon, de visszatérő jelleggel arra, hogy a különféle reneszánsz mozgalmak kiindulópontjává avagy mozgatórugójává váljon, Európa legélesebb elméit készítette arra, hogy a császári (illetve főpapi) szerepen elmélkedve az emberi méltóság minél világosabb megfogalmazását adják, egybekapcsolva a platonikus tanokat a keresztény doktrínával.³⁶ Magyarországon e gondolatkör – számos átalakuláson keresztül – a Szent Korona tanának vált egyik alapjává.

Bibliográfia

- BOECKLER 1956, BOECKLER, Albert: *Die „Stephanskroner“*. In: SCHRAMM, P. E.: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*. Band III. Stuttgart, 1956, 731–754.
- BOGYAY 1983, BOGYAY, Thomas von: *Über die Forschungsgeschichte der heiligen Krone*. In: *Insignia Regni Hungariae*. I. Budapest 1983, 65–89.
- BROCK 1990, *Saint Ephrem, Hymns on Paradise*. Transl and comm. by Sebastian BROCK. St Vladimir's Seminary Press, Crestwood-New York, 1990.
- BUGÁR 2005, *Kozmikus teológia, Kairosz, Kultusz és Logosz*. Szerk.: BUGÁR M. István. Budapest 2005.
- CANIVET 1975, CANIVET, Maria-Teresa et Pierre: *La mosaïque d'Adam dans l'église syrienne de Hūarte (Ve S.)*. In: *Cahiers archéologiques* 24, 49–69.
- DAGRON 1996, DAGRON, Gilbert: *L'empereur et prêtre, Études sur le « Césaropapisme » byzantin*. Paris, Gallimard 1996.
- De administrando, Constantinus Porphyrogenitus, De Administrando imperio*. Kiad. Gy. MORAVCSIK és R. J. H. JENKINS. Budapest 1949.
- DEÉR 1966, DEÉR, Joseph: *Die Heilige Krone Ungarns, Österreichische Akademie der Wissenschaften*. Phil.-hist Kl. Denkschriften 91. Bd. Graz- Wien-Köln 1996.
- DEÉR 2005, DEÉR József: *A magyarok Szent Koronája*. Magyar Nemzeti Múzeum – Attraktor, Budapest – Máriabesnyő – Gödöllő, 2005.
- DESEILLE 2006, *Saint Isaac le Syrien, Discours ascétiques selon la version grecque*. Trad. par R.P. Placide DESEILLE. Monastère St Antoine le Grand, 2006.
- DVORNIK 1966, DVORNIK, Francis: *Early Christian and Byzantine Political Philosophy*. In: *Dumbarton Oaks Studies IX*, 1966, I-II.
- FLETCHER-LOUIS, FLETCHER-LOUIS, Crispin H.T.: *The Cosmology of P and Theological Anthropology in the Wisdom of Jesus ben Sira*. <http://www.marquette.edu/maqom/Sirach1.pdf> ill. uaz Sirach2pdf.
- HILL – JAMES – SMYTHE 1994, HILL, Barbara – JAMES, Liz – SMYTHE, Dion: *Zoe: the rhythm method of imperial renewal*. In: *New Constantines. The Rhythm of Imperial Renewal in Byzantium 4th–15th Centuries*. Ed. Paul Magdalino. Variorum, Aldershot 1994.
- KANTOROWICZ 1957, Kantorowicz, Ernst: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton 1957.
- KEHL 1972, KEHL, Othmar: *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament*. Beizinger V. Neukirchener Verlag, Zürich, Einsiedeln, Köln, 1972.
- KISS 1997, KISS Etele: *Új eredmények a Monomakhosz korona kutatásában?* In: *Folia Archaeologica* 46, 125–164.
- KISS 2002, KISS Etele: *La „Couronne grecque” dans son contexte*. In: *Acta Historiae Artium* 43, 39–50.
- KOUTAVA-DELIVORIA 2005, KOUTAVA-DELIVORIA, Barbara: *Hiérarchie des couleurs et couronne impériale*. In: *Byzantion* 75, 236–249.
- LITTLEWOOD 1985, *Michael Psellus, Oratoria minora*. Ed A. R. LITTLEWOOD. Leipzig, Teubner, (BSGR).
- MAGUIRE 1987, MAGUIRE, Henry: *Adam and the animals: allegory and the literal sense in early Christian art*. In: *Dumbarton Oaks Papers* 41, 363–373.
- MAGUIRE 1994, MAGUIRE, Henry: *Imperial gardens and the rhetoric of renewal*. In: *New Constantines: the Rythm of Imperial Renewal in Byzantium*. Ed. Paul Magdalino. Variorum, Aldershot 1994, 181–197.
- MAGUIRE 1997, MAGUIRE, Henry: *The Heavenly Court, in Byzantine Court Culture from 829 to 1204*. Dumbarton Oaks, (MAGUIRE, Henry, ed.) Harvard, 1997, 247–258.
- ODB: Oxford Dictionary of Byzantium, Oxford-New York 1991.
- REISKE 1829, *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De Cerimoniis aulae byzantinae I–II*. Johann Jacob REISKE. Bonn, 1829.
- VON RAD 2000, VON RAD, Gerhard: *Az Ószövetség teológiája*. I. Budapest 2000.
- SEGAL, SEGAL, Alan F.: *Some Observations about Paul and Intermediaries*. <http://ccat.sas.upenn.edu/pasco/year25/8802.shtml>
- SEVRUGIAN 1992, SEVRUGIAN, Petra: *Die Berliner Patene und ihr Umkreis, Staatliche Museen zu Berlin, Schriften des Museums für Spätantike und Christentum*. 1. Berlin 1992.
- SPATHARAKIS 1996, SPATHARAKIS, Joannis: *Portrait Fal-*

sifications in *Byzantine Illuminated Manuscripts*. In: idem: *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*. Pindar London 1996, V, 41–52.

TOTEV s.a. TOTEV, Totju: *The Preslav Treasure*. Sumen.

Jegyzetek

- 1 A *corona graeca* bizánci Krisztus alakjának színvonalban leginkább a Hahuli-triptychon támlás trónuson ülő Krisztusa felel meg (Mihály császár és Mária császárnő képe alatt), melyet Deér azonos műhely alkotásainak tekintett a korona zománcaival (DEÉR 2005, 52. o., 16a kép). A *corona graeca* Krisztusa azonban monumentálisabb, a felső és alsótest aránya az említett Hahuli Krisztus-alak esetében nagyon eltérő, inkább egy tanítvány közreműködését valószínűsíti, aki azonban a redőzettel virtuózabban bánik.
- 2 DEÉR 1966 (2005), I. 3 fejezet. BOECKLER 1956, 733–738.
- 3 A Hagia Sophia császárportréi kicseréléséről ld. HILL – JAMES – SMYTHE 1994, 223–227 (irodalommal); Dukász Mihály portréinak cseréjéről 1078-as bukása után: SPATHARAKIS 1996, 41–52.
- 4 Ezek összefoglalását ld. BOGYAY 1983, 72–73.
- 5 A kérdéshez ld. KISS 2002, 47–48.
- 6 VI. Bölcs Leó császár votívkoronája a Velencei San Marco kincstárban, a preszlavi lelet koronájának lemezei, IX. Konstantin képmásával ellátott korona a Magyar Nemzeti Múzeumban, illetve két 11-12. századi korona a kijevi Ruszból (Kijev, Sahnovka). DEÉR 1966/2005, 47, 90–92. kép illetve Preszláv: TOTEV s.a.
- 7 A preszlavi és sahnovkai korona Nagy Sándor mennybevitelét, tehát a hellenizmus fensőbbrendűségét a nem keresztények között is hirdető programot, Leó fogadalmi koronája és a kijevi diadém keresztény ikonográfiája csak kis szerepet juttat a császári szféra megjelenésének, a „Monomakhosz korona” ennél sokkal bonyolultabb programjához ld. KISS 2000.
- 8 A koronák állítólagos régiségéről és Nagy Konstantin „angyalai koronájáról” ld. *De administrando*, 13/24–72.
- 9 Kék koronát a császár Theophánia ünnepén (jan. 6-án) viselt, s ilyen koronából Konstantin kettőt is említ, a Szent Demeter templomban illetve a Phároszi Istenszüdő templomban. KOUTAVA-DELIVORIA 2005, 239–240, természetesen az itteni leírás korábbi, s császári koronákra vonatkozik. A színek egyúttal a cirkuszi pártokénak is megfelelnek.
- 10 Az angyalalakok révén a két szféra egybekapcsolódásához ld. MAGUIRE 1997.
- 11 Perczel István fordítása. In: Aranyszájú Szent János: *A Felfoghatatlanról és az Egyszüdőtt dicsőségéről*. Budapest, 2002, 85. Az *ep'autou* jelentése szerint lehet „rajta” (azaz a zafíron) illetve „felette”, ez utóbbi értelmezés esetén közelebb kerülünk a *corona graeca* kompozíciójához.
- 12 LXX: „s lám a mennybolt felett, ami a kerubok felett van, mintegy zafírkő, s egy trón hasonmása van felette/felettük.” A „felette” változat: azaz a zafírkő felett, az elterjedtebb „felettük”, pedig a kerubok felett, azaz a zafírkő és a trónus azonos.
- 13 FLETCHER-LOUIS, 17–18, 39–40. A mózesi látomás (Ex. 24) patrisztikus értelmezései közül Evagriosz a zafírkövet az új ember természetéhez és a mennyhez köti: „Amikor az értelem leveti az ó embert és felölti a kegyelemből származottat, akkor az imádság idején saját állapotát zafírhoz avagy a menny színéhez hasonlónak látja, ez az, amit az Írás Isten helyének nevez, amelyet a vének a Sinai-hegyen megláttak.” Evagriosz, Gnosztikosz 4. Ezt a szöveget Szíriai Szent Izsák (613 k. – 8. sz. eleje) is csaknem változatlanul átveszi (görög változat, 32. beszéd 16. kérdés), s így ez az egzegézis – a mű feltehetőleg 9. századi görög fordításának, s 11. századi nagy népszerűségének köszönhetően – ismert maradt az általunk tárgyalt korszakban. DESEILLE 2006, 240–241.
- 14 A zománc kvalitása nagyjából megfelel a Dukász Mihály és Mária megkoronázását ábrázoló lapének, az aránytalanságok esetleg egy ügyes, de Mária császárné körül tevékenykedő idegen, talán grúz mester kezére vallanak.
- 15 SEGAL, 18, aki Philónt idézi, az ezékieli látomás Szeptuaginta fordításában megjelenő eidosz=alak szó platóni gyökerére utalva, amelyet megfeleltet Ádám eredeti természetében az isteni képmásnak és hasonlatosságnak.
- 16 DVORNIK 1966, 414–415.
- 17 Erényalakok mellett: pl. a „Monomakhosz-korona” Alázat és Igazság lemezén, szentek mellett: az egyiptomi Deir- es-Suriani 10. századi fakapuján; kereszt mellett legjelentősebb a Harbaville-triptychon hátoldalán, Párizs, Louvre; álló Krisztus mellett: az egykori kijevi Khanenko gyűjtemény bronzdiszkoszában (eucharisztikus tálján). SEVRUGIAN 1992, 4. k., 10.
- 18 CANIVET 1975, 3. kép (alaprajz); MAGUIRE 1987; Canivet 472 körüli időszakra datálja feliratok alapján. További ábrázolások Ádám ciprussal: Canivet 1975, 8. kép: mozaik a koppenhágai Nemzeti Múzeumban. Ezekért az információkért Perczel Istvánnak tartozom köszönettel, aki Linda Wheatley-Irvinggel együtt dolgozta fel ezt az együttest.
- 19 Maguire épp ezért tartja ezt az ábrázolást a kizárólag szellemi/allegorikus írásmagyarázat példájának. MAGUIRE 1987.
- 20 Szent Efrem, De Paradiso. In: BROCK 1990.
- 21 Zsolt 8. 5–7, bár a héber szöveg „angyalok” helyett „Isten” nevét állítja. A Zsidókhoz írt levélben a Szeptuaginta féle változat szerepel: Zsid. 2, 6–7, természetesen Krisztusra vonatkoztatva. Brock idézi a zsoltárhely szír fordítását, a Peshittát, ahol a „megkoszorúztad” helyett „felöltöztetted” található, BROCK 1990, 68.
- 22 KEHL 1972, 234–247 (a zsidó királyi rituálé egyip-

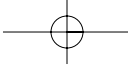
- tomai gyökereiről); VON RAD 2000, 253–254, Izráel királya beiktatására írt, azaz koronázási szövegnek tekinti a 2. zsolnárt.
- 23 DAGRON 1996, (68–69 és passim) szerint a dávidi királyság kijelentéseit a római (=bizánci) császárok próféciaként magától értetődően vonatkoztatták saját uralmukra.
- 24 A valós olajkenetet, amellyel az Ószövetség idején a főpapokat (pl. Ex. 28, 41) és a királyokat (pl. 1Sám. 1,1-13; 2Sám. 1,4; 5, 3) kenték fel, nem használhatták, hiszen azt mindenki megkapja a keresztséget követően, a bérálás során, a Lélek ajándéka pecsétjeként (1Ján 2, 19-20; 2Kor 1, 21–22). Csak Konstantinápoly 1204-es eleste után, nyugati hatásra vezetik be a császár olajjal való megkenését a bizánci udvarban. DAGRON 1996, 281–283.
- 25 DVORNIK 1966, 84–90.
- 26 Euchologion (ford. Berki Feriz) Budapest, 1997 (2), 92–113.
- 27 Az eddigiek mellett utalhatunk még 1Kor 15, 49-re: „ahogy egykor az első képmását hordoztuk, úgy fogjuk viselni a mennyei képmását is”, melynek egészen képszerű megjelenítését találjuk az előbb elmondottak alapján a *corona graecán*.
- 28 A Nagyböjtöt megelőző ú.n. Megbocsátás vasárnapján, teljes szövegét ld. *Nagyböjti énektár*. Ford. ROHÁLY Ferenc, átdolg. OROSZ Athanáz. Nyíregyháza 1998, 109–121.
- 29 A *Silentium* történetéhez ld. ODB: *Silentium* címszavát, 3. k. 1896; illetve leírása: *De Cerimoniis*, II, 10 (REISKE 1829, I, 545-548).
- 30 LITTLEWOOD 1985, 1–4. beszéd.
- 31 LITTLEWOOD 1985, Orat. 4. pp. 10–16. A szöveg datálása a Dunán átkelő ellenség visszavert támadására való utalás alapján, amelyet egy (1054-es) besenyő avagy (1064/65-ös) új betöréssel azonosítanak. A mennyei és böjti gyönyörűségek között - hosszasan részletezve - a természet szemlélését ajánlja, közöttük a pávát avagy a fönixmadárét, s ugyanez a motívum hangsúlyosan visszatér a Dukász Mihály nevében írt beszédben is (LITTLEWOOD 1985, Orat. 3. 62–66). Eme ekphrászisz-jellegű részletek mögött talán a szíriai templomok mozaikjaihoz hasonló együtttest képzelhetünk el a császári palotaegyüttesben, a Magnaura környékén (Huartéban közvetlenül Ádám mellett jelenik meg a fönix és a páva!), s ez egyúttal megmagyarázhatná a kapcsolatot a szír mozaikok Ádám figurája és a korona Krisztus-alakja között.
- 32 DVORNIK 1966, 248–258, főként 249; Magyarul: BUGÁR 2005, 324 (Diotogenész), és 325–327 (Ekhantosz).
- 33 A kontextushoz ld. FLETCHER-LOUIS, bár a szerző épp ezt a szakaszt nem tárgyalja; továbbá Hénókh könyve 48, 1–6, ld. DVORNIK 1966, 368–369.
- 34 MAGUIRE 1987, a kertekről és a császár, különösen IX. Konstantin „kertész” szerepköréről.
- 35 A korona hátsó részén eredetileg megjelenő csá-

zári képmás, feltevésünk szerint X. (Dukász) Konstantiné, ettől az ábrázolástól nem sokban térhetett el. Ekkor két oldalán leginkább fiai, Mihály és Konstantiosz/Konstantin lehettek, s ebből maradt meg a Konstantin képmás, amely eredetileg valószínűleg a Géza királyt ábrázoló lap helyén lehetett.

36 Ld. KANTOROWICZ 1957.

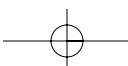
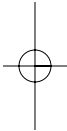
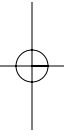
The Prince in the Shadow of Paradise: On the Iconography of the Band of the Holy Crown of Hungary

The lower part of the Holy Crown, also known as *corona graeca*, is argued to have originally been made as a crown of a Byzantine Empress, based primarily on the changes in its enamels as changing imperial portraits was a widespread practice in Roman and Byzantine imperial representational art. Based on this presupposition, the iconographical program of the *corona graeca* is considered here to represent (in the sense of “enacting”) the holiness of imperial power. Two major points are taken into consideration: on the one hand, the frontal plaque with the enthroned Christ Pantocrator above a sapphire, which itself is surrounded by two archangels; on the other hand, the three portraits of earthly rulers, as representations or earthly shadows of divine reality. The main argument is that the sapphire and the figure of a likeness of Man above it is a constant element of Old Testament theophanies, as e.g. Ez. 1:26 or 10:1 testifies in the Greek version (LXX), but the role of the sapphire in Ex. 24:10 is also invoked. In these theophanies, the interpretation of sapphire is somehow shifting from its supposed original meaning, the waters above the firmament, to the related concept of the sky. The role of the Likeness of Man in these theophanies is even more important in this context, as it is considered a messianic prophecy, testifying to the primordial Adamic glory taken up by the coming Messiah, priest and king. The other remarkable feature of the Pantocrator plaque is the cypresses on both sides of the Pantocrator. This feature, unique in Byzantine iconography, supports our thesis, as it unequivocally points to the plaque being a representation of Christ as the Second Adam. Confirming this argument, some mosaic representations of the enthroned Adam between two cypresses are cited from 5th-century Syriac churches. The Adamic, i.e. royal priestly character of these representations fits the theories about the Emperor's charge as a continuity of Davidic kingship well. This royal priestly character is taken up by the emperor only as an image of God (a Hellenistic theory Christianized by Eusebius of Caesarea, but having analogies with the Davidic kingship) and as the first representative of the newly chosen people of God. The same priestly role of his office is emphasized in the imperial sermon (*Silentium* / *Selention*) traditionally delivered in the Magnaura during the first day of Great Lent, which liturgically corresponds to the recovery of the



Glory of Adam, which, in turn, is also the subject of such *Silentia* like the one that has come down to us from the pen of Michael Psellus, in the name of Constantine IX or X, and of Michael VII, roughly contemporary to the *corona graeca*. These sermons tes-

tify to the role of the emperor as a new Adam, gardener of a new Eden, leading the newly chosen people of God to the glory of which his office is the prefiguration. This gives us the real context for the *corona graeca*.



Nagy Györgyi Elefántcsontból készült szicíliai-arab doboz az esztergomi Keresztény Múzeumban

Simor János bíboros 1884-ben jelentős műtárgy-együttest vásárolt meg gyűjteménye számára Alexander Schnütgen kölni kanonoktól. Az egyházi régiségek kiválasztásával és a vásárlás lebonyolításával Czobor Bélát bízta meg, aki az Egyházművészeti Lapban részletesen beszámolt az 1883 őszén tett Rajna menti tanulmányútról, továbbá bemutatta a híres kölni gyűjteményt.¹ A következő évben ismertette a „Kölnből tényleg megérkezett” műtárgyakat.² A „vegyes anyagú tárgyak” között két ládikát említ, az egyik „egy pompás keleti, XII-XIII. századi, áttört csontlemezekkel ékített szekrény,³ melyben valaha ereklyéket őriztek. Úgyszintén egy hasonló, de kisebb és elefántcsontból készült szekrényke,⁴ a XIII. század közepéről. Mindkettő becsületére válnék bármely múzeumnak.”⁵ Ez utóbbi kis szekrénykéről Magyarország műemléki topográfiaja esztergomi kötetében a következő olvasható: „Doboz festett állatokkal és három bronzverettel. Arab munka a XIII. századból. Elefántcsont, 5,8x11,7x7,5 cm. A kölni Schnütgen-gyűjteményből Simor primás vásárolta, 1884.”⁶

A kutatásunk tárgyát képező kisméretű elefántcsont doboz formáját tekintve egyszerű, tulajdonképpen sima, téglatest alakú kazetta, viszont jellegzetes veretei és festett díszítése felhívják a figyelmet. Tetejét két, tollhegy-formában végződő, a megfelelő helyen derékszögben megtörő, sarnírral mozgatható bronz veret kapcsolja a testhez. A zárszerkezetet is ugyanilyen elem alkotja. Egykor gazdag kifestése mára erősen lekopott. Tetején a három veret között három, az előoldalon a zár két oldalán egy-egy medaillon látható, bennük és körülöttük csak foltok utalnak az egykori díszítésre. A sarkokban szív alakú palmetták maradványa ismerhető fel (1. kép). A keskeny oldalakon kettős vonalkeretelésű medaillonban oldalnézetben ábrázolt



1. kép. Szicíliai-arab doboz, előoldal. Esztergom, Keresztény Múzeum. Elefántcsont, festett. 5,8 x 11 x 7,5 cm. XII. század. Fotó: Mudrák Attila

néglábú, minden bizonnyal oroszlán látható. A hátoldal közepén lévő medaillonban legyező alakú forma maradt meg, amely valószínűleg egy pávaszerű madár maradványa (2. kép). Ahol több maradt meg a festett díszből, könnyed, lendületes vonalvezetés tapasztalható (3. kép). Egykori bélése hiányzik, így megismerhető a korra jellemző egyszerű készítési technika. A vékony, mintegy 2 mm vastagságú elefántcsont lapokat élbe illesztették, összeragasztották, majd átfúrták és hengeres elefántcsont csapokkal összefogatták. Kis méretének köszönhetően szilárdságot biztosító famagra nem volt szükség. A veretek rögzítése ugyan csak egyszerű megoldást mutat.

A szintén a Schnütgen-gyűjteményből vásárolt, áttört csontlapokkal borított láda esetében a biztos kölni származás fontos kiindulópontot nyújtott a készítés helyének meghatározásához. A motívumok, a stílusjegyek és a készítés technika a Rajna vidékre, minde-



2. kép. Szicíliai arab-doboz, hátoldal. Esztergom, Keresztény Múzeum. Elefántcsont, festett. 5,8 x 11 x 7,5 cm. XII. század. Fotó: Mudrák Attila



3. kép. Szicíliai-arab doboz, részlet. Esztergom, Keresztény Múzeum. Elefántcsont, festett. 5,8 x 11 x 7,5 cm. XII. század. Fotó: Mudrák Attila

nek előtt Kölnre mutatnak, ahol az ilyen csontborítású ládák előállításának központját feltételezi a kutatás.⁷

Ezzel szemben dobozunknál a gazdag tradícióval bíró keleti szövetekről jól ismert, medaillonba foglalt lépő oroszlán(?)–motívum és a XIII. századi arab munkaként való meghatározás adhat támpontot a műhely lokalizálásához, a töredékes kifestés motívumkincsének esetleges rekonstrukciós kísérletéhez.⁸

A legfontosabb elefántcsont feldolgozó központok a Mediterraneum partvidékén, vagyis Szíriában és Egyiptomban, Észak-Afrikában, Hispániában, Szicíliában és Dél-Itáliában voltak. Fésűk, sakkfigurák és más játékok, kürtök és különböző formájú ládikák, tehát kisméretű luxustárgyak készültek ezekben a műhelyekben, olykor nyugati megrendelők számára is. Így dobozunk a Kelettel fennálló kereskedelmi kapcsolatok révén is kerülhetett Európába, vagy – ami valószínűbb – készülhetett az arab uralom alatt álló európai területek egyikén, Hispániában vagy Szicíliában.

Az iszlám kultúra európai jelenlétének vizsgálata eredményre vezetőknek tűnik, de a történelmi háttér, az arab hódítások, az iszlám birodalom központi részének és az érintett európai területeknek alakulása ismertetésétől terjedelmi okokból el kell tekinteni.⁹

Az elefántcsont-faragás Andalúziában már a cordobai Omajjádok (reg. 756–1031) uralkodásának korábbi időszakában igen magas színvonalat ért el.¹⁰ Számos tárgy, főként henger vagy téglatest alakú doboz maradt fenn ebből a korból. Felületüket teljesen beborítja a gazdag ornamentális díszítmény, amely arabeszek, palmetta levelek sűrű mintázatába szövött madaraktól és állatokból áll. Ismertek medaillonokba foglalt figurákkal, állatokkal és olykor bonyolult udvari vagy vadászjelenetek sorával díszített darabok is. A rajtuk található kufi-írászalag rendszerint tartalmazza a megrendelő nevét és a készítés időpontját és egyes esetekben a művész nevét is. Ezekben a kisméretű szelencékben ékszereket, illatszereket és balzsamot tartottak, a legfényűzőbb és legbőkezűbb ajándékok között szerepeltek. A megrendelők főleg a kalifa és családja, az udvarukban élő nők és magasrangú tisztviselők voltak. A 960 utánra datálható darabok nagy részét II. al-Hakam és közvetlen utódai korában készítették.¹¹ A későbbi időszakból is számos datált, a XI. század első felében készült darabot ismerünk.¹² Ezek nagy része drága és nemes anyaguk, valamint magas művészi minőségük végett a nyugati katedrálisok és apátságok kincstáraiba kerültek. Többek között egy ilyen 1004-ben készült ékszerdobozt őriztek a pampilonai székesegyház kincstárában, mely ma a Museo de Navarra-ban látható.¹³ A medaillonba foglalt lépő állat motívuma ezeken a gazdagon faragott dobozokon szintén megtalálható, viszont ennek a műfajnak itt festett példányai nem ismertek.

Az arab uralom alatt álló másik európai terület, Szicília az egyiptomi Fátimida birodalom része volt 1060-ig, a normannok megjelenéséig, akik hosszú ideig tartó harcban 1091-re elfoglalták a teljes szigetet.¹⁴ Az

Észak-Afrikával, Hispániával és ennek arab uralom alatt álló részével fennálló kapcsolatok, a normann korszakban sem szakadtak meg, ellenkezőleg, a királyi udvar intenzívebbé tette ezeket. A magas színvonalon működő, jól szervezett közigazgatási rendszert átvették, gyakorlatát a II. Roger (reg.:1130-1152) uralkodása idején létrehozott Curia Regis-ban is alkalmazták.¹⁵ A művészetre gyakorolt arab hatás még az 1200 körüli évtizedekben is, illetve a XIII. század közepéig a Staufok uralkodásának idején nagy jelentőségű volt, az iszlám kultúra iránt fogékony II. Frigyes császár (reg.: 1215-1250) is támogatta.¹⁶ Ennek a periódusnak az építészeti emlékek mellett a legjelentősebb alkotása II. Roger király palástja, mely a palermói királyi műhelyben készült 1134–35 között. A rajta lévő arab nyelvű felirat és a dátum ennek megfelelő megadása bizonyítja, hogy a hatalomváltás után is tovább tevékenykedtek a moszlim kézművesek az uralkodói székhely és a sziget műhelyeiben.¹⁷

Szicíliában, mely Dél-Itália¹⁸ mellett a Normann birodalom elefántcsont-feldolgozásának másik fontos központja volt, többek között gazdagon festett, jellegzetes, tollhegy-formában végződő veretekkel ellátott különböző méretű dobozok, ládák és pyxisek készültek. Díszítőmotívumaik között megtalálható a medaillonba foglalt lépő oroszlán és más négy lábú állat, páva, továbbá az oldal- és hátulnézetben ábrázolt különböző madarak, növények, arabeszek, szív alakú palmetták. Máig fennmaradt nagy számuk arra utal, hogy a nagyon kedvelt és keresett, dúsan faragott iszlám elefántcsont tárolóeszközök mellett vagy inkább helyett olyan terméket alakítottak ki, amelyet viszonylag gyorsan, anyagtakarékosan és nagyobb mennyiségben is lehet készíteni. Ezt a sorozatgyártást segítette az elefántcsont vékony lapokká való feldolgozása, továbbá a könnyebben kivitelezhető festett díszítés.¹⁹ Ezek az elefántcsont kazetták minden bizonnyal a normann udvar és a tehető városi vevőkör megrendelésére készültek moszlim műhelyekben valószínűleg Palermóban. Az egyszerűbb, festetlen, vagy csak szerény kifestéssel ellátott, főként veretekkel díszített darabok kereskedelmi áruként juthattak el az Alpoktól északra fekvő területekre is.

A Keresztény Múzeumban őrzött dobozhoz több hasonló darab is található a fennmaradt emlékműanyagban. Mindenekelőtt a quatari Museum of Islamic Art gyűjteményében lévő XII. századi, kisméretű, festett és aranyozott kazetta²⁰ említhető, melynek díszítése az esztergomival hasonló elrendezésű. A tetőn a három veret között szintén három medaillon, bennük zerge és arabeszk, közöttük páva, a sarkokban szív alakú palmetta. Az előoldalon a zár két oldalán egy-egy medaillonban arabeszk, a rövidebb oldalakon medaillonban madár, kétoldalt egy-egy madár csőrében virággal. A hátoldalon középen lévő medaillonban oroszlán, kétoldalt egy-egy madár oldalnézetben. A díszítés elrendezése megegyezik, a kitöltő motívumok elhelyezése az adott oldalakon nagy változatosságot mutat. A berlini Museum für Islamische Kunst-ban őrzött szintén XII.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

századi ládika²¹ típusában és méretében ugyan nem, de a festett díszítésekben szintén közel áll. Az előoldalon a zár két oldalán lévő medaillonban arabeszk, kétoldalt madarak, közöttük páva és búbos banka. A glasgowi múzeumban lévő késő XII. századi festett elefántcsont doboz²² kifestése a méretbeli különbségekből adódó eltérésektől eltekintve szintén közel áll. Tetején a veretek között lévő öt medaillonban oroszán, két páva és két gazella, közöttük madarak növényi díszben, a sarkokon szív alakú palmetta. Az előoldalon a zár két oldalán medaillon arabeszk díszítménnyel. A hátoldalon a közepén lévő medaillonban oroszán kétoldalt egy-egy madár kitárt szárnyakkal hátulnézetből bravúros könnyed rajzzal. Már a néhány említett példa alapján szinte teljes biztonsággal rekonstruálható az esztergomi doboz egykori díszítése. A tetején lévő medaillonokban arabeszk, közöttük madarak és esetleg növények, a sarkokban szív alakú palmetták lehettek. Az előoldalon a zár két oldalán szintén arabeszk, a két rövidebb oldalon medaillonban oldalnézetben ábrázolt négy lábú állat, feltehetően oroszán, kísérő díszre a kis méret miatt aligha gondolhatunk. A hátoldal közepén lévő medaillonban a legyező alakú forma pávaként értelmezhető, két oldalt egy-egy oldalnézetben ábrázolt madárral.

A kisebb méretű dobozokat az esztergomihoz hasonlóan készítették, vagyis a vékony elefántcsont lapokat élberagasztás után elefántcsontból készült hengeres csapokkal összefogatták. Ez az eljárás látható többek között a firenzei Museo Nazionale del Bargello gazdagon faragott cordobai kazettáján,²³ valamint a kölni St. Andreas ereklyetartó ládikáján²⁴ és St. Ursula elefántcsont pyxisén.²⁵ Csak a nagyobb ládákat készítették famaggal, melyre ráerősítették a vékony elefántcsont lapokat. Belsejüket egykor kibélelték, némely példányban ez a mai napig fenn maradt. A torinói Museo Civico di Palazzo Madama ládikájának bélelése drága, medaillonos szövet.²⁶ A salzburgi Dóm-múzeum kazettáját pedig vörös selyemmel bélelték.²⁷

Ezeknek az eredetileg világi használatra készült dobozoknak jelentős része ma is templomi kincstárakban és egyházi gyűjteményekben található Olaszországban éppúgy, mint az Alpoktól északra fekvő országokban. Vásárlás vagy ajándékozás révén kerülhettek ezekre a helyekre. Néhány esetben források is igazolják eredetüket és funkciójukat. Például a XVII. századi források szerint a kölni St. Gereon-beli káptalan 1374. augusztus 2-án egy nagy elefántcsont ládát ajándékozott a maastrichti Sint Servaasnak Szent Orsolya és társa, valamint Szent Gereon és egyik katonája ereklyéjével.²⁸ Jóllehet, témánkhoz távolabbról kapcsolódik, de a dél-itáliai és szicíliai moszlim műhelyekben készült elefántcsont tárgyak megbecsülését bizonyítja a következő adat is. Eszerint az angersi püspök, Guillaume de Beaumont 1255-ben pedig egy XII. századi szaracén elefántcsont kürtöt vásárolt és a székesegyházának ajándékozta, amit szintén ereklyetartóként használtak.²⁹ Azonban a legtöbb esetben nem ismeretek az erre vonatkozó feljegyzések. A siegburgi St. Ser-

vatus kerek elefántcsont dobozkája Szent Benignus 1190 körül készült ereklyetartó szekrényében volt.³⁰ A kölni Szent Orsolya templom hasonló alkotása szintén ereklyék őrzésére szolgált, amint azt az alján lévő hiteltesítő pecsét tanúsítja.³¹ Ez utóbbiak formájuk és kis méretük végett főként a konszekrált ostya őrzésére szolgáltak, közülük több található még ma is a salzburgi templomokban.³²

Az esztergomi Keresztény Múzeum elefántcsont doboza tehát típusa, veretei és festett díszítése révén a sorozatgyártásra specializálódott szicíliai XII. századi arab műhelyek jellegzetes alkotása, melyet akár ereklyék őrzésére is használhattak.

Simor János Schnütgentől vásárolta a szóban forgó elefántcsont dobozt, de vajon hogyan jutott a kiváló kölni kanonok gyűjteményébe. Noha a kölni templomokban a mai napig őriznek szicíliai-arab elefántcsont dobozkákat, például a St. Gereonban egy VIII. századi jemeni ereklyetartót;³³ a St. Andreasban egy ereklyetartó ládát a XII–XIII. századból,³⁴ vagy a St. Ursulában elefántcsont pyxist,³⁵ nem valószínű, hogy a városban, vagy az egyházmegyében szerezte be. Czobor Bélának megemlítette, hogy a Rajna vidékén és közeli környékén kevés „jóra való egyházi mütárgy” fordult meg az antikváriusoknál, nagy volt a konkurencia a jobb tárgyakra.³⁶ Schnütgen – mint ismert – 1880 októberében is hosszabb utat tett meg Olaszországban. Az első állomás Verona volt, majd rövid ideig tartózkodott Velencében, Padovában, Ferrarában, Bolognában és Firenzében. Útját megnyújtotta egészen Szicíliáig, és novemberben már Rómában volt. Elsősorban szöveteket, hímzéseket, festményeket és liturgikus felszerelési tárgyakat vásárolt.³⁷ Czobor Bélával folytatott beszélgetése során is megemlékezett ezekről a körutakról. A legutóbbi öt év alatt beutazta háromszor Olaszországot és „a mit az antiquariusoknál néha nemcsak méltányos, de igen tisztességes áron kaphattam, mind velem hoztam.” Mivel ekkor a középkori tárgyak a reneszánszsal és az antikkkal ellentétben nem kerestettek, szerencséje volt, és „egy kis körültekintéssel és a közönségesnél élesebb szemmel – erre Olaszországban van a legnagyobb szükség – sikerült egész sorozat középkori műkincset összeszedni.”³⁸ Minden bizonnyal az egyik ilyen alkalommal vásárolhatta meg valamelyik olaszországi városban a XIII. századi szicíliai-arab írószertartóval³⁹ és a számkombinációs zárral ellátott pyxissel⁴⁰ együtt a mai Esztergomban őrzött festett elefántcsont dobozt.

Jegyzetek

- 1 CZOBOR Béla: *Schnütgen műgyűjteménye Kölnben*. In: *Egyházművészeti Lap* IV. évf. (1883), 295–304.
- 2 CZOBOR Béla: *Keresztény múzeum Esztergomban*. In: *Egyházművészeti Lap*. V. évf. (1884), 361–365.
- 3 Esztergom, Keresztény Múzeum, Köln, XII. század; 12x26x19 cm; ltsz.: 59.52.1.
- 4 Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz.: 59.53.1.- A doboz elefántcsont lapjai több helyen eltörtek, alján pirosas elszíneződés látható.

- 5 CZOBOR, 1884. 363.
- 6 Magyarország műemléki topográfiaja. I. kötet. Esztergom. 1. rész. Szerk.: GEREVICH Tibor, Összeállította GENTHON István. Budapest 1948. 181. — 1958-ban Sz. Koroknay Éva leltározta be a tárgyat, XII. századra datálta.
- 7 ELBERN, Victor H. : *Aus dem Zauberreich des Mittelalters. Ein kölnisches Beinkästchen in Esztergom (Gran)*. In: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Herausgegeben von Werner BUSCH, Reiner HAUSHERR und Eduard TRIER. Berlin, 1978. 43–59.
- 8 A textilművészet hatása és mintaadó szerepe az elefántcsont-művészetre és természetesen más művészeti ágakra is, általános, a korra jellemző, de az emléktárgy nagyfokú töredékessége miatt pontos analógiát nehéz lenne találni. John Beckwith is hasonló következtetésre jutott a cordobai ládikák feldolgozásakor. Ld: BECKWITH: *Caskets from Cordoba*. London 1960. 16–20.
- 9 FEHÉRVÁRI Géza: *Az iszlám művészet története*. Budapest 1987. 22, 79, 89, 94; SOURDELL-THOMINE, Janine – SPULER, Bertold: *Die Kunst des Islams*. Propyläen Kustgeschichte. Berlin 1990, 45. — *Enciclopedia dell'Arte medievale*. Vol X. Roma 1999, 594–598. A keresztény és iszlám művészet kapcsolatához alapvető tanulmány: SWOBODA, Karl M.: *Berührungen der Christlichen-abendländischen Kunst mit der Islam*. In: *Alte und Neue Kunst 1952*. 7–33.
- 10 CAMPBELL, Robin: *The Art of Islam*. London 1976. 147–156.
- 11 SOURDELL-THOMINE – SPULER, 1990. Nr.: 104 (p. 204–205), Nr.: 105 (p. 205)
- 12 BECKWITH, 1960. 28–29. tábla; SOURDELL-THOMINE – SPULER, 1990. Nr.: 196 (p. 263–264)
- 13 BECKWITH, 1960. 23. tábla — SOURDELL-THOMINE – SPULER, 1990. Nr.: 106 (p. 205)
- 14 *Enciclopedia dell'Arte medievale*. Vol X. Roma 1999, 594–598.
- 15 TRNEK, Helmut: *Vorbemerkungen zur Ausstellung*. In: *Nobiles Officinae. Die königliche Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert*. Herausgegeben von Wilfried SEIPEL. Wien 2004. 19–23.
- 16 BURRUSO, Andrea: *Federico II e la tradizione culturale arabo-islamica*. In: *Federico II immagine e potere*, a cura di Maria Stella CALÓ MARIANI e Raffaella CASSANO. Bari 1995. 15–19.
- 17 *Nobiles officinae*. Nr.: 66, p. 259–264.
- 18 A korlátozott terjedelem miatt csak utalásként megemlítve a keleti hatásokat is befogadó dél-itáliai elefántcsont-művészet legjelentősebb alkotása, az 1084-ben felszentelt salernói dóm egykori berendezési tárgya, melynek egy részlete, a madarak és halak teremtését ábrázoló kis dombormű az Iparművészeti Múzeum elefántcsont-gyűjteményének egyik legkiemelkedőbb darabja (ltsz.: 18.858). In.: *L'enigma degli Avori medievali da Amalfi a Salerno*. A cura di Ferdinando BOLOGNA. Salerno 2008. Vol.2., Nr.: 14.
- 19 FILLITZ, Hermann – PIPPAL, Martina: *Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*. Wien, 1987. 8. Nemcsak Szicíliából ismert ez a jelenség, hanem ezen kívül a XII–XIII. században Köln is a csontból készült ereklyetartók iparszerű sorozatgyártásának a helye. Ld.: MILLER, Markus: *Kölner Schatzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12. Jahrhunderts*. Mainz 1997. 41–46, 48–49.
- 20 ROSSER-OWEN, Mariam: *Ivory 8th to 17th centuries. Treasure from the Museum of Islamic art, Qatar*. Doha 2004. Nr.: 5. Inv.Nr.: IV. 03.97.
- 21 Inv.Nr.: KFMV 60; mérete 16,5x35x19 cm. — SOURDELL-THOMINE – SPULER, Nr.: 190, p. 260–261.
- 22 Inv.Nr.: BC. 21.1; mérete 7,3x18,4x10,3 cm.
- 23 CAMPBELL, 1976. p. 147; Nr.: 148.
- 24 *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums. Hrsg. Anton LEGNER. Köln 1985. 2. köt. Nr.: E 59.
- 25 *Ornamenta ecclesiae*, 2. köt., Nr.: E 111.
- 26 Federico II, Nr.: 8.7.
- 27 FILLITZ – PIPPAL 1987. Nr.: 56.
- 28 *Ornamenta ecclesiae*, 3. köt., Nr.: H 20.
- 29 *Ornamenta ecclesiae*, 3. köt., Nr.: H 13a. — A szicíliai vagy dél-itáliai műhelyekben készült elefántcsont kürtök a középkorban nagyon elterjedtek voltak, gyakran használták ereklyetartónak. Egyik legszebb példája a Bécsben őrzött kürt, in: HAAG, Sabine: *Meisterwerke der Elfenbeinkunst. Kurzführer durch das Kunsthistorisches Museum*. Hrsg von Wilfried SEIPEL. Wien, 2007. Kat. Nr.: 4.
- 30 *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*. Hrsg von Anton LEGNER. Köln 1977. Nr.: D 18.
- 31 *Ornamenta Ecclesiae*, 2. köt., Nr.: E 111.
- 32 *Salzburgs Alte Schatzkammer. Ausstellungskatalog 11. Juni bis 15. September 1967 in Oratorien des Salzburger Domes*. Salzburg 1967. Nr.: 15. FILLITZ – PIPPAL, 1987. Nr.: 60–63. Közülük sajnos néhány elkallódott.
- 33 *Ornamenta ecclesiae*. 2. köt, Nr.: E 33.
- 34 *Ornamenta ecclesiae*. 2. köt, Nr.: E 59.
- 35 *Ornamenta ecclesiae*. 2. köt, Nr.: E 111.
- 36 CZOBOR, 1883. 301.
- 37 BERTRAM-NEUNZIG, Evelyn – BRUNNER, Manfred: *Daten zu Leben und Werk des Alexander Schnütgen*. In: *Alexander Schnütgen. Colligita fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers*. Herausgegeben von Hiltrug WESTERMANN-ANGERSHAUSEN. Köln 1993. 358. A Schnütgen-gyűjteményt bemutató archív felvételek egyikén, amely az ötvöstárgyak szobáját mutatja be, a lapos tárlóban egy szicíliai arab pyxis jól felismerhető, néhány ládikáról csupán sejthető a származása. I.m.: 251, 10.

kép.

38 CZOBOR, 1883. 301.

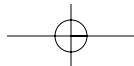
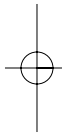
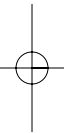
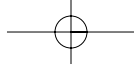
39 *Ornamenta ecclesiae*, 1. köt., Nr.: B 71.

40 *Ornamenta ecclesiae*, 3. köt., Nr.: H 18.

Cofanetto siculo-arabo nel Museo Cristiano di Esztergom

Il cardinale János Simor comprò nel 1884 dal canonico di Colonia (Köln), Alexander Schnütgen, degli oggetti antichi molto importanti, fra cui il cofanetto

eburneo in questione. Il cofanetto è caratterizzato da un coperchio piano, realizzato in lamine di avorio dipinto, con cerniere e serramenti in bronzo. La decorazione comprende motivi di repertorio tipicamente islamico (quadrupedi entro clipei, pavoni, uccelli). Questo gruppo di cofanetti in avorio presenta delle caratteristiche ben definite ed è attribuito alle botteghe siciliane. Queste opere, che presentano iconografie tratte dal repertorio palatino islamico, si possono inoltre far risalire al XII secolo.



György Ruzsa

Quand la staurothèque byzantine d'Esztergom est-elle arrivée en Hongrie ?

La staurothèque byzantine¹ du trésor de l'Église Métropolitaine d'Esztergom est la plus ancienne des icônes conservées en Hongrie. Concernant l'âge de la partie centrale réalisée en argent doré et ornée d'émaux cloisonnés, de nombreuses conceptions contradictoires ont été formulées.

Certains chercheurs la concidèrent comme réalisée au XI^e siècle, mais il me semble plus juste de la dater de la deuxième partie ou de la fin du XII^e siècle d'après les recherches de Lydie Hadermann Misguich.² Par ailleurs on peut noter que l'illustre archéologue et historien d'art Nikodim Pavlovitch Kondakoff qui n'a connu la staurothèque que par des publications et des photographies écrivait dans son célèbre livre « Byzantinische Zellen-Email-Sammlung A. W. von Swnigorodskoi. Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails » que cette icône en émail cloisonné ne méritait pas son renom mondial.³

La partie centrale se divise en trois registres. Au registre supérieur on trouve deux anges en volet éplorés. Le deuxième registre contient les figures de Constantin et de sa mère Hélène avec la croix sacrée. Le registre inférieur est occupé par deux scènes: le Chemin du Calvaire, plus précisément, Jésus Christ tiré vers la croix et la Descente de croix.

On discute également de la date d'arrivée de cet objet d'art en Hongrie. Certains historiens prétendent que cette staurothèque est parvenue dans le pays à l'époque arpádienne. (XI^e, XII^e, XIII^e siècles). Il est notoire que dans la Hongrie des Arpáds eurent lieu beaucoup d'alliances avec les dynasties byzantines. Les historiens veulent aussi souvent identifier cet objet d'art avec ceux que l'on trouve dans des descriptions médiévales. Par exemple dans le recensement de 1093 de l'abbaye de Pannonhalma il est question d'une « tabula » reliquaire ornée d'émail. Dans le recensement de 1425 de l'église capitulaire de Pozsony on mentionne « una tabula magna cum reliquiis. » L'inventaire de l'abbaye de Pécsvárad mentionne aussi une plaque reliquaire, un don du roi saint Etienne. Dans le recensement des trésors du Chapitre de Veszprém (datant des années 1429–1437) on trouve encore trois plaques d'argent. On souligne que toutes les trois sont des oeuvres grecques (« greci operis »).

Je pense que ces descriptions laconiques n'ont pas de rapport avec la staurothèque d'Esztergom. Si nous voulons donner la réponse à la question « Quand la staurothèque est-elle arrivée en Hongrie? » nous devons examiner son cadre. Sur la bande supérieure on voit une Déisis. (La figure de saint Jean est entièrement l'oeuvre du restaurateur.) Sur les bandes latérales, saint Basile et saint Nicolas sont représentés. En bas on trouve trois saints-soldats: saint Démétrios, saint Théodore Tiron et saint Georges. (La figure de ce

dernier est aussi due au restaurateur.) Ici je voudrais rappeler que la Déisis sur les cadres est fréquente surtout dans l'art slave post-byzantin.

Les inscriptions du cadre et les inscriptions de la partie centrale diffèrent. Les lettres de la partie centrale sont régulières et uniformes. Les accents sont presque partout marqués. Nous ne trouvons pas ici de fautes d'orthographe. Au contraire, les lettres d'encadrement sont irrégulières et chancellent plutôt de droite à gauche. Dans trois mots Βασιλειος, Νικολαος, Τηρων il y a des fautes d'ortographe (BACIAHOC, NHKOAAC, THPON).⁴

Les formes décoratives du cadre s'apparentent à celles des revêtements métalliques du XIV^e siècle. Par exemple l'encadrement du XIV^e siècle de l'icône de saint Nicolas de la collection de Hanenko (Chanenko) de Kiev,⁵ l'encadrement du début de XIV^e siècle de l'icône de la Vierge Psychosostria de l'église de Saint Clément d'Ochrid,⁶ l'encadrement de la deuxième moitié du XIV^e siècle de l'icône de la Vierge à l'Enfant Hodigitria de la cathédrale de Saint-Paul de Liège⁷ et peut-être l'encadrement de XV^e siècle de l'icône de saint Démétrios du monastère Dionysiou de la Saint Montagne de l'Athos.⁸

Ainsi nous pouvons affirmer que le cadre de la staurothèque d'Esztergom est plus récent que la partie centrale et on peut le rattacher au XIV^e (ou au XV^e) siècle.⁹ En ce qui concerne la région d'exécution du cadre on peut supposer Ochrid, Thessalonique et la Saint Montagne de l'Athos. Mais si l'on pense aux inscriptions grecques imprécises, on suppose tout d'abord que ce cadre est une production d'Ochrid, d'une région gréco-slave.

Ainsi nous pouvons supposer que la partie centrale émaillée séjournait dans une région gréco-slave dans les Balkans où elle a reçu son cadre.

Le revers de la staurothèque est revêtu d'un damas de soie du XIV^e ou du XV^e siècle fait par des maîtres chinois. Les tissus de ce type étaient très populaires dans l'Empire Ottoman.¹⁰ Ce fait soutient aussi notre hypothèse d'une partie centrale de la staurothèque qui aurait séjourné dans les Balkans.

Enfin nous pouvons admettre que la staurothèque d'Esztergom pendant son séjour dans les Balkans a été ornée d'un cadre balkanique du XIV^e (ou du XV^e) siècle et d'un damas de soie du XIV^e ou du XV^e siècle populaire dans l'Empire Ottoman. Ce qui nous amène à envisager que l'archevêque primat de Hongrie, János Kutassy (†1601), ait reçu plus tard cet objet d'art en cadeau lors de son ambassade auprès de l'Empire Ottoman.

Dans l'inventaire successoral (1609–1610) du primat de Hongrie János Kutassy nous trouvons déjà une description détaillée et exacte de la staurothèque

d'Esztergom. « Tabula quadrata argenteis laminis abducta iconibusque Constantini et Helenae ac characteribus graecis signata, in qua particula crucis D[omi]ni inserta est... »¹¹

Notes et références

- 1 Les plus importantes publications (avec littérature): SOMOGYI Á.: *Az Esztergomi bizánci sztaurothéka*. Budapest, Múzeumok Központi Propaganda Irodája, 1959; SOMOGYI, A.: *La staurothèque byzantine d'Esztergom*. In: *Balkan Studies* 9 (1968) 139–154; HADERMANN MISGUICH, L.: *Pour une datation de la Staurothèque d'Esztergom à l'époque tardo-comnène*. In: *Зборник Народного Музеја*. IX–X (1979) 289–299; PINZIG, G.: *Zur Datierung der Staurothek von Esztergom aus historischer Sicht*. In: *Ars graeca ars latina*. Studia dedykowane Profesor Annie Rózyckiej Bryzek. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2001. 87–91.
- 2 HADERMANN MISGUICH, L.: op. cit.
- 3 KONDAKOW, N.: *Zellen-Email-Sammlung A. W. Swenigorodskoi. Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails*. Frankfurt-am-Main, 1892. 217–218.
- 4 Cf. L'analyse des inscriptions de Gy. Moravcsik in: SOMOGYI, A.: op. cit. (1968) 142–144.
- 5 BANK, A.: *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*. Leningrad, Aurora Art Publishers, 1977. 318.
- 6 BABIC, G.: *Icons*. Germering-München, I. P. Verlagsgesellschaft, 1999. 50–51.
- 7 LAFONTAINE-DOSOGNE, J.: *Vierge à l'Enfant Hodigitria*. In: *Splendeur de Byzance*. Réd.: LAFONTAINE-DOSOGNE, J. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1982. 42.
- 8 LOVERDOU-TSIGARIDA, K.: *Revetement of an icon with St Demetrios*. In: *Treasures of Mount Athos*. B' Edition. Thessaloniki, Holy Community of Mount Athos, 1997. 345.
- 9 A. Somogyi le date du XIIIe siècle, J. C. Anderson des XIII–XIVe siècles, U. Henze du XVe siècle. (SOMOGYI Á.: op. cit. (1959) 47; ANDERSON, J. C.: *The Esztergom Staurotheke*. In: *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261*. Ed by EVANS, H. C. and WIXOM, W. D. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997. 81; HENZE, U.: *Kreuzreliquar*. In: *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*. Hg. v. LEGNER, A. Köln, Schnütgen-Museum, 1985. Bd. 3. 116).
- 10 Cf. SCHUBERT E.–KOMÁDI I.–TÉSIK J.: *Az Esztergomi Bizánci Sztaurotheke selyemdamaszt szövet-borításának vizsgálata*. In: SOMOGYI Á.: op. cit. (1959) p 47–49.
- 11 LEPOLD A.: *Adatok az esztergomi főszékesegyházi kincstár történetéhez*. Esztergom, 1929. 2.

Raffay Endre

Az esztergomi királyi palota bejárati homlokzata és az esztergomi stílusrétegek

Az esztergomi királyi palota lakórészének (a továbbiakban: palota) északi homlokzata bejárati szintjének in situ állapotban fennmaradt faragványai a kompozicionális típusaik és a részleteik alapján az esztergomi XII. század végi építkezések különböző stílusrétegeihez sorolhatók vagy különböző stílusrétegek keveredéséről árulkodnak.¹ Az építészeti egységes homlokzatszakasz részeként megjelenő faragványok tehát, eltérő stílusrétegeknek a homlokzatszakasz építéskor érvényesülő egyidejűségéről (egymás mellettiségéről vagy keveredéséről) tanúskodnak. A faragványok a homlokzati részt időben megelőző vagy követő kapcsolataik révén az esztergomi stílusrétegek kronológiai viszonyainak a tisztázásához is segítségül hívhatók (1–3. kép).²

A palotai homlokzat faragványai közül kettő bélletfejezet: ezek a lakótorony és a toldalékai, valamint a kápolna közti előtérbe vezető kapuhoz tartoznak, a másik kettő könyöklőkonzol, amelyek a kettőskapu előtti terem ablakának eredeti változatához készültek. A fejezetek a művészettörténet-kedvelők előtt is is-

merősek, stílusrétegbe való besorolásuk is egyértelmű.³ A konzolok viszont a szakirodalomban említetlenek, holott első látásukból is már következtetések vonhatók le (2. kép).⁴

A bejárat fejezetei közül a jobb oldali antikizáló díszű: akantuszleveles, vultás-kompozitféle kompozíciójú, a palota lakórészén megjelenők rokona.⁵ Mesterét, a kompozíciós típus és a stílusrészletek alapján a Szent István-teremben feltűnt, ott a füzéres és a rozettás fejezeteken dolgozó kőfaragóban határoztam meg,⁶ aki a bejárati szint több más fejezetén is működött. A bal oldali fejezeten nagylevelek alaprétege előtt karéjos levelek rátétei állnak.⁷ A darab a kápolnán mindvégig tevékenykedő kőfaragó alkotása — a szentélyrész záróköve nyugati oldalának a díszítését is hozzá kötöm — aki kompozíciós és stilisztikai tekintetben független a palotaiaktól (4. kép).⁸

A palotabejárat fejezetei a két épületrész stílusrétegeinek az egymás mellettiségéről tanúskodnak. A palotaegyüttes felépítésének relatív kronológiájából következően, amely szerint a palotaegyüttes kiépítése és díszítése a Szent István-teremmel kezdődött.⁹ Egyértelmű, hogy a kapu jobb oldali fejezetét, és vele együtt a palota stílusrétegét a régies, a bal oldalt, a kápolna gótikájával együtt az újabb eredetű jelzővel kell el-



1. kép. A királyi palota bejárati homlokzata (részlet). Esztergom. XII. század vége. Fotó: Raffay Endre



2. kép. A palota északi homlokzati ablaka konzoljának töredéke. Esztergom, Vármúzeum, kőtár. XII. század vége. Fotó: Raffay Endre



3. kép. Mellvédlap befogására szolgáló törpepillér a palota homlokzatán. Esztergom. XII. század vége. Fotó: Raffay Endre



4. kép. Levéldísz a palotakápolna szentélyének zárókörvén, nyugati oldal. Esztergom. 1200 körül. Fotó: Raffay Endre

láttni.¹⁰ A kápolnát nem a palotai kapu bal oldali fejezeténél kezdték el építeni, tehát nem a palota befejezése után tervezték meg, és vették munkába, hanem részben azzal párhuzamosan emelték. A kápolnai mesterek többségére a palota ornamentikájától való határozott elkülönülés-megkülönböztethetőség a jellemző, de az említett stíluskettősség a kápolnán is, az építésének az előrehaladtával, megjelenik.¹¹ A rózsablak fejezeteinek készítésekor a kápolnán tevékenykedők mellé tanultságukat a palotaiaktól — elsősorban a füzéres fejezettel jelezhető mestertől — ellesők társultak, a keret díszítésén¹² pedig előképzettségben tőlük talán nem teljesen függetlenek csatlakoztak. A két stílus a kápolna északi mellékterének a fejezetein nemcsak érintkezik egymással, de szerves egészet alkot: a palotai eredetű részletmotívumok a kápolnát jellemző fejezet- és levéltípus elemeiként jelennek meg. Az antikizáló és a gótikus eredetű stílusnak kápolnai találkozása, szemben a palotakapun látottal, másodrangú kvalitású faragók kezén valósult meg — a palotáról eredő részleteket (is) alkalmazó mesterek az onnan ismertekkel nem azonosíthatók.

A palotahomlokzat ablakán az említettől részben eltérő komponensű stíluskeveredéssel találkozunk, amely eltérésre a vörösmárvány használata is utal. A vörösmárványt a palotán az eddigi ismereteink szerint csak padló-, és falburkolólapokhoz, a kápolnán ülőfülkéhez és oszlopküüllőkhöz alkalmazták.¹³ Az ablak konzoljai¹⁴ (2. kép) és azok a kőtári fejezetek, amelyek nemcsak az anyaguk, de a levéltípusuk alapján is hozzájuk társíthatók,¹⁵ azt bizonyítják, hogy ezt az anyagot a palotaegyüttesen művészeti szempontból igényes darabokon is felhasználták. A palota és a kápolna homlokzatán a vörösmárvány szerepeltetése nem korlátozódott az ablakokra, ez a kapu mellett a falból kiálló törpepillér tanúsága szerint, amely eredetileg mellvédlap befogására szolgált, a kápolnaterasz mellvédjében, és talán a teraszra eredetileg felvezető lépcsőhöz tartozóban is, szerepet kapott (3. kép).¹⁶ A vörösmárvány a XII. század végi Esztergomban tehát — mint művészi szempontból igényes faragványok alapanyaga — nemcsak a Porta speciosát jellemezte, a po-

lichróm homlokzatalakítás pedig, nemcsak a székesegyház nyugati homlokzatának volt a sajátja.

Kérdés, hogy a palotai homlokzaton az anyaghasználatban és a polichrómiában megnyilvánuló igazodásnak a kivitelezői a székesegyházi dískapu megalakítására szerződöttettek közül kerültek-e ki. Az ablakhoz társítható egyik fejezet¹⁷ a kompozíciós típusa és a volutaalakítása alapján a palota stílusrétegével, azon belül is a később készült faragványokkal, nevezetesen a tárgyalt homlozatszakasz mögötti kettős kapunak a füzéres fejezettel jelölt mestere fejezeteivel rokonítható.¹⁸ Kompozíciós szempontból a vörösmárvány fejezet és a Porta speciosa fejezetei között egyedül a sarkokra hajló voluták jelenthetnek kapcsolatot. Elképzelhető, hogy a palotának a füzéres fejezettel jelölt mestere, a tevékenységének a kettős kaput kivitelező szakaszában a Porta speciosa hatáskörébe került, és/vagy a palotai homlozatszakasz kialakításakor a székesegyháziakon kívül, más márványfaragók is tevékenykedtek Esztergomban, akik munkásságában a Porta speciosa és a palota művészete mintegy egységbe forrt. Ez a megállapítás egyrészt relatív kronológiai következtetések levonására alkalmas, másrészt a szakirodalom vonatkozó tételeivel való egybevetésre.

1. Az ablak jellemzőinek az eredete alapján az előképeinek a nagyjából egyidejűségére lehet gondolni. A Porta speciosa tehát nagyjából a kettős kapuval lehet egyidős.¹⁹ Ezeket a Szent István-terem fejezetei mindenképp megelőzték. A palotaegyüttes relatív kronológiájából következően a terem fejezetei a kápolna faragványainál is korábbiak, amely utóbbiak így, legalábbis részben, a kettős kapunak és a Porta speciosának lehetnek az időbeli társai.²⁰

2. A palotahomlokzat ablaka kapcsán tett megállapításom összhangban van a szakirodalom azon tételével, amely mind a székesegyházi kaput, mind a palota faragványait egyazon, provence-emiliai orientáció emlékeiként értékelte.²¹ A megállapítás ugyanakkor az orientáció szempontjából összefüggő emlékcsoporton belüli stílusrétegek megkülönböztethetőségének a lehetőségét is felveteti. Ennek a lehetőségét a szakirodalom sem zárta ki, amikor a Porta speciosa pármiai vonásai mellett a királyi palota ornamentikájának helyi hagyományból való származását feltételezte.²² A XII. század végi akantuszos ornamentika stíluskritikai vizsgálata alapján viszont a palota és a székesegyház között, az eddig feltételezethez képest, fordított viszony rekonstruálható: a palotai fejezetek nem tekinthetők a székesegyháziak meghatározottjainak, előképeik nem a székesegyháziakban keresendők.²³

Amíg a palota Szent István-terme füzéres fejezete mesterének a kapcsolatai, illetve hatása részben a kápolna, részben a Porta speciosa kör felé mutatnak, a terem másik mesterének a kezenyoma a székesegyházból származó, osztógyűrűs kompozíciójú faragványok egyikén mutatható ki.²⁴ Arra vonatkozóan, hogy ez utóbbi mester Esztergom melyik épületén kezdte meg a tevékenységét, székesegyházi — akantuszleveleknek szintén osztógyűrűs kompozícióin dolgozó —

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

társainak a stílusa utalhat. A teljes állapotú féloszlop-főkön, a palotai típusú akantuszok karéjcsoportjain élékek és kanalas vájatólással alkotott tagolás jelenik meg,²⁵ amely részletformák a palotakápolna és Pilisszentkereszt ornamentikájára emlékeztetnek, ahol ez a karéjos leveleknek a sajátja.²⁶ Vagyis: a teljes állapotú féloszlop-fők mesterének az akantuszstílusa ugyan a palotán előfordulónak a megfelelője, de a stílusa gótikus emlékekkel való érintkezésről tanúskodik, és így a palotaiaktól, és talán a kápolnaiaknak legalább egy részétől is, későbbre datálható. Az akantuszok részletformáin kívül erre az egyik fejezeten a volutákat helyettesítő leveleknek a típusa is utal.²⁷ A fejezetek tehát szintén a palotaegyüttesen kimutatható stílusrétegekkel állíthatók párhuzamba, rajtuk a két stílus szerves egészet alkot. Ez a szintézis ugyanakkor független a kápolna északi mellékterében megállapítottól, egyrészt mert más mesterek keze által valósult meg, másrészt pedig az ottani viszonyok fordított érvényesülését mutatja, amennyiben székesegyházi fejezeten a részletek tanúskodnak az újabb eredetű stílusról, míg a levéltípus a régebbi eredetű megoldásokból származtatható.

A székesegyház fejezetein egy harmadik stílusréteg is érvényesült. Az egyik, szintén osztógyűrűs kompozíójú fejezettörredék a Porta speciosával való érintkezést bizonyítja:²⁸ rajta a kapu oroslánján látható levéldísz rokonával találkozunk.²⁹ A kapu körével — a Magyar Nemzeti Galéria kisméretű fejezetén keresztül³⁰ — egy másik székesegyházi darab is párhuzamba állítható: a párhuzam a tagolatlan szélű levelek felületalakításából következik.³¹

A Porta speciosa körébe vont székesegyházi, osztógyűrűs fejezettörredék alapján feltételezem, hogy az osztógyűrűs motívumának a megjelenése is e körrel hozható összefüggésbe. Az osztógyűrűs antikizáló kompozíciók párhuzamai sem a régebbi esztergomi emlékanyagban, sem a palotán nem jelentkeznek, bár a megoldás — amennyiben helytálló a kompozíció ismereteikre vonatkozó rekonstrukciós feltételezésem³² — a palotai mesterek számára már az ottani működésükkor sem lehetett ismeretlen. Az osztógyűrűs használatának a hatása a Porta speciosa kör említett kisméretű, MNG-beli fejezetén, a levélzónáknak egymás feletti sorokba való rendezésében is megmutatkozik. Valószínű tehát, hogy a palotán és a székesegyházi díszkapun dolgozó antikizáló megoldásokat alkalmazó mesterek mellett a székesegyház fejezetein nagyrészt olyan kőfaragók tevékenykedtek, akiknek tanultsága az övékéhez hasonló eredetű volt.

Ez a mestercsoport a székesegyház hosszháza nyugati részének az újjáépítésén a Porta speciosa befejezésével párhuzamosan, vagy az után is dolgozhatott még, tekintve, hogy fejezeteiken a palota akantuszstípusának, a kápolna karéjos leveleinek és a Porta speciosa hármass csoportosítású karéjos leveleinek a hatása állapítható meg. A feltételezés nincs ellentétben egy szokványos, kívülről befelé haladó építésmenet feltételezésével, de azzal az elképzeléssel sem, amely a

székesegyházi díszkapunak a már fennálló nyugati épületrészbe utólag való beillesztését valószínűsíti.³³ A Porta speciosa elkészülte nem jelentette a székesegyház átépítésének a befejezését. Nem kizárt, hogy az előcsarnok munkálatai is csak a kapu mögötti munkálatok végével indulhattak.

A székesegyház egy másik féloszlop-főjének a díszítése az említettekétől független.³⁴ A darab, annak ellenére, hogy a rátétlevelek szerepeltetésében párhuzamba állítható a kápolna fejezeteivel — amelyek között, az északi mellékterben, a lándzsás leveles alátétek típusrokonai is, rátéteként ugyan, de megvannak — a kápolna mestereivel sem hozható kapcsolatba.³⁵ Kompozíciója, leveleinek a típusa pilisszentkereszt kötédesű.³⁶ A rátétlevelek tagolásában megjelenő összefutó bordapár más székesegyházi faragványokat is jellemez, amelyek egykor vállpárkányokhoz tartoztak.³⁷ A párkányokon további gótikus részletmotívumok is megjelennek, amelyek közül a vájatos közepű karéjos levelek, a domború felületű karéjos féllevelek és a középvájat tagolta domború felületű karéjok a kápolnában is alkalmazásra kerültek.³⁸ De a kápolnával való összefüggés lehetőségét nem tartom valószínűnek,³⁹ ugyanis ezek a részletmotívumok a kápolnában ismeretlenekkel, a lapos peremmel keretelt domború felületű karéjokkal és a karéjaikkal részben egymásra rétegződő karéjcsoportokkal szerepelnek együtt, ugyanúgy, mint Pilisen.⁴⁰ A vállpárkányok szőlőleveleinek a típusbeli rokonai szintén megjelennek Pilisen, köztük viszont nincs közvetlen, legfeljebb áttételes összefüggés: az esztergomi szőlőlevelek esetleg olyan előképre vezethetők vissza, amelyek a pilisi kapulábazatra is hatottak.⁴¹ Tekintve, hogy ez utóbbiak is indákhöz tartoznak — amelyek a megjelenésüket tekintve ugyan eltérők — feltételezhető, hogy az előkép is valamilyen indás kompozíció részeként jelent meg. A levélrészek közt alkalmazott, furatlyuk és vájat alkotta tagolásmód is egyaránt jellemző a levéltípus képviselőire. A tagolásmód a vállpárkányok néhány mesterénél azzal a karéjcsoportosítási móddal jelentkezik együtt, amely a Porta speciosa kört jellemzi. A párkányok más mesterei nemcsak érintkeztek a kapu körének a mestereivel, hanem közülük is kerültek ki.⁴² A fennmaradt emlékanyag alapján feltételezhető, hogy számukat tekintve ők lehettek kisebbségben. Rájuk az örvénylő leveles kompozíció, és ennek jellegzetes levéltípusa, valamint a figurális darab lángnyelvyszerű tincsmotívuma utal.⁴³ Az indás kompozícióval ezek a mesterek sem a vállpárkányok faragása során ismerkedhettek meg, amire az ócsai déli kapu vállpárkánydíszének a feltételezhető előképei utalnak.⁴⁴ Megállapítható tehát, hogy a vállpárkányokon pilisi tanultságú mesterek és a Porta speciosa köréből származók dolgoztak együtt, hasonlóan, mint a székesegyház egyes fejezetein is. De a vállpárkányokon, palotai eredetűek tevékenysége (már) nem mutatható ki. A vállpárkányok a fejezeteiken látotthoz képest fordított irányú stílushatásról tanúskodnak, amennyiben itt a gótikus eredetű levéltípusra kerültek antikizáló tagolási

formák.

Az inkrusztációs technikája révén a Porta speciosával, kompozícióján és részletmotívumain keresztül pedig, gótikus megoldásokkal hozható kapcsolatba a trónus bal oldali támlája is.⁴⁵ A támla motívumegyüttese pilisi eredetűnek tartható. Az indás kompozíció, a szőlőlevelek, a kacs és a lecsonkolt törzsű fa ugyanis ott egy jól meghatározható mesterkör alkotásain – a kapulábazaton és a bárányfejes zárókövön – ugyancsak együtt jelentkeznek.⁴⁶ A Porta speciosa és a palotai vörösmárvány ablak mesterein kívül, tőlük később, egy pilisi tanultságú márványfaragó is működött Esztergomban.⁴⁷

Az elmondottakból következik, hogy Esztergomban a különböző eredetű tanultsággal rendelkező kőfaragók eredetileg egy-egy épület- vagy épületrész (palota lakórésze, kápolna, Porta speciosa) kivitelezési munkálataihoz köthetően jelentek meg, de a munkálatok előrehaladtával (a palotahomlokzat kapuja és ablaka, kápolnai rózsablak és északi melléktér, székesegyházi fejezetek és vállpárkányok) kapcsolatba kerültek egymással, és a keveredésük is megtörtént. A székesegyház fejezetein dolgozók műhelye a palotaegyüttesen dolgozókéhoz hasonló orientációjú mesterekkel bővült.

Az antikizáló eredetű művészetet képviselő kőfaragókat a tanultságuk és az építésmenetben való megjelenésük alapján tehát három csoportba sorolom: legkorábban a palota mesterei kaptak alkalmazást, akik mellett hamarosan, a Porta speciosa önálló feladatára szerződtetettek kezdtek meg tevékenységüket, a székesegyházi munkálatok folytatásához pedig korábban ki nem mutatható tevékenységű társaikat is alkalmazták. A gótikus formákat szerepeltető mestereket egyrészt a palotakápolna megalkotására hívták meg, de az övékéhez hasonló tanultságúak a székesegyház befejező munkálatain is szerepet kaptak. Kérdés: az építetőknek azzal, hogy a kápolna építését egy újabb csoportra bízták, az lehetett-e a célja, hogy palotától stílusban, tehát látványban és hatásban eltérő építményt hozzanak létre, vagy inkább arra lehet gondolni, hogy az építkezések gyors ütemű befejezésére tettek ilyen módon kísérletet.

Annak ellenére, hogy a Porta speciosa ornamentális formakincséről csak igen korlátozott, részben feltételezés-értékű ismereteink vannak, Esztergomban a kapu kapcsolatai tűnnek a legszerteágazóbbaknak: a Porta speciosa vagy köre mesterei a palota építkezésén és a székesegyházbelső befejezési munkálatain is megjelentek.

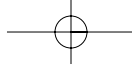
Jegyzetek

- 1 Esztergom XII. század végi díszítőfaragványait doktori disszertációmban – részben az eddigi szakirodalom megállapításainak a segítségével – különböző épületekhez, illetve épületrészekhez köthető stílusrétegekbe soroltam: RAFFAY Endre: *Magyarországi növénydíszes fejezetfaragványok az*
- 2 BOGYAY Tamás: *Az elmúlt tíz év középkori ásatásainak művészettörténeti eredményei*. In: *Századok* 1944, 495 a palotaegyüttesen különböző képzettségű esztergomi mestereknek nemcsak egymás utáni, hanem együttes működését feltételezi. MAROSI Ernő: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12–13. Jahrhunderts*. Budapest, 1984, 49 szerint a palotaegyüttes régiesebb és az újabb mestereinek a tevékenysége közt nem lehet éles határvonalat húzni. MAROSI, 1984, 53 az esztergomi stílusfázisoknak az egymásutánosságát és egymásra épülését hangsúlyozza. Következtetéseit részben a palotabejáratra és annak a kápolnahomlokzattal való kapcsolatára alapozza: 50–51, részben a palota és a kápolna kompozíciói és részletformái közt kimutatható rokonságra: 31, 49–50. MAROSI, 1984, 30, 34–35, 49, 53 ugyanakkor a palotaegyüttes a székesegyház közti párhuzamokra is felhívja a figyelmet.
- 3 MAROSI, 1984, 50.
- 4 A korábbi szakirodalom a palota északi homlokzatát illetően csak a bejárati kapuval és annak a kápolnáéval való összefüggésével foglalkozott (MAROSI, 1984, 50). A palotahomlokzat további, az eredeti kialakításhoz tartozó faragványokra Klinger László hívta fel a figyelmet, akinek tájékoztatását ezúton is köszönöm. Véleménye szerint a konzolok egy ablakhoz tartoztak, amelyet a reneszánsz korban átalakítottak (Vö: MAROSI, 1984, 48).
- 5 MAROSI, 1984, Abb. 230.
- 6 RAFFAY Endre: *Esztergom III. Béla-kori antikizáló fejezettípusai*. In: RAFFAY Endre: *Esztergom, Vértesszentkereszt. Tanulmányok az 1200 körüli évtizedek magyarországi művészetéről II*. Újvidék, 2006, 18–19.
- 7 MAROSI, 1984, Abb. 229.
- 8 RAFFAY, 2003, 38.
- 9 A palota relatív kronológiai viszonyairól: GEREVICH Tibor: *Magyarország románkori emlékei. Magyarország művészeti emlékei I*. Budapest, 1938, 98 és MAROSI, 1984, 42–51, 53–54.
- 10 Vö: MAROSI, 1984, 36, 93.
- 11 MAROSI, 1984, 50 a kápolnakapu jobb oldali belső fejezetének a kompozícióját is a palotaiak rokonának tartotta, leveleit pedig az ottani akantuszok származékának. MAROSI, 1984, 35 szerint az északi melléktérbe vezető árkád nyugati fejezete is antikizáló származék: volutás, korintizáló kompozíciójú. Vö: RAFFAY, 2003, 426. lj. A kápolna palotaias faragványai: RAFFAY, 2003, I. 49–53. képek.
- 12 Vö. MAROSI, 1984, Abb. 113.
- 13 A vörösmárvány palotai alkalmazásáról: LŐVEI Pál: *A tömött vörös mészkő – „vörös márvány” – a középkori magyarországi művészetben*. In: *Ars Hungarica* 20. évf. (1992) 2. sz. 5.

- 14 RAFFAY, 2003, I. 18. kép.
- 15 MAROSI, 1984, Kat, Nr. 50, 49/b, 51.
- 16 A homlozat bejárati szintjére eredetileg felvezető tartozó lépcső maradványainak az ismeretét Horváth Istvánnak köszönöm. A lépcsőről: MAROSI, 1984, 50.
- 17 MAROSI, 1984, Kat. Nr. 50. Abb. 88.
- 18 RAFFAY, 2006, 23.
- 19 MAROSI, 1984, 53 a kettős kaput inkább valamennyivel korábbra datálta, amelynek a befejezése a Porta speciosa megkezdésével egyidőre eshetett: a kettős kaput 1185 körülre, a Porta speciosát pedig 1185 és 1196 közé helyezte.
- 20 A kápolna és a Porta speciosa kapcsolatához: MAROSI, 1984, 49, 53.
- 21 Legutóbb: MAROSI Ernő: *Esztergomi stílusrétegek 1200 körül*. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 100–1541*. Szerk. MIKÓ Árpád, TAKÁCS Imre. Budapest, 1994, 158.
- 22 MAROSI, 1984 28–32, MAROSI, 1994, 154: „kézenfekvő a feltételezés, hogy a királyi palota újjáépítésén (...) a székesegyházon már működő műhely foglalkoztatták.”
- 23 Vö: RAFFAY, 2003, 210–213. GEREVICH László: *A koragótika kezdetei Magyarországon. Székfoglaló előadás*. In: *A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai És Történettudományok Osztályának Közleményei*, XXIII. évf. (1974) 1. sz., 162 szerint is a székesegyházi fejezetek a palotaiak után készültek.
- 24 Bővebben: RAFFAY, 2006, 16–28.
- 25 RAFFAY, 2006, 20–21. kép.
- 26 MAROSI, 1984, Abb. 226, TAKÁCS Imre: *Egy eltűnt katedrális nyomában. Újabb töredékek a 13. századi kalocsai székesegyházból*. In: *A középkori Dél-Alföld és Szer*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Szeged, 2000, 19. kép, RAFFAY, 2003, IV.1/a, IV.18.kép. IV.16.
- 27 MAROSI, 1984, 30. A teljes állapotú nagyméretű féloszlopfők kompozícióját a székesegyház korábbi fejezeteiből próbálta levezetni. Vö: RAFFAY, 2003, 437. lj.
- 28 MAROSI, 1984, Abb. 118.
- 29 RAFFAY, 2003, I.43. kép.
- 30 MAROSI, 1984, Abb. 121.
- 31 MAROSI, 1984, Abb. 271.
- 32 RAFFAY, 2006, 26–27.
- 33 Takács feltételezése szerint a kaput utólag illesztették a már fennálló nyugati falba. (Az Esztergom keletről és nyugatról című, 2000. október 11-én elhangzott konferencia előadása). Egy ilyen megoldás lehetőségével MAROSI, 1984, 32 is számolt.
- 34 MAROSI, 1984, Abb. 119.
- 35 RAFFAY, 2003, I. 55. kép.
- 36 GEREVICH, 1974, 165 más véleménye szerint a darab Vértesen keresztül Pannonhalmához kapcsolódik, pilisiekkel pedig nem rokonítható. MAROSI, 1984, Abb. 217, 240, RAFFAY, 2003, IV.40, 13. képek.
- 37 MAROSI, 1984, Abb. 207, 210.
- 38 MAROSI, 1984, Abb. 223.
- 39 MAROSI, 1984, 35 szerint a kápolna, a vállpárkányok és a trónustámla, valamint azóta pilisi eredetűként feltételezett faragványok (MAROSI, 1984, Abb. 215–218, 219.) összefüggnek. MAROSI, 1984, 71 a vállpárkányok ornamentikáját ugyanabból a körből eredeztette, mint a palotakápolnáét.
- 40 MAROSI, 1984, Abb. 240, RAFFAY, 2003, IV. 11. kép.
- 41 MAROSI, 1984, 35 szerint a vállpárkányok a lábához közvetlenül kapcsolódnak. GEREVICH László: *A pilisi ciszterci apátság*. Szentendre, 1984, 31., 63. képek, RAFFAY, 2003, IV. 34. kép.
- 42 GEREVICH, 1938, 90, 165 a vállpárkány darabjainak a díszítését, úgy tűnik, egységes stílusúnak tartotta és azokat provence-i román, illetve francia román eredetűekként határozta meg. Marosi (In: *Árpád-kori kőfaragványok. Katalógus*, Szerk. TÓTH Melinda, MAROSI Ernő. Székesfehérvár, 1978, 201) a frízt szintén egységes stílusú kőfaragók alkotásának tartotta, de Gerevich-csel szemben ezeket korai gótikus tanultsággal jellemezte. Szerinte az örvénylő leveles motívum kölcsönzés eredménye (MAROSI Ernő: *Einige stilistische Probleme der Inkrustationen von Gran/Esztergom*. In: *Acta Historiae Artium*, 17. évf. (1971), 215).
- 43 A motívum Esztergomban a Porta speciosa sasfiguráját és a kapu körébe sorolt heverő, szárnyas fantázialényt is jellemzi: TAKÁCS Imre: *Porta patet vitae. (az esztergomi székesegyház nyugati díszkapujáról)*. In: *Strigonium Antiquum*, 2. évf. (1993), 55.
- 44 Vö. RAFFAY, 2003, 272, 289–291.
- 45 MAROSI, 1984, 35 a trónustámlán egy kápolnai mester tevékenységét mutatta ki.
- 46 A trónust Takács (MIKÓ, TAKÁCS, 1994, IV-3, 235) is pilisi faragványokkal rokonította, amelyek közül a vésett korongokat említi (MIKÓ, TAKÁCS, 1994, IV-4, 238). MAROSI, 1984, Abb. 52, 215–216, 262.
- 47 Az inkrusztációs technikát alkalmazó mesterek közti stíluskülönbségre már GEREVICH, 1938, 180 és Takács (Pannonia regia, 235) is felfigyelt, de az előbbi szerint a trónustámla „maradibb” stílusú és régebbi is, mint a valószínűleg a Porta speciosa templombelső felőli oldalát díszítő inkrusztált timpanon (GEREVICH, 1938, CXCII. tábla).

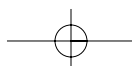
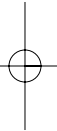
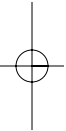
The Entrance Façade of the Royal Palace of Esztergom and Architectural Styles in Esztergom

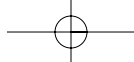
According to their education and work on various Esztergom buildings, the stone-cutters working on the ornamental decorations can be classified into three categories: 1. masters of the Royal Palace, who were commissioned the earliest; 2. masters working at the same time on a specific task, e.g. the Porta speciosa, the original main entrance of the Cathedral; 3. masters arriving later to finish off the work of rebuilding the



Western part of the Cathedral. Other masters carving gothic ornaments were invited to work on the chapel of the Royal Palace and the ones with similar educa-

tion were commissioned to finish off the above-mentioned work of rebuilding the Western part of Cathedral.





Jankovits Katalin Árpád-házi Jolánta / Violant temetkezése Vallbona de les Mongesben (Lérida, Katalónia)

Árpád-házi Jolánta / Violant II. András Courtenay Jolántával Gertrudis meggyilkolása után kötött második házasságából született 1216 körül. A magyar forrásokban Jolánként vagy Jolántaként szerepel, a katalán források Violantként, néha Yoleként említik, a kasztíliaiak pedig Violanteként.¹ A név a latin eredetű Yoles névből származik, Jolánta vagy Jolán változata a germán, a Violant vagy Violante pedig a neolatin nyelvterületeken terjedt el.

Jolánta / Violant 1235-ben megy férjhez a katalán és aragón királyhoz, I. Jaumehoz / I. Jakabhoz, a „Conquistador”-hoz második feleségként. A házasságkötés IX. Gergely pápa közvetítésével jön létre. A pápa engedélyezi I. Jaume számára az első feleségétől, kasztíliai Eleonortól, VIII. Alfonso kasztíliai király lányától a válást, akitől törvényes fiú utódja is van, Alfonso, aki az örökösödési törvény alapján apját követné majd a trónon.²

A katalán források alapján a házasságkötésre 1235. szeptember 10-én a barcelonai katedrálisban került sor. Violant magyarországi kíséretét Pécs püspöke, Bartolomé vezette, akit elbűvölt a barcelonai katedrális mérete, művészi kiképzése.³

Violantról az egykori források nagyon kedvező képet rajzolnak: „...molt bela dona, e bona, e agradable a Déu e a son poble...”⁴ Érdekes megjegyezni, hogy Violant királylány 19–20 éves már, amikor férjhez megy, egy kicsit idősnek számít a középkori viszonyok között. A viszonylag késői házasságkötésének az lehet nagyon valószínűleg az oka, hogy édasapja, II. András anyagi nehézségei miatt nem tud számára megfelelő hozományról gondoskodni. Ezt a feltételezést támasztják alá az alábbi események.

A házassági szerződésben II. András király által Violant számára beígért hozományból, 12.000 ezüst márka és egyéb javak,⁵ soha semmi nem érkezett meg az aragón udvarba. Ez is egyértelműen alátámasztja a magyar király komoly anyagi problémáit. Feltételezhető, hogy tisztában volt vele, hogy a beígért hozományt soha nem tudja kifizetni. 1235-ben II. András meghalt, majd fiánál, IV. Bélánál próbálkozott az aragón udvar a hozománnyal kapcsolatban, de szintén sikertelenül, nem kaptak belőle semmit. Az ezzel kapcsolatos diplomáciai levelezések fennmaradtak.⁶

A magyar diplomácia vezetője az esküvő alkalmával Batolomé, Pécs püspöke. Diplomáciai ügyességét bizonyítja, hogy még Magyarországra történő visszautazásuk előtt a királytól, I. Jaumétól egy olyan végrendelet írásba foglalását kéri, hogy amennyiben vele bármi történne, mivel élete nagy részét csatatereken tölti, hogy visszafoglalja az araboktól elfoglalt területeket, halála esetén felesége, Violant élvezhesse a királynőt megillető jogokat, jelentős területek illessék meg, továbbá a házasságból születendő gyermekeket

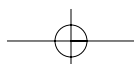
is. Az első végrendelet a házasságkötés után néhány hónappal, 1235. december 11-én íródott, amelyben „dilectissima uxor nostra”-nak nevezi Violantet a király, majd december 23-án egy újabb végrendelet következik, amelyben további területeket adományozott a király a királynőnek, és amelyben már „carissima coniux mea”-nak nevezi Violantet.⁷ A korszak hivatalos dokumentumaiban szokatlan ez a személyes hangvétel, a jelzők alkalmazása. Geronimo Zurita, az aragón királyi udvar hivatalos krónikása több helyen is feljegyezi, hogy a királyt nagyon elbűvölte Violante szépsége.⁸

A hagyomány szerint Violant királynőt ábrázolná a Santiago de Compostellában található gránitból készült egészalakos román kori szobor, a királynő fején korona, kezét órás tartásban tartja, valószínűleg a XIII. század vége felé készült.⁹

A korabeli források szokatlanul jelentősen kiemelik Violant királynő személyét, akit férje legfontosabb tanácsadójaként tartanak számon a politikai és diplomáciai döntésekben, sőt a csataterekre, a katonai táborokba is elkíséri őt.¹⁰ I. Jaume, a „Conquistador,” mint neve is mutatja óriási jelentőséget játszott az Ibér-félszigeten az arab hódítók visszaszorításában. Egyik legjelentősebb tette Valencia ostroma, visszahódítása volt az araboktól 1244-ben, ahol a király mellett ott volt felesége, Violant is.

Házasságukból 10 gyermek született, közülük többen is a Mediterraneum középkori történetének legjelentősebb alakjai közé emelkedtek. Pedro „el Grande” fia fogja követni apját a katalán és aragón trónon, másik fia, II. Jaume Mallorca királya lesz, Fernando fia három évesen meghal, Sancho, Toledo püspöke lesz. Lányai közül Violant Kasztília királyának, X. Alfonsónak, „el Sabio”-nak lesz a felesége, akit kora legműveltebb uralkodójaként tartanak számon, hozzá fűződik Toledo kiépítése, az „Escuela de los Traductores” felállítás, az arab nyelvű források fordításának megszervezése, tudományos könyveket ír az asztrológiáról, a sakkról továbbá a trubadúr kultúra nagy szerelmese, ő is ír trubadúr énekeket. Constanza Manuel kasztíliai herceg felesége, Elisabet III. Fülöp francia király felesége, Maria Zaragozában lesz apáca, Sancha egy szentföldi zarándoklat során Jeruzsálemben hal meg, míg utolsó gyermekük, Elionor csecsemőként hal meg 1251-ben.¹¹

Violantnak köszönhető, hogy nagyon korán elterjed az Ibér-félszigeten féltestvérenek, Árpád-házi Szent Erzsébetnek a kultusza. Erzsébetet 1235-ban avatja IX. Gergely pápa szentté.¹² Okleveles adat áll rendelkezésünkre, hogy 1250. december 24-én Violant királynő Tarragonába utazott, hogy személyesen ellenőrizze féltestvére, Szent Erzsébet tiszteletére állítandó oltár munkálatait a katedrálisban.¹³ Violant fia, II. Ja-



ume Mallorca királya, itt terjeszti el nagynénje, Árpád-házi Szent Erzsébet kultuszát, végül Violant unokája lesz portugáliai Szent Erzsébet, aki Constanza lányának Manuel herceggel kötött házasságából született.

Nagyon érdekes a királyi családnak a vallbonai Santa María ciszterci női monostorral kialakított kapcsolata. A ciszterci monostor egy magányos völgyben fekszik, mint a legtöbb ciszterci alapítású hely, magas hegyek veszik körül, a nyári hónapokban is hűvös. Eredetileg bencés alapítású volt, az első templomot Vallbonában még a XII. században építik román stílusban Santa María tiszteletére.¹⁴ 1175-ből okleveles adatunk van, hogy férfi és női szerzetesközösség működik Vallbonában. 1175. március 2-án kelt oklevél szerint a monostor már kizárólag női, és átvette a ciszterci reformokat.¹⁵ Első apátnőjük, Oria Ramírez, aki valószínűleg Navarrából érkezik. Az Ibériai-félszigeten ez az első ciszterci női közösség. Már a kezdetektől fogva az oklevelek tanúsága szerint királyi támogatást élvez, I. Alfonso és felesége, Sancha királynő részéről. Egy 1201. február 26-án kelt oklevél tanúsága szerint Vallbona csak Cîteaux-tól függ, az apátnő választásakor Cîteaux-ból érkezik ide az apát.¹⁶

A vallbonai ciszterci monostor apátnők szerint rendszerezett iratanyaga, oklevelei rendkívül értékes információkat szolgáltatnak egyrészt a monostor életéről, másrészt a királyi családdal kialakított kapcsolatairól.¹⁷ Az eredeti levéltári anyagot a spanyol polgárháborúig a monostorban őrizték, majd a polgárháború idején különböző helyekre menekítették, jelenleg folyik az anyag újból történő rendszerezése.

Az Ibériai-félszigeten Vallbona lesz a legjelentősebb ciszterci monostor, egyben kulturális centrum is. Már a XIII. század kezdete óta rendelkezik scola interior claustrival, itt tanulnak az előkelő családok lányai, továbbá az oklevelek tanúsága szerint működik scriptorium is. Mintegy 400 kötettel és több mint 30 kódexszel rendelkezik, közöttük találhatók didaktikus jellegűek, minden bizonnyal oktatási céllal készültek.¹⁸ A közösség a XIII. században mintegy 150 szerzetesnőből áll.¹⁹

A vallbonai ciszterci monostor rendszeresen szolgált a királyi család számára pihenőhelyként, az egymást követő apátnők krónikáikban pontosan feljegyezték, hogy a királyi család mikor látogatta meg őket és milyen adományokban részesítették a monostort. Így pontosan tudjuk, hogy I. Jaume és felesége, Violant királynő, majd X. Alfonso „el Sabio” is feleségével, Violant királynővel rendszeresen látogatta a monostort és részesítette jelentős adományokban.²⁰

A vallbonai ciszterci templom latinkereszt alaprajzú, a főportál a XIII. század első felében készült, a timpanonban Mária alakja, akit két oldalról egy-egy angyal vesz körül. A XIV. században építik át gótikus stílusban, ekkor épül ki a harangtorony.²¹

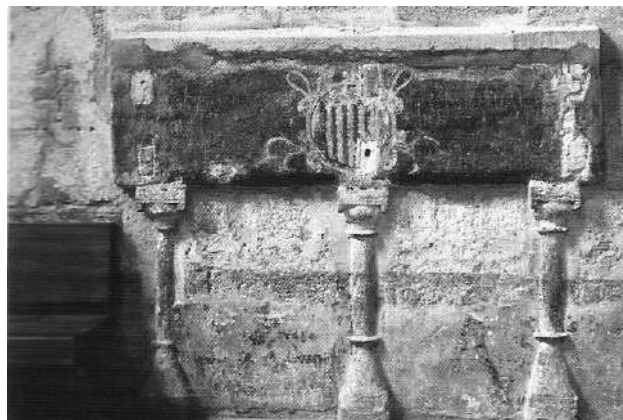
Violant királynő 1251. október 12-én súlyosan beteg és végrendelkezik az Osca / Huesca (Katalónia) melletti Santuari de Nuestra Señora de Salas monostorban.²² A királynő magas lázban szenved, majd pár na-

pon belül meg is hal. A forrásokból tudjuk, hogy 1251-ben születése után röviddel meghal 10. gyermeke Elionor, valamint feljegyzik, hogy Fernando fia három évesen szintén ebben az évben hal meg magas lázban és a királynő ott van a gyermek mellett.²³ Valószínűsíthető, hogy Violant a gyermekeitől kaphatott el valami magas lázzal járó betegséget és ez végzett vele is.

A királynő végrendeletében a vallbonai Santa María ciszterci monostort jelöli meg temetkezése helyül: „Ego Yoles, Dei gracia, Regina Aragone, Maioricarum et Valencie, Comitissa Barchinone et Urgellí et Domina Montísepessulani, facio dispositionem meam ultima in qua in primis eligo sepulturam meam in monasterio Vallisbon, ordinis cisterciensi et volo ut fiat mihi sepultura plana ante altare Beate Virginis.”²⁴ Halála után a provizórikus temetkezésre az Osca / Huesca melletti Santuari de Nuestra Señora de Salas monostorban kerülhetett sor, majd végakarátának megfelelően 1275. október 23-án helyezik el maradványait Vallbonában.²⁵

Violant halálát követően, 1251. október 21-én a király adományt ad Eldiarda apátnőnek, hogy imádkozzanak felesége lelki üdvéért, őt ciszterci szerzetes imádkozik éjjel-nappal az elhunytért.²⁶ 1253. augusztus 21-én szintén hasonló adományt ad a király a monostornak.²⁷ Egy 1254-ből származó oklevélben Violant királynő veje, X. Alfonso „el Sabio” megemlíti, hogy a tisztelt és szeretett anyósa, Violant királynő Vallbonában van eltemetve.²⁸ Amennyiben ez az adat hiteles, akkor csak provizórikus temetkezéstről lehetett szó.²⁹

A királynő halála után 24 évvel, 1275. október 23-án helyezték el Vallbonában, a templom szentélyében a Szűz Mária tiszteletére állított oltártól jobbra a falba beépítve a szarkofágot.³⁰ A szarkofág rendkívül egyszerű, díszítés nélküli, helyi kőből faragott, három román kori, kockafejezetben végződő tagolt oszlop támasztotta alá még a restaurálás előtti állapotában (1. kép). Felül sátoztetőszerűen kialakított fedőlapok zárják le. A szarkofág előlapján és két oldallapján polikróm festés nyomai láthatók. A barnára festett előlapon középen kék színű medailonban a katalán-aragón



1. kép. Árpád-házi Jolánta szarkofágja a restaurálás előtt. Vallbona de les Monges, Monasterio de Santa Maria de Vallbona, Lérida. Kő, festett, 213 x 65 cm. 1275 körül. Fotó: szerző felvétele 2001-ben.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

arany és vörös sávozású királyi címer, felette az öt ágú királyi korona, amelyet a medailonon kívül szimmetrikusan elhelyezett négy indaszerűen futó szalag veszi körül. A két barnára festett oldallapon is a katalán-aragón királyi címer látható polikróm festéssel. A felső zárólapokon polikróm festés nem volt megfigyelhető. A szarkofág előlapján jól látható volt a hat darab szabályosan elhelyezett, az eredeti kőbe befúrt lyuk, amelyet a szarkofág felemelésekor és lezárásakor használtak. Az előlapon látható a címer két oldalán elhelyezett felirat csak 1738-ban került fel rá: „Fuit, translata dona / Violans Regina Aragonum / anno. 1275.” A feliratot Francesc Camprubí i Lluh Santa Creusból származó ciszterci szerzetes véste fel a szarkofágra.³¹ A szarkofág mérete: hossza 213 cm, szélessége 65 cm. Jelenleg is folynak a vallbonai templom és monos-



2. kép. Árpád-házi Jolánta szarkofágja Xavier Ferragut restaurátor 2002-es restaurálása után. Vallbona de les Monges, Monasterio de Santa Maria de Vallbona, Lérida. Kő, festett, 213 x 65 cm. 1275 körül. Fotó: szerző felvétele 2006-ban.



3. kép. Árpád-házi Jolánta szarkofágjának oldallapja Xavier Ferragut restaurátor 2002-es restaurálása után. Vallbona de les Monges, Monasterio de Santa Maria de Vallbona, Lérida. Kő, festett, 213 x 65 cm. 1275 körül. Fotó: szerző felvétele 2006-ban.

tor restaurálási munkálatai. 2002-ben Xavier Ferragut restaurálta Violant királynő szarkofágját (2–3. kép).³² A fal nedvesedése miatt szükségessé vált, hogy a hátoldalával és a három román kori oszloppal a falba beépített szarkofágot leemeljék. A falról történő leválasztás után a szarkofág hátoldalán is észlelhetővé váltak az egykori polikróm festés nyomai. A sátozott-szerű fedőlapon ez nem volt megfigyelhető. A fedőlap előlapján a restaurálás során jól láthatóvá vált, hogy középen egy 37,5 cm átmérjű medailonban helyezkedik el az egyenlő szárú faragott kereszt, ezt veszi még körül kívülről egy 1,5 cm-es átmérőjű kör. A restaurálás során a kereszt két oldalán négy lábú állat figurája bontakozott ki, amely valószínűleg kutyát ábrázolna. A fedőlap hátoldalán hasonlóan, mint az előlapon középen egy kereszt található a 37,5 cm átmérőjű medailonban, ezt veszi körül kívülről egy 1,5 cm átmérőjű kör. A kerestől balra halványan egy figura körvonalai bontakoznak ki arccal a kereszt felé nézve.³³ Ez a restaurálás előtt nem volt látható. A szarkofág kivitelezése nagyon egyszerű, helyi mesterre vall. A restaurálás után a szarkofágot két, rövid négyzetes oszlopra állították fel, melyeknek közepét vörös színű medailonban arannyal festett egyenlő szárú kereszt díszíti.

A restaurálás során a szarkofág felnyitására nem került sor. Valószínűleg a 19. században nyithatták fel, a leírás alapján a szarkofágon belül egy kis helyen találhatóak a csontmaradványok.³⁴

Az oltár bal oldalán hátoldalával a falba beépített szarkofágban (4. kép) Violant lánya, Sancha hercegnő nyugszik, aki egy szentföldi zarándoklat során, Jeruzsálemben halt meg, és utolsó kívánsága az volt, hogy édesanyja mellett szeretne pihenni Vallbonában.³⁵ A szarkofágot helyi kőből faragták, kialakítása nagyon hasonlít Violant királynő szarkofágjához, három kocka fejezetű tagolt román oszlop támasztja alá. Az előlapon polikróm festés nyomai, közepén elmosódva egy címer körvonalai bontakoznak ki. Látható a hat darab sza-



4. kép. Sancha hercegnő szarkofágja. Vallbona de les Monges, Monasterio de Santa Maria de Vallbona, Lérida. Kő, festett, 249 x 85 cm. 1275 körül. Fotó: szerző felvétele 2006-ban.

bályosan elhelyezett, az eredeti kőbe vésett lyuk, amelyen keresztül a szarkofágot emelték fel és zárták le. Az előlapra a felirat csak 1738-ban került fel: „Fuit translata Sancia Regina Castelle / filia Violantis Regina Aragonum / Anno 1275” – Francesc Camprubí i Lluh Santa Creusból származó ciszterci szerzetes véste fel, mint édesanyja szarkofádjára is.³⁶ A felirat viszont téves, Sancha hercegnő soha nem volt Kasztília királynője, fiatal hercegnőként halt meg. A szarkofág mérete: hossza 249 cm, szélessége 85 cm. Valószínűleg a 19. században nyithatták fel a szarkofágot, a leírás alapján belül egy kisebb méretű koporsó található, amely az elhunyt csontjait tartalmazza.³⁷

Vallbonában 1275 októberében a királynőnek és lányának végleges temetkezésén a királyon kívül valószínűsíthető, hogy ott lehetett lánya, Violante, Kasztília királynője is férjével, X. Alfonsóval együtt.³⁸

Okleveles adat áll rendelkezésünkre, hogy 1275. október 29-én Violante, Kasztília királynője a Vallbona közelében lévő Lleidában tartózkodik, ott végrendelegzik, édesanyja és húga mellett ő is Vallbonában, a ciszterci monostorban kíván majd temetkezni.³⁹ Ő rendkívül hosszú életű lesz, 1300 körül hal meg, és Roncesvallesben temetik el.⁴⁰

Violant királynő másik lánya, Maria, aki Zaragozában lesz apáca, édesanyja mellé Vallbonába szeretne temetkezni, s ezt a kívánságát apja, I. Jaume is támogatja, de végül halálakor, 1268-ban a rendtársai temetik el Zaragozában a San Salvador temlomban.⁴¹ Vallbona ciszterci monostora nagyon kedvelt volt a katalán-aragón királyi család nő tagjai, Violant és lányai körében.

A katalán-aragón királyi Pantheon Pobletben épült fel. I. Jaumet halála után először Santa Creusban temették el, majd a XIV. század elején került át Pobletbe.⁴² Pobletben elkészítették Violant királynő díszes szarkofágjának helyét, de ez üresen maradt, ő kívánsága szerint Vallbonában nyugszik, a nagyon egyszerű szarkofágban.

Azt is mondhatnánk, mintha előre látta, megérezte volna a késői évszázadok viharait. A napóleoni háborúk idején a burgosi, pobleti királysírokat a francia katonák módszeresen feldúlták, a pobleti szarkofágokat fejszével széttörték, így Pobletben ma már többnyire csak ossariumról, a széttördelt szarkofágok erőteljes restaurálásáról beszélhetünk.⁴³ Vallbona de les Mongesben intakt módon maradt meg II. András király lányának, Violant királynőnek a temetkezése, a mai napig a sír gondozása Violant végrendelete alapján a ciszterci monostor apácáinak feladata.

Jegyzetek

- BRACHFELD, F. Oliver: *Doña Violante, Reina de Aragón*. Madrid-Barcelona, Ediciones de la Gacela, 1942, 25–28.
- ZURITA, Geronimo: *Anales de la Corona de Aragón*. I., Diego Dormer 1669; BRACHFELD, 1942. 39. 44. 46–47. 56–57. 64–66. 71.
- ZURITA, 1669; BRACHFELD, 1942, 56.
- DESCLOT, B.: *Crónica*. Barcelona, edit. Barcino, 1949, II, 138; PIQUER I JOVER, Josep Joan: *Abaciologi de Vallbona. Història del Monestir 1153–1990*. Segona edició, Vallbona de les Monges, 1990. 85.
- BRACHFELD, 1942. 45.: A házasságkötési tervezet 1234 februárjában íródott Barcelonában, a dokumentumot Archivos de la Corona de Aragón őrzi.
- BRACHFELD, 1942. 45–47. 100–104; PIQUER I JOVER, 1990. 85.: Az ezzel kapcsolatos dokumentumokat az Archivos de la Corona de Aragón őrzi, részben Barcelonában találhatóak. Még végrendeletében is említi Violant királynő, hogy amennyiben megérkezne hozománya halála után milyen jótékony célokra kívánja fordítani, de erre soha nem kerül sor.
- BRACHFELD, 1942. 59–60.: az eredeti oklevelekre hivatkozik, amelyeknek őrzési helye az 1920-as években Barcelonában az Archivos de la Corona de Aragón volt.
- ZURITA, 1669.
- PIQUER I JOVER, 1990. 85. 98. lj.
- ZURITA, 1669; BLANCAS, Juan De: *Comentarios de las cosas de Aragón*. Zaragoza, imp. Del Hospicio, 1878; PASQUAL, Jaume: *Llibre vert*. 1800; J. FLÓREZ: *Memorias de las reynas catholicas*. Madrid, A. Marín, 1761; BRACHFELD, 1942. 73–76; DESCLOT, 1949, II. 138; PIQUER I JOVER, 1990. 85. 98. lj.
- BRACHFELD, 1942. 88–89; PIQUER I JOVER, 1990. 85. VILADOMIU CANELA, Pilar: *Guia de les tombes Reials del Casal de Barcelona*. Marré produccions editorials, 2008. 49.
- Sz. JÓNÁS Ilona: *Árpád-házi Szent Erzsébet. Életek és korok*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989. 146.
- PIQUER I JOVER, 1990. 85. 98. lj. : MORERA: *Taragona*. II. 72. Művére hivatkozva.
- PIQUER I JOVER, Josep Joan: *Vallbona de les Monges. Monasterio de Santa María de Vallbona Lérida / España*. Vallbona de les Monges 1988; PIQUER I JOVER, 1990.
- PIQUER I JOVER, 1988. 4; PIQUER I JOVER, 1990. 46–54.
- PIQUER I JOVER, 1988. 7; PIQUER I JOVER, 1990. 69.
- PIQUER I JOVER, 1990.: a vallbonai dokumentumok apatnók szerinti rendszerezése 1153–1990-ig.
- PIQUER I JOVER, 1988. 8.; PIQUER I JOVER, 1990. 60–64. 102–105.
- PIQUER I JOVER, 1988. 8.; PIQUER I JOVER, 1990. 87. 106–108.
- PIQUER I JOVER, 1990. 85–88.: az adományozások pontos felsorolása a vallbonai monostor okleveleinek adatai alapján.
- PIQUER I JOVER, 1988. 10–12.; PIQUER I JOVER: *Vallbona. Guia Espiritual i Artística*. Monestir de Santa María Vallbona de les Monges, 1993. 65–67.
- PIQUER I JOVER, 1990. 85. 98. lj.; A.C.A. Pergamins de Jaume I. n. 1264; TOURTOULON: *Jacme I.er*. II. 577–579; BRACHFELD, 1942. 100–104.
- ZURITA, 1669, liv. 3. cap. 46. 164–165; BRACHFELD, 1942. 88–91. 94–95.

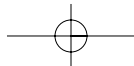
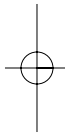
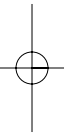
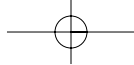
- 24 PIQUER I JOVER, 1990. 85. 98. lj.; A.C.A. Pergamins de Jaume I. n. 1264; TOURTOULON: *Jacme I.er.* II. 577-579.
- 25 PIQUER I JOVER, 1990. 96. 152. lj.: a vallbonai monostor levéltári anyagára hivatkozva: Index vell. 164.
- 26 PIQUER I JOVER, 1990. 86. 100. lj.: a vallbonai Santa María monostor levéltári dokumentumaira hivatkozva.
- 27 PIQUER I JOVER, 1990. 86. 101. lj. index vell. 8.: a vallbonai Santa María monostor levéltári dokumentumára hivatkozva.
- 28 PIQUER I JOVER, 1990. 86.
- 29 PIQUER I JOVER, 1990. 86.
- 30 PIQUER I JOVER, 1990. 96. 153 lj.: „Transllata est domina Yoles, Regina Aragonum, et Sancia filia ejus, anno Domini MCCLXXV”. - A XIV. században Vallbonában készült kalenderiumból származó másolat, amelyet jelenleg is ott őriznek: JANINI: *Manuscritos.* n. 2, 3-4.
- 31 PASQUAL, 1800. 42-49.; PIQUER I JOVER, 1990. 96.
- 32 FERRAGUT, Xavier: *Informe de restauració sepulcre de la Reina Na Violant D'Hongria.* Monestir de Santa Maria de Vallbona, 2002 desembre. Itt is szeretném megköszönni Xavier Ferragut restaurátornak, hogy a restaurálással kapcsolatos dokumentációt felhasználhattam.
- 33 FERRAGUT, 2002.
- 34 BERGADÁ PBRO, Francisco: *El Real Monasterio Cisterciense de Santa Maria de Vallbona de las Monjas.* Biblioteca de Turismo. Barcelona, 1928. 27.
- 35 PIQUER I JOVER, 1990. 96. 155 lj.; ZURITA, 1669. Liv. 3, cap. 46. 164-165; PASQUAL, 1800. 46; BLANCAS, 1878. 150.
- 36 PASQUAL, 1800. 42-49; PIQUER I JOVER, 1990. 96.
- 37 BERGADÁ PBRO, 1928. 27.
- 38 PIQUER I JOVER, 1990. 97. 156 lj.; PASQUAL, 1800. 43. 110-111.
- 39 PIQUER I JOVER, 1990. 97. 156 lj.; PASQUAL, 1800. 43. 110-111.
- 40 PIQUER I JOVER, 1990. 97.; FLÓREZ: *Memorias de las reynas catholicas.* Madrid, A. Marín, 1761. II. 525.
- 41 PIQUER I JOVER, 1990. 96. 155 lj.; ZURITA, 1669. liv. 3. cap. 46. 164-165.
- 42 SOBREQÜÉS CALLICÓ, Jaume: *Els reis catalans enterrats a Poblet.* Publicacions Abadia de Poblet, 1983. 29. 49; VILADOMIU CANELA, 2008. 40-45.
- 43 SOBREQÜÉS CALLICÓ, 1983.; VILADOMIU CANELA, 2008.

Violante de Hungría (Hungría, c. 1216 – Osca / Huesca, 1251) era hija del rey de Hungría Andrea II y Yolanda de Courtenay

Violante de Hungría contrajo nupcias el 10 de septiembre de 1235 en la catedral de Barcelona con el rey de Aragón Jaime I, el conquistador, tras el divorcio de este último con su primera esposa Eleonor. Tanto en el divorcio como en el matrimonio con Violante jugó un importante papel el papa Gregorio IX. El obispo de Pécs, Bartolomeo, actuó como representante de la diplomacia húngara durante los esponsales. El rey de Hungría Andrea II ofreció como dote 12.000 marcos de plata que nunca llegó a pagar. La reina Violante dio a luz 10 hijos, siendo los más destacados los siguientes: Pedro, futuro Pedro III el grande, que sucedería a su padre Jaime en el trono de Aragón; Jaime, futuro Jaime II, rey de Mallorca; Sancho, el arzobispo de Toledo; Violante, futura esposa de Alfonso X, el sabio, rey de Castilla; Constanza, que sería la esposa de Manuel, rey de Portugal e Isabel, futura esposa del rey de Francia Felipe III.

A la reina Violante hay que agradecer, entre otras cosas, dos hechos: 1) Difusión del culto de su media hermana St. Isabel de Hungría en el ámbito del Mediterráneo. En este sentido, Violante viajó a Tarragona para supervisar personalmente los trabajos del altar dedicado a St. Isabel en la catedral de Tarragona. 2) Relación estrecha de la familia real con el primer monasterio cisterciense de mujeres en la península ibérica: Monasterio de Vallbona de les Monges (Lérida), sobre el que un documento de 1175 da ya fe de su existencia. En octubre de 1251, estando Violante afectada de fiebres muy altas que a los pocos días le producirían el fallecimiento, escribió su testamento en que establecía su deseo de ser enterrada en el monasterio de Vallbona de les Monges.

Enterrada provisionalmente en Huesca, su sepulcro fue trasladado el 23 de octubre de 1275 al monasterio de Vallbona. Allí fue depositado en un sarcófago sencillo al que en 1738 se le dotó de un epígrafe recogiendo la fecha de su traslado y el que en 2002 fue restaurado por el taller de Xavier Ferrugat para evitar humedades, separándolo de la pared y haciéndolo exento. La tumba de la reina Violante destaca no por su sencillez, sino por ser la única de la casa de Arpad que se halla intacta. El monasterio de Vallbona de les Monges acoge también los restos de su hija Sancha y dos hijas más (Violante, la reina de Castilla, y María, monja en Zaragoza) expresaron también su deseo de ser enterradas en el monasterio, pero el devenir de la historia no permitió que sus deseos se cumplieran.



Bóna István Fototechnikai vizsgálatok a zsámbéki középkori romtemplomban

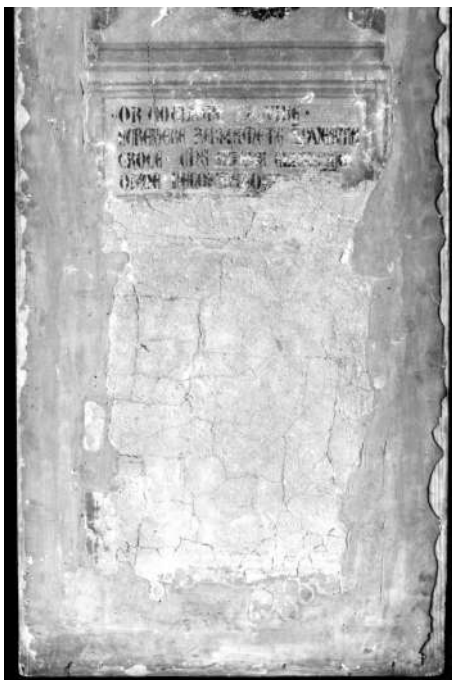
Fehér Ildikó kutatásai rávilágítottak arra, hogy a zsámbéki románkori templomban még a huszadik század elején is jól látszott több középkori falkép-maradvány. Még olyan állapotban voltak, hogy leválasztásuk és restaurálásuk is szóba került.¹

2008. március 6-án megvizsgáltuk azokat a felületeket, ahol még ma is megvannak a középkori vakolatok. A falfestések nyomait sikerült megtalálnunk. Gróh István egy akvarell másolatának felhasználásával még értelmezni is tudtuk a megtalált festékmaradványokat.² A festékekből mintákat vettünk természettudományos vizsgálatokhoz.³ Eközben felmerült a kérdés, szerezhetünk-e további információkat a hajdan volt művekről?

Vannak olyan fototechnikai vizsgálatok, melyek akkor is láthatóvá tesznek falképeket, vagy legalább falkép részleteket, amikor azok szabad szemmel teljesen elpusztultnak tűnnek. Ezek közül kettő volt valóban ígéretes: az UV lumineszcencia és – egy helyen – a keresztetett polarizációs szűrőkkel készült fényképezés. Van egy olyan technika is, melyet legjobb tudásunk szerint ilyen célokra még sosem használtak, a hamis színes infravörös technika. Ez utóbbi, bár elméletileg ígéretes lehetne, sajnos „kifutóban van.” A Kodak cég a közelmúltban beszüntette az e a célra gyártott speciális film előállítását.

Az UV lumineszcencia felvételek alapelve az, hogy a vizsgálandó felületet ultraviola fényforrással világítjuk

meg, ami világitásra gerjeszti az ott lévő különböző anyagokat. Ezt a gerjesztett sugárzást fényképezzük le úgy, hogy a fényképezőgépre UV zárósűrűt teszünk, azaz kizárjuk az UV sugarakat, és csak a gerjesztett fényt engedjük be a filmre, vagy a digitális érzékelőre. A felvételezéshez tökéletes sötétségre van szükség, hogy semmi más fény ne nyomja el a gyenge gerjesztett sugárzást. Az UV lumineszcencia felvételekkel már vannak pozitív tapasztalataink. A lipótmezei kápolna szentély mennyezetén, a 70-es években – műemléki engedéllyel – elpusztított Nagy Sándor falképek nyomait például elég sikeresen elő tudtuk hívni ezzel a technikával. Ez az eljárás igazából akkor hatásos, amikor szekkó technikával festették a falképet, vagy legalábbis annak bizonyos részeit. A Képzőművészeti Egyetem gyakorlatában is voltak már sikeres alkalmazások. Ilyen például Cola Petruccioli *A Hit* című falképének restaurálás előtti vizsgálata 1997-ben.⁴ A fő figura alatti vakolat szemrevételezése során úgy tűnt, hogy azon a festésnek semmiféle nyoma nem maradt meg. A restaurálás előtt rutinából elvégzett lumineszcencia fotózás során kiderült, hogy az UV sugárzás hatására a vakolaton elődereng a valaha ott volt figura „szellemképe.” A lumineszkáló férfialak irattekercset tartó keze viszonylag részlet-gazdagon jelentkezett a fényképeken. A figura a tisztítás után sem vált láthatóvá, ma is a lumineszcencia felvétel adja róla a legtöbb információt (1–2. kép). Zsámbékon a helyzet első rá-



1. kép. Cola Petruccioli: *A Hit*. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Freskó átültetve, 317 x 62,5 cm. 1380 körül. Részlet, normál felvétel. Fotó: Bendel Judit és Maszelka János.



2. kép. Cola Petruccioli: *A Hit*. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Freskó átültetve, 317 x 62,5 cm. 1380 körül. Részlet, lumineszcencia felvétel. Fotó: Bendel Judit és Maszelka János.

nézésre hasonlóknak látszott, mint amit a Cola Petruccioli kép esetében bemutatunk. A déli oldalapszis falán, a Köpönyeges Mária falkép helyén, a vakolat hasonlóan viselkedett. Kisebb festéknyomokat is találtunk, különösen azon a helyen, ahova Jézus arca esett valaha. Itt ráadásul testszínű festékmaradványokat sikerült azonosítani. Reméltük tehát, hogy egy lumineszcenc felvételen ugyanúgy előkerülhetnek a festmény részletei, mint Cola Petruccioli képén.

2008. június közepén Gadányi György fotóművész segítségével nagyszámú UV lumineszcenc, hamis színes infravörös, keresztezett polarizátoros és közeli infravörös vizsgálatot végeztünk. A Zsámbékon készült felvételek első látásra csalódást okoztak. A Gróh-féle másolatról beazonosítható festménynek a leghalványabb nyomai sem ismerhetők fel rajtuk. Meg kell tehát állapítanunk: a pusztulás olyan mértékű volt, hogy a falfestmény nyomai már ezzel a technikával sem hívhatók elő (3. kép). A képek alaposabb tanulmányozása azonban megmutatta, hogy munkánk nem volt teljesen hiábavaló. A fényképeken ugyanis világosan elkülönülnek a csupasz kő felületek, a román kori és a gótikus vakolat, továbbá a modern cementes javítások is. A közelmúltban készült javítások egy-



3. kép. A romtemplom déli mellékszisának északi fala. Zsámbék. 13. század. UV lumineszcenc felvétel. Fotó: Bóna István.



4. kép. A romtemplom déli mellékszisának északi fala. Zsámbék. 13. század. Hamis-színes infravörös felvétel. Fotó: Gadányi György.

mástól is jól megkülönböztethetők. Ha a templom falait szabad szemmel vizsgáljuk, vagy normál fényképeket készítünk róluk, úgy tűnik, mintha vakolat már nem is maradt volna a felületeken. Ennek fő okai között kell említenünk, hogy a gótikus vakolat színe és karaktere nagyon hasonlít a viselkedésű állapottú kőéhez, míg a restaurátorok igyekeztek olyan kőkiegészítéseket készíteni, melyek beolvadnak a falba. A lumineszcens technika zsámbéki tapasztalataink alapján lehetővé tenné a műemléképületek falainak részletes vizsgálatát, kutatását és hiteles dokumentálását. Jelen esetben például jól meghatározható, hogy Gróh kora óta mennyi pusztult el a gótikus vakolatokból. 1907-es másolatán ő precízen jelölte a vakolat hiányokat. Ezek tették lehetővé a festmények elhelyezkedésének pontos beazonosítását.

A festmény-restaurálásban a lumineszcenc fényképezés már mindennapos rutinnak mondható. Viszonylagos egyszerűsége és olcsósága miatt a műemlékek vizsgálatánál is érdemes lenne gyakrabban használni. A szerző szinte minden munkájánál végez ilyen vizsgálatokat.

A fenti vizsgálatokkal párhuzamosan lefényképeztük az egész felületet a Kodak gyár hamis infravörös színes filmjével is, melyet eredetileg kémkedés céljaira fejlesztettek ki. Ez a különböző pigmenteket jellegzetesen elváltoztatott színekben mutatja meg. Ennek a filmnek a használata már bonyolultabb, különleges kezelést igényel. Csak professzionális fotós közreműködésével alkalmazható. Talán ezért nem terjedt el annyira. Először Olaszországban használták, például az arezói Piero della Francesca freskók előzetes vizsgálatánál.⁵ Zsámbékon a déli mellékszentélyben, a Köpönyeges Mária (4. kép) és a Maiestas Domini freskók helyeit fényképeztük vele. Sajnos a festésnek semmi nyomát nem találtuk. Az eredmény hasonlít a lumineszcenc vizsgálatéhoz, azaz a különböző vakolatok mutathatók ki ezzel az eljárással is. Előnye lehetne, hogy nappal is használható, sajnos azonban a filmhez már nem lehet hozzájutni. Talán csak abban reménykedhetünk, hogy az eljárásnak már van digitális változata, ami egyszer majd megjelenhet a civil gyakorlatban is.

Próbálkoztunk még a közeli infravörös sugárzást érzékelő kamerával is. Az eredmény még az előbbinél is kevesebb, nem kaptunk semmi többlet információt. A karzat déli szakaszából a középső szakaszba átvezető nyílás boltívén egy sárgásbarna réteggel fedett falfestés nyomai figyelhetők meg. Ezt is megnéztük az infra kamerával, de nem „láttunk át” a kérgen. Ezért megpróbálkoztunk még egy módszerrel, melyet ásványi kérgék által elhomályosított fal- és sziklafestmények „előhívására” használnak.

Ez is csak sötétben alkalmazható. Lényege az, hogy polarizált fényvel kell megvilágítani a felületet, majd keresztezett polarizátoron keresztül fényképezünk. Ha az ásványi kéreg is polarizáltan veri vissza a fényt, akkor esélyünk van ennek a kiszűrésére. Ekkor csak az a gyenge fény juthat be a fényképezőgéphez, ami átjutott

a kérgen és szóródott az alatta lévő festéken. Ezúttal sem volt szerencsénk, nem sikerült benéznünk a kéreg alá. Mivel a kéreg természetéről, anyagáról nem tudunk információt szerezni, csak találgathatjuk, mi ennek az oka.

A műalkotások anyagi felépítése igen bonyolult, gyakran egyedi. Elmondhatjuk ugyanezt a későbbi kezelésükről, történetükről is. Ezért teljes biztonsággal megjósolhatatlan, hogyan fognak reagálni egy foto-technikai vizsgálatra. Ennek ellenére a szerző tapasztalatai szerint még reménytelennek tűnő esetekben is megéri a fáradozást a műalkotások, műemlékek a szokásosnál alaposabb és a lehető legsokoldalúbb vizsgálata. Valamilyen eredményt mindig szolgáltatnak ezek a fényképek, ha nem is éppen azt, amiért a vizsgálatokat végeztük.

Zsámbék esetében egy teljes körű lumineszcenc fényképezéssel pontosan fel lehetne mérni a felületek jelenlegi állapotát, a még meglévő középkori vakolatokat, a különböző javításokat. A vizsgálatok későbbi megismétlésével egzaktul mérhetővé válna a pusztulás sebessége, és kideríthető lenne azok természete, ami hiteles adatokat szolgáltatna a templom hatékonyabb védelméhez.

Jegyzetek

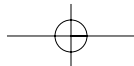
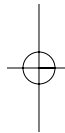
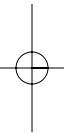
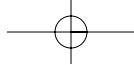
- 1 FEHÉR Ildikó: *Zsámbék elfeledett falképei. Giovanni Battista Cavalcaselle tanítványának felmérése a*

Premontrei Templom falképeiről 1895-ből. In: *Művészettörténeti értesítő* 2008. 1–2. sz. 83–94.

- 2 Gróh István: A Köpönyeges Mária freskó másolata a déli mellékszentélyből, 1907. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Tervtár.
- 3 BÓNA István: *Festék- és vakolatminták előzetes vizsgálata a zsámbéki középkori templomromban.* In: *Művészettörténeti értesítő* 2008. 1–2. sz. 95–96.
- 4 Szépművészeti Múzeum, Régi Képtár, leltári száma: No.: 1167. BENDEL Judit és MASZELKA János diplomamunkája.
- 5 MATTEINI, Mauro–GIOVANNONI, Sabino–LAZZERI, Silvano: *Aspetti scientifici, tecnici e metodologici del restauro.* In: *Kermes*, 41 (2001) 33–42.

Photo-technical Examinations in the Medieval Church Ruin at Zsámbék

Four different special photo techniques were employed during an examination campaign on the wall of the ruins of the medieval church at Zsámbék. The aim was to reveal the traces of the gothic frescoes, which still existed in the beginning of the 20th century, but disappeared since then. None of the methods were able to give any information about the paintings themselves, but the UV luminescent photos and the false colour Infrared photography have revealed the still existing Romanic and gothic plaster remnants.



Rostás Tibor

Landstrass 13. századi templomai és magyarországi kapcsolataik. Stíluskritikai analízis*

A mai Szlovéniában, a Száva egyik bővizű mellékfolyója, a Gurk (szlovénül Krka) partján, a folyó egy nagyobb hurkában, festői környezetben helyezkedik el Landstrass (szlovénül Kostanjevica na Krki) települése (1. kép). A városka, amely a középkorban a krajnai örgrófsághoz, majd hercegséghez tartozott, két 13. századi templommal is büszkélkedhet.

A korábbi, a Jakab apostol tiszteletére szentelt plébániatemplom a Gurk partján, a településen áll (1. kép). Az egyhajós, eredetileg síkfödémes, szerény épület román kori formáihoz jól illeszkedik első okleveles adata: plébánosát „Adelbertus plebanus de Landestrost”-ként 1220-ban említik.¹ A templom különleges értékét két bélletes, félköríves kapuja, az egyszerűbb, egy bélletlépcsős déli és a gazdagabb, három bélletlépcsős nyugati bejárat adja (2–3. kép). A bejáratok szerkesztése és részletformái szinte tökéletes megfe-

lelést adnak a jánoshidai volt premontrei prépostsági templom déli mellékszentélyébe annak déli oldalán nyíló kapuval (4. kép), amely kétlépcsős bélletével tagolását tekintve a két krajnai kapu között helyezkedik el.²

A karcsú oszloptörzsek mindhárom bejáratnál szűkre szabott falhasábok között helyezkednek el, az arányok feszítettek, a filigrán formák jellemzőek. A félkörös ívbélletben az oszlopoknak sokszöges archívoltok felelnek meg. Ezen bélletívek oldalai a land-



1. kép. Landstrass települése, előtérben a plébániatemplommal, fotó: internet



3. kép. A landstrassi plébániatemplom déli kapuja, Rostás Tibor fotója, 2004.



2. kép. A landstrassi plébániatemplom nyugati kapuja, Rostás Tibor fotója, 2004.



4. kép. A jánoshidai volt premontrei prépostsági templom déli kápolnájába nyíló kapu, Rostás Tibor fotója, 2008.



5. kép. A jánoshidai déli kapu jobb oldali fejezetzónája, Rostás Tibor fotója, 2008.

strassi kapuk esetében sima felszínűek, míg Jánoshidán homorúak, az archivoltok itt tulajdonképpen élben metsződő, szegmentíves kannelúrákkal tagoltak. Az oszlopfők ornamentikája a falsarkokon is folytatódik, egységes fejezetzónát alkotva. A kapuzatok nem ugranak ki a falsíkból, igen jellegzetesen a fejezetzóna és a vállpárkányok profilja is elmetsződik a falsíkon. A krajnai plébániatemplom kapuin a szárkövek falsíkra merőleges oldalára is kifordul a fejezetornamentika, Jánoshidán nem, mivel itt szokatlanul már a szemöldökkő szerepel. A vállpárkányok mindhárom esetben egy kőből faragottak a fejezetekkel. A landstrassi nyugati kapun és Jánoshidán az attikai lábazatok is egységes zónát alkotnak, amely kifordul a szárkö merőleges oldalára is, de a homlokzatra nem – a falsíkon, akárcsak a fejezetsáv esetében, a profil elmetsződik. Különbség, hogy Jánoshidán a lábazatok alatti, négy-szöghasábos plinthoszok átlós irányúak, szemben a landstrassi lépcsőzetes megoldással. Utóbbi helyen a plinthosz felső szélét kis rézsű is tagolja, ez Jánoshidán elmarad. A krajnai plébániatemplom lábazatainak alsó tórusza nincs kiugratva a plinthosz fölött, Jánoshidán viszont igen, ami a töredékes felületek miatt jelenleg a szárkövek merőleges oldalán tanulmányozható leginkább. A landstrassi oldalkapu lábazatpárján saroklevelek is feltűnnek.

Vessük össze a fejezetplasztikát is. Az ornamentika alapegysége egy karéjcsoporthoz szakadó levél, amely tulajdonképpen az akantuszlevélből származtatható, csak az akantusz élesen metszett, cakkozott tagolása enyhén homorodó felszínű karéjokká módosult. Ilyen levelek helyezkednek el a jánoshidai kapu falsarkain és a fejezeteken is, köztük a szögleteket széles, ötkaréjos levelek töltik ki (5. kép). A két nagy levélforma között alul íves átkötésekkel csatlakozó, kicsiny, ötkaréjos palmetták kaptak helyet. A karéjcsoporthoz tagolt levelek mögül a sarkokra felnyúló, hosszúkás, kannelúrázott levelek bukannak elő, amelyek – és ez a dekoráció legfigyelemreméltóbb eleme – a szokásos bimbó helyett kis, karéjos levelekkel koszorúzott fejekben végződnek. A nyaktag a jobb oldalon lefelé fordul, háromkaréjos levelekkel díszített, a bal oldalon

csavart díszű, míg a vállpárkányt derékszöges visszametszés fölött félhomorlat, lemeztag és félpálca alkotja. A jánoshidai templom sekrestyéjében más kőelemek mellett három fejezetelem is található, melyek a templom elpusztult nyugati kapujáról származnak.³ Kettőn egy oszlopfő és egy falsarok, a harmadikon két oszlopfő és a köztük lévő falsarok ismerhető fel. Ezek szerint a nyugati kapu is legalább kétlépcsős bétetű lehetett. Az ornamentika a déli kapu fejezetzónáinak megfelelő, bár a hosszúkás, kannelúrázott leveleket – amelyek vége mindenhol törött – kétfelől további



6. kép. A landstrassi plébániatemplom nyugati kapujának bal oldali fejezetzónája, Rostás Tibor fotója, 2004.



7. kép. A landstrassi plébániatemplom nyugati kapujának jobb oldali fejezetzónája, Rostás Tibor fotója, 2004.



8. kép. A landstrassi plébániatemplom déli kapujának bal oldali fejezetzónája, Rostás Tibor fotója, 2004.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

karéjos féllevelek kísérik, és a szögleteket kitöltő levelek hétkaréjosak. A vállpárkány profilja is azonos a déli kapuéval, de a nyaktag dísztelen.⁴

Mindezek a motívumok a landstrassi kapukon is visszaköszönnek. A nyugati kapu bal oldali fejezetznáján a karéjcsoportokra szakadó akantuszlevél-szár-mazékok jelennek meg mind a falsarkokon, mind a fejezeteken (6. kép). A karéjcsoportokat fűrőlyukak és az alattuk elhelyezkedő ívháromszöges mélyedések választják el. Ez utóbbi Jánoshidán is megfigyelhető, a fűrőlyukak azonban eldolgóztak, mivel a karéjcsoportok lazábban kapcsolódnak és köztük szélesebb felületek maradnak. A krajnai templom levelei között nincs átkötés, önállóan kezeltek és egyúttal merevebbek is. A nyugati kapu jobb oldali fejezetznáján és bal oldali szemöldökgyámján, illetve a déli kapu bal oldali fejezetznáján a karéjos, álló levelek mutatkoznak (6–8. kép), önállóan is, de a jánoshidaiaknál összetettebb, alább még elemzendő kompozíciók részeként is. Különbség, hogy a landstrassi oszlopfők kehelyperemmel ellátott kehelyfejezetek, míg a jánoshidaiak nem.

Jánoshidán a kapukon kívül a templombelső fejezetei is figyelmet érdemelnek. A kápolnák hajóba nyíló árkádjainak és diadalívneinek lefaragott fejezetein néhol még tanulmányozható a díszítés alsó zónájának maradéka, ahol laposan faragott, álló karéjos levelek töredékeit figyelhetjük meg.⁵ A belső tér egyetlen megmaradt (kétzónás, bimbós leveles) oszlopfőjén,⁶ a déli mellékszentélyben, félhengertagos fedőlemez szerepel, akár csak a landstrassi kapuk vállpárkányán, és ugyanitt, a fennmaradt északi diadalívfejezeten (9. kép).

A rokonság a portálok felépítésében olyan szoros, hogy a három fennmaradt kaput egyetlen épületen látva sem csodálkozhatnánk. Sőt inkább fordítva, a fennálló a szituáció okoz meglepetést: hogyan kerültek



9. kép. A landstrassi plébániatemplom diadalívének északi fejezete, Rostás Tibor fotója, 2004.



10. kép. Az ócsai volt premontrei prépostsági templom déli kapujának bal oldali fejezetznája, Rostás Tibor fotója, 2008.

az egyik épületre a másik kapui? És vajon melyik másolta melyiket? Az arányok és a méretrend összevetésével sajnos nem foglalkozhattam, de a fentiek ismeretében nehezen képzelhető el az ilyen összefüggések hiánya. Nyilvánvaló, hogy a bejáratok egy közös tervre vezethetők vissza, a tervvariációk megrendelői igény szerint álltak bővített vagy redukált változatban rendelkezésre. A szobrászi díszítésben feltűnő minőségkülönbségek nem mutatkoznak, úgy tűnik azonban, hogy az azonos motívumkincs különböző kőfaragók keze alatt formálódott. A hatás irányának kérdéséről szerintünk az dönti el, hogy a landstrassi kapuk és a templom faragványai egyedül állnak környezetükben, míg Jánoshida egy jelentős magyarországi emlékműanyagot magában foglaló koragótikus stíluskörbe tartozik. Ezért feltételezzük, hogy a landstrassi kapuk tervei éppúgy, mint kőfaragói Magyarországról érkezhetek a krajnai őrgrofságba.

Jól ismert tény, hogy Jánoshida összefügg az ócsai, egykor szintén premontrei templommal. Így nem meglepő, hogy landstrassi formákat Ócsán is megfigyelhetünk. Az ócsai mellékhajók oldalkapuinak felépítése rokonítható a jánoshidai-landstrassi portál-architektúrával, a részletek azonban valamelyest különböznek: a fejezet- és lábazatóna kifordul a falsíkra és ott frízszerűen folytatódik, az egyetlen eredeti béléltív (a déli kapu belső béléltíve) hengeres.⁷ Úgy látszik tehát, hogy a távoli krajnai plébániatemplom és Jánoshida kapuit szorosabb kötelékek kapcsolják össze, mint a két szomszédos premontrei prépostság bejáratait. Ugyanakkor a szemöldökgerenda pozíciója Ócsán a jánoshidainak megfelelő, míg a lábazatok plinthoszainak lépcsős elrendezése és az alsó tóruszok helyzete Landstrasst idézi. Ugyanezt a lazább, de egyértelmű kötődést mutatja a fejezetplasztika is: az ócsai déli portál fejezetein (10. kép) felismerhető mind a karéjcsoportokra bomló levél a mögüle kihajtó hosszúság, bimbós levéllel, mind a szögleteket kitöltő álló, karéjos levél, sőt ívháromszögek és fűrőlyukak is szerepelnek időnként a megfelelő helyeken.⁸ A motívumok egy harmadik, a jánoshidaitól és a landsrassitól is különböző kőfaragói stílusban jelennek meg. Végül a

landstrassi kapuk és a diadalív fejezetén az abakusz fölött megfigyelhető félhengertagos fedőlemezzel az ócsai templombelső egyes fejezetein is találkozhatunk.

Ócsán olyan landstrassi motívumok is mutatkoznak, amelyek az ismert jánoshidai anyagból hiányoznak. A krajnai templom nyugati kapujának bal oldali szemöldökgyámján (6. kép) a már említett, álló, karéjos levelek fölött megjelenő, hullámindáról leágazó karéjos levélkék az ócsai déli kapu bal oldali, díszített vállpárkányán (10. kép) is megfigyelhetők, de más, bonyolultabb indafűzéssel, kis szőlőfürtökkel és egyéb motívumokkal együtt. Ennél a vékony szálú kapcsolatnál jóval fontosabb az ócsai szentélyek külső falsarkait tagoló oszlopok fejezeteinek landstrassi rokonsága. Mindenekelőtt a déli mellékszentély oszlopfőiről van szó. Itt a keleti és az északkeleti oldal közötti falsarok (11. kép), illetve az északi és az északkeleti oldal közötti falsarok fejezete a landstrassi nyugati kapu jobb oldali fejezetzónáján és a déli kapu bal oldali fejezetén (7–8. kép) megjelenő, már említett, álló, karéjos levelekkel függ össze. A levelek itt is, ott is több rétegben helyezkednek el egymás mögött, Ócsán a magasabb és szélesebb mögöttes, karéjos levélréteg jellegzetes, karéjosan tagolt, csigavonalas bimbókban végződik, míg a krajnai mellékbejáraton ez a bimbóban végződő, mögöttes réteg hosszúkás, karéjtalan szélű levélformát mutat. Ugyanott, a nyugati kapun két réteg karéjos, álló levél mögött egy harmadik rétegben tűnik fel a hosszúkás, bimbós levél. A landstrassi nyugati kapu jobb oldali szemöldökgyámján (7. kép) és a templom fennmaradt északi diadalívfejezetén (9. kép) egy közepső szárból kétoldalra három-három karéjos levelet hozó növényi forma mutatkozik, amely Ócsán a déli mellékszentély keleti és délkeleti oldala közötti külső falsarok fejezetén (12. kép) figyelhető meg. Ócsán és a krajnai diadalív fejezetén ezen levelek mö-



11. kép. Fejezet az ócsai déli mellékszentély keleti és északkeleti külső oldala közötti falsarok, Rostás Tibor fotója, 2008.



12. kép. Fejezet az ócsai déli mellékszentély keleti és délkeleti külső oldala közötti falsarok, Rostás Tibor fotója, 2008.

gött egy hosszúkás, bimbós levél is szerepel, a szemöldökgyámon ez elmarad.⁹

Figyelemre méltó, hogy a fedőlemezprofil említett egyezését leszámítva az ócsai belső tér, így a pillérek fejezetanyaga nem mutat semmilyen jánoshidai – landstrassi kötődést. Ha keletről nyugat felé haladva először a templom körítőfalainak alacsony részei épültek meg – ami a logikus építésmenet volna,¹⁰ és ahová a mellékszentélyek és a mellékhajók falai is tartoznak, a kapukkal együtt –, akkor megállapítható, hogy Ócsa korai faragványai mutatnak jánoshidai és landstrassi kapcsolatokat.

Jól ismertek Ócsa és Jánoshida kalocsai – pilisi összefüggései is.¹¹ Nemcsak a két premontrei templom elemzett faragványain, de a landstrassi kapuzatok szobrászi díszén is érzékelhetők a kalocsai székesegyház fejezetein és a pilisi ciszterci apátság kerengőjéhez és annak kútjához kapcsolódó töredékeken mutatkozó levélképzés laposan formált, élesen metszett körvonalú formái. A landstrassi kapuknak és a templom faragványainak tehát a 13. század elejének magyarországi, koragótikus emlékanyaga adja a hátterét, világosan ide kapcsolódnak. Jól illeszkedik ehhez a templom plébánosának okleveles említése is: 1220-ban Adalbert és hívei bizonyára már a teljes faragványdíszében pompázó, elkészült épületet használhatták. A magyarországi koragótika ezen krajnai kisugárzása az első nyoma a stílusnak az örgrófság területén. Azonban a gótika nagyszabásúbb megjelenése sem váratott sokáig magára Landstrasson.

A jelentősebb landstrassi templom az egykori ciszterci apátság temploma, amely a helységtől valamivel távolabb, az egykor Krajnát Szlavóniától, ma Szlovéniát Horvátországtól elválasztó Uskok hegység (szlovénül Gorjanci, horvátul Zumberačka gora) dombossá szelődülő lábainál, egy, a Gurkba ömlő kis patak völgyében épült fel. A háromhajós, kereszthajós épület



13. kép. A pozsegai ferences templom szentélynégyyszögének záróköve, Mudrák Attila fotója, 2001.

egyenes záródású szentélyével és két-két mellékkápolnájával a klasszikus ciszterci alaprajzi típust követi. A *travée* rendszerű hosszház görögkereszt alaprajzú pillérei a szögletekben háromnegyed- a fő irányokban vaskosabb féloszlopokkal bővítettek. A főhajóboltozatot előkészítendő a megfelelő pilléroidalak három támmal a főhajófalon megszakítás nélkül futnak fel. A részletformákat a visszalépcsőzött és profilált csúcsíves árkádok és hevederek, a rézsús kávájú ablakok, a csúcsívtagos bordák és az átlós helyzetű, gyakran tóruszkonzolokkal díszített, menedékes attikai lábazatok jellemzik.

Az apátságot 1234-ben alapította Bernhard von Spanheim, Karintia hercege. Johannes von Viktring (1312–1345) adata szerint Jutta, a herceg 1236 előtt meghalt felesége a főoltár melletti Evangélista Szent János-oltárnál temetkezett. 1249-ből való a második alapítólevél, amelyben a herceg további jogokat és birtokokat adományozott a kolostornak. A Jutta temetésére vonatkozó adat alapján az építkezés a keleti részen az alapítás után közvetlenül megindulhatott.¹² A részletformák is ezt erősítik, a mellékszentélyeknél figyelhetők meg egyedül a régiesebb kockafejezetek. A templom többi részén (így már az északi belső mellékszentélyen is) egy jellegzetes, lapos faragványstílus az általános, és a profilok is egységesek, ezért nem kell elhúzódozó, többszakaszos építésmenettel számolni. Így a templom hosszházának ismert keleti fele (a 15. században a hosszház nyugati részét elbontották) is elkészülhetett a század közepe tájára. A markáns faragványstílus a délstájerországi Studenitz (Studenice, ma szintén Szlovéniában) domonkos apácatemplomának nyugati karzatán és a drávántúli Pozsega (Požega, ma Horvátország) ferences templomának egyes szentélyfaragványain is feltűnik, landstrassi kőfaragók jelenlétét igazolva. Vizsgáljuk meg ezeket a kapcsolatokat is közelebbről.

Az eredetileg Szent Demeter tiszteletére szentelt pozsegai ferences templom fafedéses hajóval és alacsonyabb, boltozott, kétszakaszos szentéllyel épült. A hajó az újkorig boltozatlan lehetett, mivel a padlástérben a jelenlegi csehsüvegboltozatoknál korábbi boltozásra utaló nyom nem látható. Az épület az egyik első sok-

szöges szentélyzáródású koldulórendi templom a középkori Magyarországon. Hasonlóan korai példa, ugyancsak a 13. század közepéről, a besztercei (Bistritz / Nösen, Bistrita, ma Románia) Mária tiszteletére épült minorita templom.¹³ A pozsegai szentély boltozatait lizénás alátétű háromnegyedoszlopok tartják, a két szentélyszakasz között rövid törzsű, de erős kiülésű, konzolosan megállított hármastámköteg látható. Az oszlopfők és a szentély díszített faragványainak zöme a IV. Béla korát az 1250-es évekig jellemző, közép-európai összefüggésrendszerbe illeszkedő magyarországi udvari stílus hatását mutatják.¹⁴

Számunkra jelen esetben a pozsegai szentély azon néhány faragványa bír különös jelentőséggel, amely lapos, szétterülő ornamentikájával stílárisan világosan elkülönül a többitől.¹⁵ Így a szentélynégyyszög záróköve és a két szentélyszakasz közti támkötegek konzolai. A konzolok a támkötegeknek megfelelően hármastagolásúak. Az északinak a felületét kissé fantáziátlan levélszőnyeg borítja el. A többsoros kompozíció felső levelei az alsók mögül jönnek elő, vagyis a levelek egymásra takarnak, ám a faragvány mégis lapos marad. A déli konzol és a zárókő palmettás indái egyazon, igen jellegzetes felfogásmódban készültek (13. kép). Az indák kidolgozatlan, lapos szalagként jelennek meg – míg más, jobb színvonalú faragványokon, például a szentélyfej zárókövén sokszögesen alakítottak. A szentélynégyyszög zárókövével nincsenek világosan elkülönítve a kerettől, és a motívum néhol olyan zavaros, hogy az sem világos, hogy hány inda van. A konzolnál a növényi szár (vagy szárak) egyúttal a hármastagolású konzol részeit is elválasztják. Az inda és a palmetták találkozása egyik faragványon sincs rendszeresen kidolgozva, mivel hiányzik a palmettanyél és



14. kép. Zárókő a landstrassi ciszterci templom mellékhajójából, Rostás Tibor fotója, 2004.

így az indák közvetlenül a palmettákban végződnek, de egyúttal mögöttük folytatódnak is. Jellegzetes a háromkaréjos félpalmetták alakítása is. A felső karéj igen keskeny, két széles keretező sáv között egy vájat alkotja; míg az alsó mélyen kanalasodik és erősen viszszahajlik. A palmetták tövéénél a karéjakat indító, elvékonyodó vájatok nem folytatódnak az inda tagolásában – mint sokhelyütt –, hanem félbehagyottak. Ezek a stílusjegyek olyan kőfaragót különítenek el a templom mesterei közül, aki nem képviselt különösebben magas színvonalat, néha a formákat félre is értette, és sablonosan, kicsit unalmasan faragta karakterisztikus motívumait.

A sajátos stílus alapján erről a kőfaragóról azt is meg tudjuk mondani, hogy honnan érkezhetett Pozsegára: a landstrassi ciszterci templom kiterjedt faragványanyagában találjuk meg a pontos megfelelőit pozsegai műveinek. Nem csak a típusok, de a sajátos faragási stílus is visszaköszön. A szentélynégszög zárókövének jó megfelelője egy kőtári darab, a krajnai ciszterci templom egyetlen ismert záróköve (14. kép), amelynek oldalához a templom mellékhajóinak megmaradt indításain megfigyelhető bordaprofil csatlakozik, és amely a kis mérete folytán is valamelyik mellékhajóból származhat. A két kompozíció a közép-motívumot leszámítva megegyezik, és a stílusjegyek, így a lapos indakezelés vagy a felső palmettakaréj sajátosan keskeny kialakítása is azonos. (Ennek ellenére a mesterkéz nem ugyanaz, elég csak az emített felső karéj indát folytató felső részét, az alsó karéj alakítását, vagy az inda és a palmetta viszonyát összevetni). A pozsegai zárókő középrészét elfoglaló sajátos, kétkaréjos palmetták is megtalálhatók Landstrasson, például egy kőtári fejezeten vagy a keresztthajó egyik fejezetén. Emellett a pozsegai konzolokra jellemző, laposan ismétlődő, szőnyegszerű faragványkezelés a ciszterci templom faragványain is gyakori, például az északi mellékhajó egyik féloszlopfején és a déli mellékhajó egyik konzolán figyelhető meg. Az utóbbi olyan aszimmetrikusan begömbülő karéjos levelekből áll, amilyenek a pozsegai északi konzol alját is díszítik. Ez a korszakban Közép-Európában nem ritka levélforma a máshol ismeretlen, keskeny felső karéjú, karakterisztikus félpalmetta-alakítással együtt általános a ciszterci templom faragványain.

Noha a landstrassi tagozatképzés és épületdíszítő plasztika közép-európai, elsősorban udvari példákkal jól rokonítható megoldásokat mutat,¹⁶ nincs konkrét köze a további pozsegai ornamentikához. A ciszterci apátságból teljesen hiányzik például a pozsegai dekoráció alaprétegét adó, álló, páros félpalmettás kompozíció is. Úgy látszik, hogy a krajnai ciszterci építkezésről mindössze egy, a pozsegai munkálatokban korlátozott szerepkörű kőfaragóval számolhatunk.

Nem messze Landstrasztól, a délstájer Studenitz domonkos apácateplomának nyugati végében elhelyezkedő apácakarzat¹⁷ ornamentikája ugyancsak a ciszterci templom hatásáról tanúskodik. Itt a karzataboltozat keleti, középső támpját megállító konzolon ta-

lálkozhatunk a Landstrassról és Pozsegáról már ismerős, vékony felső karéjjal és lapos szárral rendelkező félpalmettákkal. Ezen kívül a délnyugati falszöglet faltámjának konzolán olyan lapos, száraz, karéjos levelek figyelhetők meg, amelyekhez hasonlók a pozsegai északi konzol felületét borítják be, igaz a studenitz-iak karcsúbb, a pozsegaiak szétterülőbb formájúak. Ilyen levelek Türjéről is ismertek, ott az északi pillérsor második pillérének északi konzolát díszítik és lefelé néznek. Noha ez a levéltípus a landstrassi anyagban nem maradt fenn, a studenitz-i ornamentika forrása is nyilvánvalóan a nagyszabású krajnai ciszterci apátság lehetett, ahonnan úgy látszik, hogy nemcsak a távolabbi ferences, de a közeli domonkos templomhoz is került munkaerő. A két, eredeti állapotban fennmaradt studenitz-i fejezet is Landstrasshoz kötődik. A rajtuk több sávban egymás fölött megfigyelhető, felfelé és lefelé forduló háromkaréjos levelek a ciszterci templom északi pillérsorának egyes fejezetein is feltűnnek – igaz, másféle kompozíciókba foglalva.

Studenitz-ben 1237-ben, férje halála után, az örökségéből alapított templomot és kórházat Sophia, a gurki püspököt is adó Rohatsch miniszteriális családból. Az alapítványt 1245-ben, még Sophia életében ágostonos szabályok szerint élő apácaközösséggé alakították át, amelyet 1251-ben Berthold aquileiai pátriárka a pettaui (Ptuj, ma Szlovénia) domonkosoknak rendelt alá. Az új templomot a régi helyén Dietrich gurki püspök költségén építették és 1277-ben szentelték fel.¹⁸ A nyugati karzat stílusformái jól illeszkednek az alapítási adatok idejéhez és egyelőre semmi okunk, hogy az építését – itt is, akár csak Pozsegán, a 13. század két középső évtizedére gondolhatunk – a templom nyugati részének építésétől elválasszuk.¹⁹

Mint láthattuk, Landstrass a koragótika idején rövid időn belül kétszer is kapcsolatba került északkeleti szomszédjával. A két érintkezés független egymástól és fordított irányú. Előbb, a 13. század elején a magyarországi koragótika hatott a krajnai település plébániateplomára, utóbb, a tatárjárás után, a század közepe táján a landstrassi ciszterci apátság faragványstílusa jelentkezett a délvidéki Pozsega ferences templomának szentélyében. A plébániateplom kapuinak ornamentikája olyan egységes, hogy ide talán csak egy-két kőfaragó és a tervek érkeztek, míg a pozsegai szentély három faragványának esetében még korlátozottabb kapcsolatról beszélhetünk. Figyelemre méltó, hogy a ciszterci templom plasztikai díszje egy domonkos és egy ferences templomban is megjelenhetett, a rendi ízlés az ornamentikát nem specifikálta. A korábbi kapcsolatnak különös értéket biztosít, hogy a landstrassi kapuk és faragványaik a gótika első megnyilvánulásai a krajnai örgrófság területén.

Jegyzetek

* Az itt leírtak nem kizárólag saját kutatásaimon alapulnak. A kapcsolatok feltérképezésének kiindulópontja a szlovén kutatóval, Mija Oterrel való bécsi találkozás volt, 2004-ben, Mario Schwarz közvetí-

- tésével. Ottertől ekkor értesültem először a landstrassi faragványokról, éppúgy, ahogy ő Jánoshida, Ócsa és Pozsega ornamentikájáról tőlem. Az inspiratív bécsi beszélgetést levelezés és magyarországi ill. szlovéniai tanulmányutak követték. A téma része lett mindkettőnk doktori disszertációjának: OTER, Mija Gorenčič: *Romanska in zgodnjegotska arhitekturna plastika na Slovenskem*. Doktorska disertacija. Ljubljana, 2007. Kézirat, Universitát Wien, Fachbereichsbibliothek Kunstgeschichte. 224–226, 248; ROSTÁS Tibor: *Kapcsolatok Közép-Európa koragótikus építészetében*. Doktori disszertáció. Budapest, 2007. Kézirat, ELTE, BTK, Művészettörténeti Intézet könyvtára. IV. fejezet 5–8; és egy-egy cikk is született belőle: OTER, Mija Gorenčič: Vprašanje datacije poznoromansko-zgodnjegotske faze župnijske cerkve sv. Jakoba v Kostanjevici na Krki, *Acta Historiae Artis Slovenica* 12, 2007, 5–16; ROSTÁS Tibor: Három drávántúli emlék a 13. századból. In: *Építészet a középkori Dél-Magyarországon*. Tanulmányok. Szerk: KOLLÁR Tibor–ROSTÁS Tibor, megjelenés alatt, 212–287. Sajnos a mindezekre való utalásokat nem találtam meg Oter írásaiban – pedig nagyon kerestem azokat.
- 1 MLINARIČ, Jože: *Župnija sv. Jakoba v kostanjeviškem mestu do konca 18. stoletja*. In: *Vekov tek. Kostanjevica na Krki 1252–2002. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta*. Ed: SMREKAR, Andrej. Kostanjevica na Krki, 2003. 134.
 - 2 KOZÁK Károly: *A jánoshidai r.k. templom (volt premontrai prépostság) feltárása*. In: *Jászkunság*, 18, 1972/1, 89–90; Uő: *A jánoshidai r.k. templom, volt premontrai prépostság régészeti kutatása (1970–1974)*. In: *Jubileumi Évkönyv a Jász Múzeum alapításának 100. évfordulójára*. Jászberény, 1974, 282.
 - 3 KOZÁK 1972 (2. jegyzetben i. m.) 92–94; KOZÁK 1974 (2. jegyzetben i. m.) 282–283.
 - 4 A jánoshidai kapuk fejezetornamentikájának leíró ismertetése: RAFFAY Endre: *Magyarországi nővénydíszes fejezetfaragványok az 1200 körüli évtizedekben, valamint kompozíciós összefüggések és stílusrétegek az esztergomi és a pilisszentkereszti művészeti körökben*. Doktori disszertáció. Budapest, 2007. Kézirat, ELTE, BTK, Művészettörténeti Intézet könyvtára. 176–178.
 - 5 KOZÁK 1972 (2. jegyzetben i. m.) 91–92; KOZÁK 1974 (2. jegyzetben i. m.) 283.
 - 6 A fejezetet a déli kapu elfalazásában tárták fel, és a helyreállítás során helyezték vissza a déli mellékszentély déli és délkeleti oldala közötti falszögletbe: KOZÁK 1972 (2. jegyzetben i. m.) 89–91; KOZÁK 1974 (2. jegyzetben i. m.) 285.
 - 7 BAKÓ Zsuzsanna Ildikó: *Gerecze Péter fényképgyűjteménye*. Budapest, 1993, 302–304. kép; CSÁNYI Károly – LUX Géza: *Ócsa. Református templom*. In: *Technika*, 20, 1939, 12–15. kép; *Ócsa, ref. templom (volt premontrai prépostság)*, (NAGY Emese): *Pest megye műemlékei I.* Szerk: DERCSENYI Dezső. Budapest, 1958, 537, 545 és 548. kép.
 - 8 Az ócsai déli kapu ornamentikájának ismertetése: RAFFAY 2003. (4. jegyzetben i. m.) 159–162.
 - 9 Az ócsai déli mellékszentély fejezeteinek leírása: RAFFAY 2003. (4. jegyzetben i. m.) 142–150.
 - 10 Hasonló építésmenettel számol: RAFFAY 2003. (4. jegyzetben i. m.) 165–166; 273; 275. is.
 - 11 Például: MAROSI, Ernő: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*. Budapest, 1984. 103, 122. (Jánoshida–Kalocsa); TAKÁCS Imre: *Egy eltűnt katedrális nyomában. Újabb töredékek a 13. századi kalocsai székesegyházból*. In: *A középkori Dél-Alföld és Szer.* Szerk: KOLLÁR Tibor. Szeged, 2000, 313–316; RAFFAY 2003. (4. jegyzetben i. m.) 270–278. (Az esztergomi összefüggések kérdésében való állásfoglalást és a kérdés megtárgyalását itt és egyelőre kerülni szeretném.)
 - 12 PESKAR, Robert: *Kostanjevica na Krki, ehmalige Klosterkirche*. In: *Gotik in Slowenien*. Narodna Galerija Ljubljana. Ausstellungskatalog, Ljubljana, 1995. Kat. sz.: 6. 46–47.
 - 13 ROSTÁS Tibor: *A besztercei volt minorita, ma görög katolikus templom*. In: *Műemlékvédelmi Szemle*, VIII. 1998/2. 66.
 - 14 Az épület ismertetése: HORVAT, Zorislav–MIRNIK, Ivan: *Graditeljstvo srednjeg vijeka u Požeškoj kotlini*. In: *Požega 1227–1977*. Urednik: Strbašić, Marijan. Slavonska Požega, 1977. 138–142; VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, Diana: *Sakralna gotička arhitektura u Slavoniji*. Zagreb, 1986 125–126; Uő: *Mittelalterliche Kirchen der Bettelorden in Kroatien*. In: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon. Tanulmányok*. Szerk. HARIS Andrea. Budapest, 1994. 65–66; UZELAC, Zlatko: *Sjeverni portal crkve Sv. Dimitrija (Sv. Duha) u Požegi*. In: *Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti XIX*. 1995. 6–18; KUTNYÁNSZKY Ildikó: *A koldulórendek és építészetük az Árpád-kori Magyarországon*. In: *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Budapest, 2000. 2. jav. és bőv. kiad. 112–113. A jelen cikkben nem tárgyalt faragványokról (is) részletesen az épületről szóló, megjelenés alatt álló monografikus tanulmányrészben: ROSTÁS (* alatt i. m.) 213–230.
 - 15 Erre Tóth Sándor hívta fel a figyelmem.
 - 16 Erről legutóbb: OTER, Mija: *Arhitekturna plastika nekdanje cistercijanske cerkve v Kostanjevici na Krki. Vprašanje tipologije in umestitve v srednje-evropski prostor*. In: *Acta Historiae Artis Slovenica* 9. 2004. 5–19.
 - 17 Studenitzen Mija Oterrel és Mezey Alice-zal jártam 2005 nyarán, a karzatról tett megállapításaim a közös helyszíni vizsgálat eredményein alapulnak. A karzat eredeti formájának megértését több újkori átalakítás és bővítés nehezíti. Eredetileg kétszakaszos lehetett, a nyugati szakaszát akkor választhatták le a templomról, amikor a rendházat reneszánsz kastéllyá építették ki. Magát a nyugati kar-

zatrészt —, amely kétszakasznyi szélességű volt, és a támpillérekkel, illetve a bordás keresztboltozatával fennmaradt — a kastély emeleti teremsorába illesztették. A karzat falszögleteiben háromnegyedoszlopok, míg a két boltszakasz között vaskosabb féloszlopok helyezkedtek el, egykor mind konzolosan megállítva. A támpillérek két keresztboltozat nyugszik. A nyugati karzatszakaszt az emeleten egy jelenleg elfalazott, csúcsíves árkádpár nyitotta meg kelet felé, melynek ívei középen nyolcszöges pillérre támaszkodnak. Az északkeleti és délkeleti támpillérek plasztikus ornamentikával, átlósan álló, téglalap alaprajzú, homorlat-lemezes metszetű fedőlemezzel és szabályos kehelyperemmel ellátott. Ezek biztosan eredetiek, míg a többi fejezet — ahogy erre Mezey Alice felfigyelt — átdolgozottnak tűnik. A középső keleti támpillér a rozettákkal díszített lapos csillagok a kettős vésetekkel jelzett háromszöges „levelek” fölött az egykori bimbókra utalhatnak. A nyugati fejezetek kehelyéről lefaraghatták a díszítést, azok hordószerűen kihasadnak. Átdolgozásra utalnak a kehelyperemek, illetve az is, hogy a fedőlemezek nem szabályos nyolcszögoldalúak. Valószínűleg a sérült fejezeteket faragták át vagy pótolták így a reneszánsz átalakítás során. A konzolok közül a keleti középső és a délnyugati támpillér alatti látható, ezek mellett az északkeleti a vakolat alatt valószínűleg még fennmaradt. A keleti szakasz karzatalja három szakasz szélességű. A boltozati bordákat két szabadon álló, rövid, hengeres pillér és félnyolcszöges alaprajzú falpillérek tartják. A nyugati falszögletekben geometrikusan tagolt konzolok helyezkednek el, melyek közül a déli látható, az északi elfalazott. A pillérfejezetek is dísztelenek, geometrikusak. A karzatalj kelet felé nyíló árkádjai a hajó felől profiláltak. A keleti karzatszakaszra — amelyet a már említett kettős nyílás kapcsolt egybe a nyugatival — sajnos nem jutottam fel. A karzathoz kelet felé „L” alakú barokk bővítést illesztettek.

18 Az adatok: GRAUS, Joseph: *Die Kirche des Non-*

nenklosters zu Studenitz in Steiermark. In: *Mitteilungen der k. k. Central-Comission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*. NF. IV. 1878. XIX-XX; SCHWARZ, Mario: *Studenice, ehem. Dominikanerinnen-, heutige Pfarrkirche der Hl. Drei Könige*. In: *Gotik in Slowenien* 1995. (13. jegyzetben i. m.) Kat. sz.: 3. 40.

19 Uo. 40–41. a nyugati szakaszt („apáca karzat”) a Babenbergektől idejéből származtatta, míg a keletit, a templom jelenlegi nyugati karzatát már II. Ottokár korából.

Die Kirchen von Landstrass aus dem 13. Jahrhundert und ihre ungarischen Verbindungen. Eine stilkritische Analyse

Die Siedlung Landstrass (heute Kostanjevica na Krki, Slowenien) in der Markgrafschaft — später Herzogtum — Krain, kam in der Frühgotik binnen kurzer Zeit zwei Mal mit dem nordöstlichen Nachbarn, Ungarn in Kontakt. Die beiden Berührungen erfolgten voneinander unabhängig und in entgegengesetzter Richtung. Zuerst übte Anfang des 13. Jahrhunderts die ungarische Frühgotik Einfluss auf die Pfarrkirche in der Krain aus, nach dem Mongolensturm 1241–42, um die Mitte des Jahrhunderts erschien aber der Stil der Steinmetzarbeiten der Zisterzienserabtei von Landstrass im Chor der Franziskanerkirche der südongarischen Požega (Požega, heute Kroatien). Die Ornamentik der Portale der Pfarrkirche von Landstrass ist so einheitlich, dass hierher vielleicht nur ein-zwei Steinmetze und die Entwürfe der Tore kamen, bei drei Steinmetzarbeiten im Chor von Požega können wir über eine noch begrenztere Verbindung sprechen. Beachtenswert ist, dass der plastische Schmuck der Zisterzienserkirche auch in einer Franziskanerkirche erscheinen konnte; der Ordensgeschmack spezifizierte also die Ornamentik nicht. Der früheren Verbindung verleiht besonderen Wert, dass die Portale von Landstrass und ihre Schnitzwerke die ersten Erscheinungen der Gotik in der Markgrafschaft Krain sind.

Herczeg Renáta A palágykomoróci református templom

Az Ung folyó déli részén, Ungvártól délnyugatra, az Alföld északkeleti csücskében, az Ungvári járásban (a 19. században még a Nagykaposi járás) található, a kis részben még magyarok lakta Palágykomoróc (Komarivci, ukránul: Паладь-Комаривци). A település két falu egyesüléséből, Palágyból és a mellette található Komorócból alakult ki. A többször átépített, középkori eredetű református templom a mai falu központjában, kisebb dombon, szabadon áll. Faszervezetű, négy fiatornyos, zsindelyes nyugati középtornya hangsúlyos, a támpilléres, nyeregvetős hajót teljes szélességében poligonálisan (nyolcszög három oldalával) záródó szentély zárja. A templom keletelt (1. kép).

A középkorban már meglévő Palágy települést (Velika-Palagia) Szent László király adományozta a Palágyi családnak.¹ Nagy Iván nemzetségekre vonatkozó tanulmányában megjegyzi, hogy az adott család talán erről a birtokról kaphatta a Palaghy vagy Palágyi nevet.² A mocsaras vidék több évszázadon át volt a család birtoka, de egyes források szerint az Aba nemzetség Amadé ágához tartozó „Finta még 1280 előtt kapta (...), de már ez évben elcserélte azt Belese (Bölse Abaujban?) nevű földért.”³ „János fia Benedek és (Botyáni) Chypan fia Marczel Belese nevű birtokukat elcserélik az Aba-nembeli Finta nádornak Velicha-Palagia (Nagy-Palágy) nevű ungvármegyei birtokáért.”⁴ A faluban a 14–15. században több nemes is kapott birtokot, azonban a Palágyi család sokáig még fellelhető a településről szóló forrásokban.

A templom építési idejére és korai építéstörténetére vonatkozó forrásanyag igen szegényes. Feltehetően a 13. század végén épült a Palágyi család kegyúri templomaként. Ezt támasztja alá, hogy az 1333. évi pápai tizedjegyzék már működő templomként említi és a plébánosát is megnevezi.⁵ Kovács J. István magyar református templomokat bemutató tanulmányában a templom építési idejét 1250–1300 között határozta

meg.⁶ Haraszty Károly az ungi egyházkerületet bemutató tanulmányában írta, hogy a MOB megbízásából 1892-ben a településen felmérést végző Möller István is a 13. század második felére datálta a templom keletkezését, bár forrásokra nem hivatkozik.⁷ (Más irodalom a templom építését tévesen 1333-ra teszi.)⁸ A templom eredetileg egyenes szentélyzáródású lehetett, s a szentély nem teljes szélességben zárta a hajót. Mivel kegyúri templomnak épült, így a torony alatt kegyúri karzatot alakítottak ki. A jelenleg is töredékesen látható kapuszárkövek alapján a templom eredeti bejárata a kor szokásának megfelelően a déli falról nyílt – a 19. századi rajzok és a 2006-ban végzett falutatók is ezt igazolták.

Entz Géza csarodai templomra vonatkozó tanulmányában a palágyi templomot annak párhuzamaként említi. Itt írja, hogy a leleszi konvent oklevelei jegyzik a családnak a településen álló udvarházát is.⁹ A Szent Mihály arkangyal tiszteletére épült plébániatemplomról pedig megjegyzi, hogy Palágyi János és Pál között 1462-ben kötött birtokegyezés alapján a templom néhai Palágyi Mihálynak, János apjának udvarházával szemben emelkedett: „ex parte domus sew curie proprie prefati quondam Michaelis de iamdicta Palag ex opposito ecclesie Beati Michaelis Archangeli in eadem constructe.”¹⁰ Tehát a Palágyi családnak nemcsak a gazdaság irányítása céljából a birtokközpont szerepét betöltő udvarháza állt a településen, hanem állt egy kegyúri templomuk is, ezzel is jelezve a földesúrnak az egyházi életben is betöltött különleges jogát.

A falutatók és a külső felújítás alapján a következő jellemzőket tudhatjuk meg a középkori templomról:¹¹ A templom téglafalazású, de a szentély eltérő falazási technikával, elszórva másodlagos beépítésű faragott kövekkel készült. „A templom déli falán durva felületű vastag meszelésen barna, vörös, okkersárga, fekete színekkel festett figurális festés látható. A 40 x 40 cm-es kutatóablakban egy nagy méretű szakállas férfiarca, illetve egy kisebb méretű összetett kezű figura látható. A megtalált részlet secco technikával készült, ezért a festékréteg sérülékeny. (...) A megtalált részlet egy nagyobb méretű jelenet részlete lehet. (...) Általunk feltételezett készítési periódus: XIII. sz. vége–XIV. sz. eleje.”¹² Feltehetően az építéssel egy időben készült kifestése is. Az északi falon alakos ábrázolás nem került elő, de színeiben hasonló festett réteg húzódik a jelenlegi festékrétegek alatt. A torony pillérein ugyancsak a karzat magasságában bordó-vörös színű díszítőfestés található, felületén bekarcolásokkal (2. kép).

A hajó nyugati falában a karzat magasságában hasonló színezés látható, és egy feliratot is talált a kutatók: „HIV FVIT.”

Az eredmények alapján megállapítható, a hajó és



1. kép. A palágykomoróci templom észak-kelet felől. 13. század, átépítve: 16., 19. század. Fotó: Herczeg Renáta



2. kép. A palágykomoróci templom középkori falkép töredéke, 13. század. Fotó: Herczeg Renáta

toronyalj egy időben készült, román kori, 13. századi vastag meszelt vakolatuk megegyezik. A hajó északi és déli falán 13–14. századi figurális festés húzódik a jelenlegi vakolat alatt. A torony pillérein későbbi, a reformáció idejéből származó díszítőfestés maradt fenn. A szentélyben a vakolatréteg alatt húzódik a befalazott sekrestyeajtó, gótikus ablakok, szentségtartó és ülőfülke.¹³

A templom későbbi történetére vonatkozó adatok hiányoznak, legalábbis a jelenlegi kutatás nem hozott több eredményt a felszínre. Nem tudjuk például, hogyan nézett ki valójában a templombelső, történet-átalakítás a 15. században, és hova kerültek a templom berendezési tárgyai.

A reformáció elterjedésével a templom azonnal a reformátusokhoz került, akik szentélyét a 16. században átalakították a ma látható sokszögzáródásúvá.¹⁴ Feltehetően a református liturgia rendjének megfelelően kellett bővíteni, megnagyobbítani a templomot. 1575-ben kriptájába temették el az település egyik urát, Szalay Ferencet. (Ezt őrzi a címeres kőtábla, mely ma a délnyugati pilléren, kívül látható.)¹⁵

Feltehetően ugyanekkor, a Heidelbergi Káté 98. pontja értelmében a templom középkori freskóit is lemeszelték.¹⁶

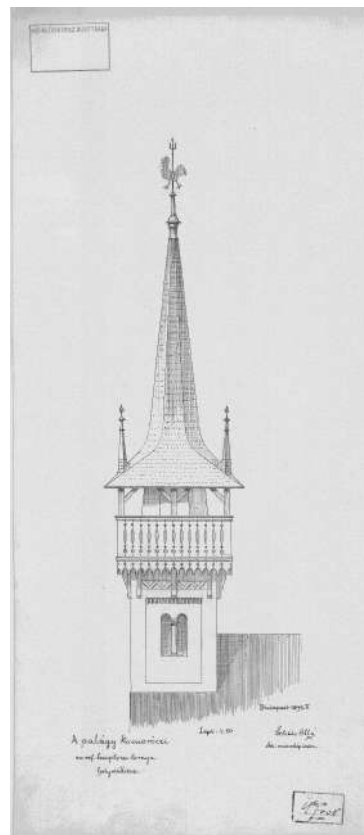
A későbbi átalakítására, bővítésére és karbantartására vonatkozó adatok a parókián máig őrzött, 1795-től pontosan vezetett jegyzőkönyvekben és elszámolásokban olvashatók. Ezek alapján Nagymihályi Margit 1617-ben felújította, és ekkor már saját lelkésze is volt a gyülekezetnek.¹⁷ A források alapján 1650–1683 között kétszer is javították a templomot. 1650-ben beszakadt a boltozata, melyet „a torony felől lévő falak közötti részen Jánoki Borbála szép festett deszkázattal rakatta be, amit a közepén lévő felirat bizonyít: „Felséges Isten! Vedd jó kedvvel a kicsiny ajándékot, melyet jó szívvvel nyújtott az te tiszteletedre az te alázatos szolgáló leányod Jánoki Borbála.”¹⁸ Ez a felirat ma már nem olvasható. 1652-ben pedig a gyülekezet a templom mennyezetét javította: „Perfectum sumptibus Ecclesiae totius Anno 1652 november 23.”

A 18. század elején újabb javításokkal újult meg az épület. A költségek nagy részét ismét a Palágyi család állta. A gyülekezet lélekszámának növekedése miatt a század végén, 1791-ben készült el a ma is látható nyújtott karzat. 1798–1799 pedig a régi templomtorony tetőszerkezetét javították. 1804-ben a település akkori földesura, Kárner Györgyné, Bernát Klára a templom zsindelezését cseréltette. 1819-ben a templom rossz állapotban lévő kőpilléreit kivették és helyükre az északi oldalfal közepén meglévő támoszlopot építették.¹⁹ Ebből az időszakból maradt meg több Úrvacsorai edény is.²⁰

Ekkor cserélték ki a gótikus ablakokat a ma is látható ablakokra. A 2006-os falkutatás során, az északi falon a támpillér felett előkerült a befalazott középkori ablak és a pillér mellett, a ma látható, 19. század eleji ablak könyöklőmagasságáig felnyúló, ugyancsak befalazott egykori sekrestyeajtó is.

A parókián őrzött jegyzőkönyvekből és számadásokból kiderül, hogy a tető zsindelezésének javítására, cserélésre 5–10 évenként gyűjtött a gyülekezet és javította is (pl. 1812, 1828, 1832, 1845).

1844-ben gróf Buttler János kezdeményezésére új, festett mennyezetet készítettek és a nyugati falon új ablakot nyitottak.²¹ A falu, a gyülekezet és a templom történetéhez szorososan hozzátartozik, hogy gróf Buttler János-Benedek-Vilmost (1773–1845) ide temették el. Buttler gróftól Mikszáth Kálmán „Különös házasság” című regényéből ismerhetjük, de ismert róla az is,



3. kép. A palágykomoróci templomtorony. Szt. Ottó rajza, Budapest, 1895.II. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Budapest, leltári sz. K 7008

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

hogy támogatta a Ludovika Akadémia építését és a sárospataki református főiskolát is.²²

A számadások alapján a 1887-ben az ablakok javítására került sor, 1889-ben pedig a templom kapuját erősítették meg, vasalatát cserélték ki, ugyanekkor került sor a pince téglafalának kirakására is.

A gyülekezet 1891-ben a templomot tovább szeretne volna bővíteni, de az akkori Vallás- és Közoktatásügyi miniszter az épületet értékes műemlékek közé sorolta – főleg az Árpád-kori építészeti hagyományt épségben megőrző torony, kórus és ablakok miatt –, ezért semmilyen további átalakítást, lerombolást nem engedélyezett.²³ A templom hazai középkori emlékszerkezetében betöltött kiemelt szerepére utal az is, hogy a MOB működésének korai szakaszában, már az 1892-ben tartott rendes ülésén foglalkozott a templom alapfalainak javításával és helyreállításával.²⁴ A Bizottság döntése alapján Möller István (1892), majd pedig Sztéhló Ottó (1895) járt a településen és készített rajzokat a templomról.²⁵ Ebben az időben historizáló festést kapott. A rendelet hatására Kemény Bertalan, Ung vármegye államépítészeti hivatal mérnöke készített felújítási terveket a templomhoz, a toronyhoz pedig Sztéhló Ottó készített rajzokat. 1895-ben elkészültek a munkálatokkal.²⁶ (erre utal a bejárat feletti tábla) 1935-ben került sor a belső falak jelenlegi kifestésére.²⁷ Egy évvel később 25. 000 koronáért a hajó és a torony is bádogg héjazatot kapott.²⁸ 2006-ra külső homlokzata a felpúposodások miatt újabb felújításra szorult (3. kép).²⁹

A hajó nyugati bejárata előtt téglány alaprajzú, egy-szintes, nyugati oldalán faajtós bejáratlalt áttört, egyébként tükörmézős, önálló nyeregtetős, zsindelel fedett előcsarnok kapcsolódik. A kapu felett fekvő téglány alaprajzú vörösmárvány táblát helyeztek el.³⁰ Az oldalfalakat lezáró, többszörösen tagolt főpárkány enyhén kilép, a főhomlokzat orommezéjét lépcsős kialakítású sáv keretezi.

A hajó nyugati fala a széleken egy-egy alacsony, vízvetős támpillérrel megtámasztott, a déli támpilléren megkopott szürke, címeres tábla alatt, tükörmézőben, magyar nyelvű felirat olvasható. Az előcsarnok feletti nagyrészt tagolatlan falsík egy félköríves záródású, kis karzatablakkal áttört, az előcsarnokhoz hasonló, lépcsősen alakított sávval kertezett. A kívülről kétszintes torony az oromzat szerves folytatása, nyugati fala a hajó homlokzatának nyugati falával egy síkba esik. Az alsószintje kicsit keskenyebb sáv, mind a négy oldalon falsávok keretezésű, tükörmézős díszítésű, mely a hajó felől a magas nyeregtető miatt nem látható. A felső szint mind a négy oldalán kettős ikerablakokkal áttört. Az ablakok enyhén mélyített tükörben helyezkednek el, a falélek sávok kialakításúak, a szemöldökrészen fűrészfogasan rakott vörös tégladíszesek. A félköríves záródású ablakok osztóoszlopa kő talplemezen áll, kör alaprajzú, feltehetően téglából rakott törzsét többszörösen tagolt fejezet zárja: a gyűrűs echinus a lépcsőzetes lemeztagokkal alakított, négyzetes abakuszt tartja. Az ablakok feletti falmezőt 'zegzug' minta dí-

szíti. A torony falazott részét enyhén kilépő tornácos, magas, karcsú zsindelel fedett sisak koronázza. A tornácot karcsú faragott fagyámok támasztják alá, mellvédje ugyancsak faragott, hullámmotívumos lezárású, keskeny deszkából áll, a körüljáró felső, szakasza (kinézője) oldalanként két-két ácsolt, könyökfás szerkezetből alakul. A toronysisak kiszélesedő alsó szakaszának négy sarkán kis fiatornyok állnak. A bádoggörbítésű obeliszkszerű fiatornyokat gömbdíszes széljelző zászlók koronázzák. A karcsú zsindeles középtornyot oszlopon álló bádoggömb zárja le.

A hajó kétszakaszos, az északi oldalon egy, a déli oldalon két, szalagkeretes, szegmensíves, záróköves lezárású ablakkal, a karzat egy emeltíves ablakkal áttört, a szakaszok között vízvetős támpillérrel. A déli oldallal nyugati szakaszán a befalazott egykori, feltehetően román kori csúcsíves bejárat kapu megmaradt hengeres szárkövei és gerendájának kövei, kőműves vágásokkal láthatók. Az ettől keletre álló támpilléren nagyméretű, kör alakú mélyedés látható. A poligonális szentély déli oldalfala hasonló kialakítású ablakkal áttört, az élek itt kétszintes vízvetős támpilléres támasztottak, a keleti végfalon egyszintes, szélesebb támpillér található. A pillérekön jól kivehető a kváde-rezés.

A templom három szakaszos, teljes falfelülete festett. Az előcsarnok síkmennyezetes, a bejárat ajtó szegmensíves lezárású bélletben áll. A tornyot tartó egykori kegyúri karzat karzatalja emeltívű (csúcsíves) dongaboltozattal fedett, déli részéről nyílik a karzattfeljáró falépcsője. A karzat a hajóhoz két pillérrel alátámasztott, három félköríves árkádnnyílással kapcsolódik, fenn a torony alátámasztása két oszlop alépitmény-szerű. A tartószerkezet elé lényegesen kiugró, fából készült karzattmellvéd újabb kialakítású, kanellurázott pilaszte-



4. kép. A palágykomoróci templombelső, 19–20. század.
Fotó: Herczeg Renáta

rekkel elválasztott háromkaréjos vakárkádor díszes.

A hajó és az egykori szentély ugyancsak síkmennyezetes, festett, stilizált pillérdíszes oldalfalakkal, társadíszes mennyezeti festéssel (hasonló a karzat kilépő részének mennyezeti festése is.) Az ugyancsak fából faragott, oldallépcsős szószerék, a Mózes szerék és az Úrasztala a hajó déli falának középtengelyében áll. A szószerék kosara felett a falon Pál apostol rómaiakhoz írt levelének részlete olvasható. A korona egyszerű kialakítású. A templom valamennyi fából faragott (a padozat is) berendezési tárgya azonos korból származik, valamint a karzattal is historizáló-romantikus díszítésű. Az egykori szentély végfalán festett aranydíszes keretbe foglalt festett feliratos táblát falaztak be, mely az 1729-es felújításra utal.

A 13. század második felében emelt templom egyhajós, középtoronnyal összefüggő nyugati karzatával az egész középkori Magyarországon elterjedt sajátos falusi típusnak szép példája. A templomot Szent Mihály tiszteletére szentelték. Szent Mihály arkangyal kultusza a középkorban igen elterjedt volt. Mivel a hét arkangyal közül a legmagasabb fejedelmek egyikének tartották, aki az Utolsó Ítéletkor mérlegeli a lelket gyakran szenteltek neki templomokat vagy temetőkapolnákat.

A templom kialakításával és szerkezetével szorosan összefügg többek között a Káta nembeli Cseranavodai család által épített csarodai templommal. Ennek az emlékegyüttesnek alaptípusa ahhoz a 13. században elterjedt, de az építészeti programot tekintve már régen kialakult szokásnak megfelelő hagyományra vezethető vissza, mely szerint, mind a főnemesség, mind a középnemesség az adományba kapott ősi birtokukon – jelezve a birtokhoz köthető jogukat – ellátják a település irányítását. Ennek megfelelően nemcsak saját udvarházukat építik fel a településközpontba, hanem bőkezű adományozóként kegyúri templomot is építenek. A középkori Magyarország legismertebb családi és nemzetségi monostorai a jáki, lébényi, ákosi, zsámbéki templomok, melyek persze nemcsak méretükkel, de kvalitásos kidolgozásukkal is kitűnnek a provinciális társaitól, hiszen fejlettebb nyugati karzatkialakítással, a külső megjelenésében is hangsúlyosabb rangos, toronnyal vagy toronypárral épültek.

A társadalmi ranglétrán alacsonyabban állók kegyúri templomai igazodtak a gazdag nemzetségek családi monostoraihoz, kisebb, szerényebb, visszafogottabb kialakítással és díszítéssel. Az igazodás valódi oka, hogy ezeknek az építetőknek a számára ugyanazt jelentették a templomok, mint az előkelő nemzetségek számára nagyszabású templomaik. Ezekben az uradalmi központokban is sorra épültek fel az adott település urának bőkezűségét hirdető kegyúri templomok, gyakran kegyúri karzattal, ezzel is utalva az adományozó nagylelkűségére és társadalmi szerepére. E karzatok szerepe mindmáig nem tisztázott. Andrzej Tomaszewski nyomán Entz Géza is arra a megállapításra jutott, hogy a karzatok funkciójában, a liturgián kívüli szempontok csak másodlagosan érvényesülnek.

Az újabb kutatások megállapításai szerint feltehetően nem a templom kegyurának megkülönböztető helye volt, hanem a liturgikus események helyszíne, esetleg a kegyúr értékeinek védelmező helye. Ezért szerencsésebbnek tartja a „nyugati karzat” kifejezést a „kegyúri” karzathoz.³¹

Dercsényi Dezső a középkori falusi templomokat osztályozva a következő megállapításra jutott.³² Egyik nagy csoportra jellemző, hogy a „nyugati homlokzaton csak egy torony emelkedik (...) nemritkán oly módon, hogy a templomtestbe beillesztett tornyot az urasági karzat elhelyezésére is felhasználták.” A templom felé ívesen nyitott karzat feletti kegyúri karzat ugyancsak íves nyílással kapcsolódik a hajóhoz, melyet oszlopok vagy pillérek keretelnek, dongaboltozatos, s ezek az oszlopok tartják a templomtestből kinövő tornyot is. Ebbe a típusba sorolható a fentebb említett csarodai templom, de a felvidéken található, 12. században épült templomok közül a zobordarázsi, pominóci, garamszentgyörgyi, felsőregmenci is, a 13. században pedig hasonló kialakítású templomok Erdélyben épültek, így Tompaháza, Marosújvár, Kecséd templomai.³³ Ezek a templomok a palágyi templom közeli és távoli analógiája közé sorolhatók. E templomokra jellemző, hogy nyugati homlokzatuk viszonylag zárt (a tárgyalt templom homlokzatát is csak 19. században nyitotta meg Buttler János gróf) és e felett ikerablakokkal átört, tornácos, hegyes sisakos lezárású toronytest emelkedik (még: Huszt, Bene, Csetfalva). A két templom kissé kilépő tornácos kialakítása is hasonlatos. A templomok egyik látványilag is legmeghatározóbb eleme a szerkezetileg arányos, elegáns, igen gazdag kiképzésű torony felső része. Az ilyen jellegű fatornyok elterjedése elsősorban Erdélyből indult ki. Az erdélyi építészet hatása érezhető a palágyi tornyon is.

A tornyok, főleg a kőtornyok fasisakjainak főmotívuma, a kiugró konzolokon nyugvó, körülfutó védőfolyosó a nyugati erődítéstechnikából került át a templomi építészetbe. Feltételezhető, hogy esetünkben is védelmi szempontok indokolták megépítését, hiszen a templom minden falunak veszély esetén fő menedéke és stratégiai pontja volt.

Ez az elrendezés jellemzője a partiumi, erdélyi és katonasági magyar faépítészetnek, de még a felsőtisza-vidéki rutének is átvették. Eredetükről vita folyik: elképzelhető, hogy a 14–15. századi nyugati gótikus stílust vették mintául, de az erdélyi szász városi templomok is példaként szolgálhattak. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a fatornyok és a tornácos torony együtt nem jelenik meg a szász templomokon, ezeknek együttes használata a magyar faépítészet műve volt. A legrégebbi ismert emléke ennek a toronytípusnak a mezőcsávási fatorony 1570-ből. Kő- és téglatoronyra szerkesztett galériás, fiatornyos és toronysisakos kő- vagy téglafalkorona feletti fatorony található többek között Csarodán, Mikepércsen, Kőrösfőn, Magyarvalkón, mely tornyokon a kőszerkezet az ácsolt fatorony statikai-dinamikai terheléseit egyenlítettte ki, a zsindelemmel fedett fa pedig védőburokként funkcionált. A

toronytesten megjelenő ikerablakok mellett meghatározó a téglamustra dísz és a zegzug motívum, mely a korbelti templomok nagy részén megtalálható. Ha csak a földrajzilag közel található templomokat vizsgáljuk, akkor hasonló motívumot találunk a fényeslitkei, ibrányi templomokon.

A palágyi templom a csarodai templommal még több részletében rokonítható. Mindkét templomnak kapuzata a déli homlokzatról nyílik (ez természetesen a középkori emléanyagba tartozó templomoknál nagy számban fordul elő). Bár a palágyi kaput mára befalazták, mégis a falkutatások és felújítás során megvizsgált faragott szárkövek kialakítása nagyon sok hasonlóságot mutat a csarodai kapuval. Mindkét esetben a homlokzat nyugati első harmadában nyílik (nyílt) az enyhén csúcsíves lezárású kapu, a csarodai templomnál megmaradt béli kialakítása és a falsíkból előcsarnokszerűen kilépő, háromszögoromzattal záródó falvastagodás.

Nemcsak a torony volt zsindegyel fedett, hanem a környékbeli templomoknál jól megfigyelhető, illetve a templomtörténetből is tudhatjuk, hogy az egész templomot zsindegyel fedték. Ez adja a templom igazi provinciális, tájra és stílusra jellemző formáját.

A palágyi templom is egyhajós, eredetileg feltehetően egyenes szentélyzáródású templomnak épült, melynek nyomai a falkutatások során elkerülhetnek. Ez az elrendezés a 12. század közepén ismert templomtípusok egyik meghatározó típusa volt. Szentélye lehetett boltozott vagy a későbbi típusnak megfelelően síkmennyezetes apszisból álló épületforma. A jelenlegi, poligonális szentélyzáródás a 16. században készült, feltehetően a reformáció hatására. Az eltérő építési periódust jelzi a különböző falazási technika, és szentélyfalában előkerült másodlagos beépítésű faragott kövek is. A poligonális szentélyzáródás a magyar falusi templomépítészetben a késő gótika idején terjedt el, s ezt a kialakítást még a későbbi időkben is használták. Esetükben feltehetően a gyülekezet számának növekedése és a reformáció liturgiája igényelte a szentélybővítést. A szentély kialakítása Möller István feljegyzése alapján hasonlít a nagyszeretvai gótikus templom szentélykialakítására.³⁴

A jelenleg jelentősen átalakított templombelső legnagyobb erénye az egységes historizáló, kiváló iparosmunkát tükröző berendezési tárgyai. Külön értékes elemeket hozott felszínre a 2006-ban végzett falkutatás. Ennek eredményeként előkerült alakok festéstechnikája szorosan kapcsolható a csarodai templom kifestéséhez. Nemcsak színezésben, de az alakok megformálásban is sok közös vonást fedezhetünk fel. Az alakok egy nagyobb ciklushoz tartozhatnak, így attribálásuk jelenleg nem megoldható.

A palágykomoróci templom fontos helyet foglal el abban az emléanyagban, amely lényeges külső részleteiben utal a középkori hagyományokra, szép példája a fatornyok emlékét magukba is őrző, a barokk korban és a 19. században jelentősen átalakított református templomoknak. Középkori emléanyagunk jelentős

emléke. Megkülönböztetett figyelmet érdemel a középkori torony, a kegyúri karzat, a jelenleg befalazott déli kapu, megtalált sekrestyeajtó és befalazott ablak. Ugyancsak figyelemre méltó a karzaton megtalált középkori festés, mely feltehetően a déli és az északi falon is folytatódhatott, egységes rendszere a középkori szentkultusz ikonográfiáját rejtheti. Az épület középkori és később kialakított részleteivel mindig illeszkedett a közelebbi környezetéhez, a kegyúri templomok igényéhez, a helyi szokásoknak megfelelő anyaghasználatához, a reformáció után az új liturgiához, a gyülekezet nagyságához.³⁵

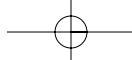
Jegyzetek

- 1 HARASZY Károly: *Az ungi református egyházmegye. Adalékok az ungi református egyházmegye történetéhez*. Nagykapos, 1931. 325. hivatkozva Szent László király donációs levelére: „Conferimus Paladi paludem terram Paladis (adjuk Palágyiaknak Palágy mocsaras földjét).” A terület már a rómaiak idejében is lakott volt, a települést Terra Palladisnak nevezték. Adatok a helyi parókián őrzött jegyzőkönyvből.
- 2 NAGY Iván: *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal*. 9. Pest, 1868. 21.
- 3 KARÁCSONYI János: *A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig*. I. rész. Főúri és nemesi nemzetségek. Aba nemzetség birtokviszonyai. Budapest, 1900–1904. 58.
- 4 SZILY Jenő: *Kisbottyán és Geregal Batthyány család*. In: *Turul*, 1912. 1. sz. 18.
- 5 Uo.
- 6 KOVÁCS J. István: *Magyar református templomok*. Budapest, 1942. 545.
- 7 HARASZY, 1931. 327. A felmérésre vonatkozó tervanyag: FORSTER Gyula: *Magyarország műemlékei*. I. kötet, Budapest, 1905. 408. szerint: Ev. ref. templom helyreállítása: Möller I. jel. M. Biz. 1892. 19. 33. 40. 67. 96. 126. 135., 1893. 60. 75.
- 8 *Emlékek az Árpád-korból. A Kárpátaljai református egyház*. Szerk.: SZABÓ Ágota. Budapest, 1996. 77.
- 9 ENTZ Géza: *A csarodai templom*. In: *Művészeti Értesítő*, IV. évf. (1955) 2. sz. 214. hivatkozva: A lelezi konvent levéltárára. MOL, fényképgyűjtemény. Acta anni 1374. nr. 6. 1386. nr. 8. 1472. nr. 3.
- 10 Uo. Prot. IV. fol. 71 b.
- 11 Uo. valamint: A tanulmány anyaga és a református lelkes 2007-ben készített fotódokumentációjának alapján.
- 12 Kiss Lóránd, Imago Picta K.f.t.: *Palágykomoróc. Kárpátalja Református templom részleges falkutatása*. 2006. 2.
- 13 Uo.
- 14 HORVÁTH Zoltán György–KOVÁCS Sándor: *Kárpátalja kincsei*. Budapest, 2002. 45.
- 15 A reformátusok a település központjában álló középkori templomot vették használatba. Már igen korán, 1575-ben használták az épületet, mert a

- „templom bejáratáról jobbra eső ablaktól kezdődő kripta (hossza 2½, szélessége 2 m) melybe a református Szalay Ferencz beregi főispán és kisvárdai várkapitány már az 1575-ik évben temettetett el, mit a kriptában talált »Szalay Ferencz 1575.« feliratú koporsó deszka, valamint a templom falába elhelyezett faragott emlékkő is meggyőzően bizonyít. Az emlékkövön a Szalay család címere díszlik: két összenőtt kar, melyek közül az egyik kardot tart, a másik egy ember alakot szur keresztül.” A címer alatt a következő felirat: ld. A címer és az alatta található magyar felirat jelenleg a bejáratától délre található pillérbe van falazva. A korai használatra utal annak a táblafeliratnak az utolsó két sora is, mely az 1895-ben történt felújítás során került a templomba, melyen feltüntették, hogy Nagymihályi Margit 1617-ben a saját költségén egészen megújította a templomot. Ez a tábla eredetileg a karzat alatt volt.
- 16 Az 1563-ban kiadott káté magyar nyelven 1577-ben jelent meg először, majd szatmárnémeti nemzeti zsinat 1646-ban kánonilag kimondta, hogy a heidelbergi káté mindenütt megtartasson és taníttasson.
- 17 HARASZY, 1931. 329.
- 18 Uo. 329–330.
- 19 Uo. Adatok a helyi parókián őrzött jegyzőkönyvből.
- 20 Uo. 333, 335. „A cserépedények közül egy kék virágú füles korsó 1727-ben, egy kis keresztelő edény 1729-ben készült. Van egy szép cserépserleg is 1729-ből. (...) A cinedények és az urasztali terítők némelyike még a XVIII. században készült. (...) A 2 harang közül az egyik – a kisebbik – 1651-ből való. Felírása: „ANNO * MDCLI * IN * HONOREM * DEI * FUDIT * GEORGIUS * WIERT * IN * EPPERIES *...” A nagyobbik 1924-ből. Ezt egy szegény özvegyasszony öntette. Felírása: „A világháborúban elesett egyetlen fia, Takács Lajos emlékére öntette Édes anyja: özvegy Takács Györgyné. Az élőket hívogatom. A holtakat elsiratom. Ára 10.00 korona volt.”
- 21 Uo. 331.
- 22 A temetésére és sírjára vonatkozó adatot az 1845. évi anyakönyv hetes sorszámú bejegyzéséből tudjuk. Közli: Haraszy, 1931. 328. „Máj. 7. Méltóságos Bardányi Gróf Buttler János Úr Meghalt Doboruszán tétetett a Palágyi Református Templom alatti sirboltba, hol nyugodjon békességbe, meg holt csuklásba, volt 73 éves...”
- 23 Vallás és Közoktatási Minisztériumi leirat, 1892. július 17. 22. 993 szám.
- 24 Különfélék. (H) *A Műemlékek Országos Bizottságának működése*. In: *Archeológiai Értesítő*, XIII. évf. (1893). 380.
- 25 A rajzok teljes listája megtalálható GERECZE Péter közlésében, In: Szerk.: Báró FORSTER Gyula: *Magyarország Műemlékei*. I–II., Budapest, 1905–1906. 408, 961. A rajzok közül hármat ma a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Tervtára őrzi.
- 26 HARASZY, 1931. 332.
- 27 A parókián őrzött jegyzőkönyv alapján.
- 28 Uo.
- 29 2007-ben készült el a templomtorony zsindelezése és a külső homlokzat fehérre meszelése és a Teleki László Alapítvány támogatásával falkutatásokat is végeztek.
- 30 Felirata: *AZ EGYHÁZTAGOK KÖLTSÉGÉN / JAVÍTATOTT 1895-İK ÉVBEN / TÓTH JÓZSEF LELKÉSZSÉGE – HOVÉD / VARGA ISTVÁN GONDNOKÁGA ALATT*.
- 31 ENTZ Géza: *Még egyszer a nyugati karzatról*. In: *Építés és Építészettudomány* XII. (1980) 1. szám 133–141.
- 32 DERCSÉNYI Dezső: *A magyarországi művészet története a honfoglalástól 1800-ig*. In: *A magyarországi művészet története*. Szerk. FÜLEP Lajos, Budapest, 1970. 77.
- 33 Uo. Entz Gézára hivatkozva.
- 34 Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Budapest, Tervtár, leltári szám: K 7012.
- 35 A kutatásban segítségemre volt Jakucs Gábor, régész (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal).

Egyéb irodalom

- BALOGH Ilona dr.: *Magyar fatornyok*. Budapest, 1935.
- CSÁNKI Dezső: *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában (I–III. és V)*. Budapest, 1890–1913.
- DEÁK Géza: *Az ungvármegyei „Tiszahát” népi építkezése és művészete*. In: *Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztály Értesítője*, VI. évf. 1910 (kny. Budapest, 1910).
- DERCSÉNYI Dezső: *Románkori építészet Magyarországon*. Budapest, 1973.
- ENTZ Géza: *Nyugati karzatok román kori építészetünkben*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, VIII. évf. (1959) 2–3. sz. 130–142.
- FÉNYES Elek: *Magyarország geographiai szótára*, I–II. Pest, 1851.
- GENTHON István: *Palágy (Ung), Palágykomoróc (Ung)*. KÖH, Könyvtár, é.n.
- GEREVICH Tibor Szerk.: *Magyarország művészeti emlékei. Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938.
- MAROSI Ernő Szerk.: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Budapest, 1987.
- SZATMÁRINÉ MIHUCZ Ildikó: *Középkori templomok Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében*. Nyíregyháza, 2004.
- SZŐNYI Ottó: *Régi magyar templomok*. Budapest, 1934.
- Magyar Református Egyházak javainak tára: Kárpátaljai Refomátus Egyház, I–IV. IV. Ungi egyházmegye*. Szerk.: TENKE Sándor. Budapest, 1999.
- VÁLYI András: *Magyar országnak leírása*. I–II. Buda, 1799.

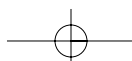
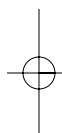
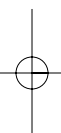


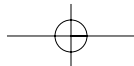
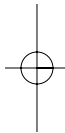
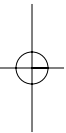
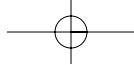
Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

The Reformed Church in Palágykomoróc

The church of the settlement in the Ung valley was built at the end of the 13th century. The two-storey tower above its western facade has coupled windows and a galleried wooden spire with shingles. The seigniorial gallery below the tower has a vaulted central space surrounded by pillars that support the

tower. Researchers have recovered fragments of 13–14th-century figural frescos on the walls of the nave. Having taken over the church, the Reformed Church plastered it. Now the interior of the church—one of the most beautiful relics of Romanesque church architecture—is decorated with frescos dating from various periods.





Sötétedett. Merzse a bástyán maradt. Elcsodálkozva nézte, mint fényesednek ki egyre ragyogóbban a monostor ablakai. Eddig estétől reggelig mindig vakon meredtek át Sóvárra. A setétben is fehéren villogó monostor lámpafényes ablakaival az erdős hegyoldalban úgy fest, mint valami mesebeli tündérkastély. A csodás látvány a flammandus tanyákon is szemet szúr s az emberek csapatostul indulnak a Tarca-partra, a monostor felé. Közben a fal-koronás falak kettős ablakaiban egyre fakóbbá gyöngül a mécses fény. Ezzel szemben a templom bástyaszerűen kiugró szentélyének három csúcsos ablakában annál ragyogóbb színpompa gyullad ki. Az emberek lenn a réten most veszik észre először, hogy a csúcsos ablakok keretét színes üvegből összerakott három óriási szent alak képe tölti ki, a három szent királyok: István, Imre herceg és szent László király. Mind a három talpig fölfegyverezve, az egyik kezében karddal, a másik liliomszállal, a harmadik bárdal áll a szentély falában őrt.
(TARCAI György: *Mikó solymár*. Budapest, A Szent István-Társulat kiadása, é. n. 114.)

A tatárjárás előestéjén játszódó történeti regényében Tarczai György (Divald Kornél, 1872–1931) szűkebb pátriája, az Eperjes melletti Sóvár (Solivar, Szlovák Köztársaság) elpusztult monostorának külalakját próbálta fölidézni művészettörténeti ismeretei alapján. Eltekintve attól, hogy a három magyar királyszent ma ismert legelső képzőművészeti emléke csupán a XIII. század második feléből, III. András (1290–1301) kincstárából ismert; nem lehet kizárni természetesen, hogy alakjaikat egykor üveglakokon is megörökítették, persze egy-két évszázaddal későbbi időpontban, mint amikor Tarczai regénye játszódik. A szomorú tény viszont az, hogy jelenleg nem ismert egyetlen olyan hazai üvegfestmény sem, melyen a magyar szent királyok együttese előfordulna. Ha léteztek is egykor, mára nyomtalanul elpusztultak.

A három szent király alakját fölidézve író szeme előtt alighanem az 1896-os millenniumi kiállítás csüttörtökhelyi Szapolyai-kápolnájának magyar szenteket ábrázoló üveglakok lebegtek, melyekkel a Történelmi Főcsoport megpróbálta érzékelteni a XV. század hangulatát. De nem csak ezek lehettek nagy hatással rá, hanem Bártfa (Bardejov, SzK) Szent Egyed templomának 1521-ben készült Szent István királyt, Szent Imre herceget és Szent Lászlót ábrázoló hatalmas külső falképei is, melyek a regény írásának időpontjában még teljes épségben láthatóak voltak Szent Kristóf alakjával együtt. Ám nem csupán a figurális üveglakokkal, hanem a templomok külső falaira festett ábrázolásaikkal is eléggé mostohán bánt el a sors. Néhány azonban szerencsés módon átvészelt az évszázadok éghajlati és történeti viharait. Számuk ma már elenyészően kevés, de arra talán éppen ele-

gendőek, hogy bizonyos tematikai, funkcionális problémák fölvehetők legyenek elhelyezésükkel és szerepükkel kapcsolatban. Nevezetesen, hogy volt-e valami tudatosság, vagy pusztán a helyhiány okozta, hogy alakjaik kikerültek a külső homlokzatokra.

A magyar szent királyok a középkori hazai képzőművészetben

A magyar szent királyok (*Tres Reges Hungariae*) XIII. század végére tökéletesen kiformalódott együttese I. (Nagy) Lajos uralkodásától kezdve (1342–1382) viharos gyorsasággal terjedt el a képzőművészetben.¹ A korábban kizárólag dinasztikus, legitimációs érdekek szolgálatában álló hármast a XIV. század második felétől mélyebb eszmei, közjogi tartalommal feltöltődve a Magyar Királyságot jelképezte. Ezt az átalakulási folyamatot az 1367-ben az aacheni Münster magyar kápolnájának küldött két címeres ékszer oromzati fülkéiben álló szent királyok megjelenésétől lehet nyomon követni.² Márton és György kolozsvári szobrászok gyorsan kanonizálódott, a váradi Szűz Mária tiszteletére szentelt székesegyház előtt álló bronz monumentumai (1370) újabb impulzust adhattak az együttes képzőművészeti elterjedésének (főpapi pecsétek, falképek).

A három szent király állami, közjogi szerepének kihangsúlyozása a Zsigmond-korban (1387–1437) tovább folytatódott. Az együttesen belül különösen Szent László ikonográfiájában történt látványos megújulás. Az *Athleta Christi* szerepkörét az *Athleta Patriae* tiszte váltotta fel. A bárd attribútuma mellett megjelent egy másik jelvény; az ország címere, amelyet a kettős kereszt pajzs, illetve zászló szimbolizált. Eszmei háttere a főkegyúri jog miatt gyakorta idézett 1417. szeptember 19-én kiadott úgynevezett *konstanzi bullá*ban fogalmazódott meg először: „[...] Magyarország hitetlenek határán lévő hátországa a kereszténység védőbástyájaként és pajzsaként ismeretes [...]”³

A XV. század második felétől kezdve, mintegy kötelező jelleggel, az együttes a Magyar Királyság minden részében és minden műfajban megjelent a magán devóciótól teljesen függetlenül: liturgikus művekben, miseruhákon, szárnyasoltárokon, gyámköveken, s alighanem üveglakokon is.⁴ Ebben az újabb hullámban Hunyadi Mátyás király kettős felségi pecsétjének (1464) előlapján látható ábrázolás, mint közjogi mintakép, is közrejátszhatott.

A magyar szent királyok helye a templomok falfestészeti programjában

Bár ilyen jellegű vizsgálatra eddig még egyáltalán nem került sor; a ma is meglévő, az elpusztult és a föltételezett ábrázolások egyszerű táblázatba rendezésével jól áttekinthetővé válik, hogy a falképeken megjelenő

együttes hol helyezkedett el a templomon belül. Ha más nem is, az egyértelműen kiderül belőle, hogy a ma ismert legkorábbi ábrázolások bárhol, a legkülönbözőbb témák mellett előfordulhattak. Leggyakrabban a hajó északi falára kerültek a magyar szent királyok, mert itt volt a legtöbb szabad felület, de a diadalív és a szentély szintén kedvező felületnek mutatkozott elhelyezésükre.⁵ Úgy tűnik, hogy ekkor még nem különültek el, hanem szervesen beékelődtek a többi jelenet közé.

Az együttes XIV. század végétől fokozatosan kivált a környezetéből. Ettől kezdve a Magyar Királyság *szuverenitását* jelképezte. Szent István, Szent Imre és Szent László Szűz Mária országának elsőszámú védelmezői lettek mind a külső betolakodók, mint a keresztény hit támadói: a hitetlenek és eretnekek ellen. Ezen túlmenően, az együttes azt a templomot is oltalmazta, ahová megfestették. Az országos és a helyi őrző, védő szerepkör szükségessé tette, hogy hangsúlyos helyre kerüljenek a szent királyok, mindenki számára egyértelműen jelezve, hogy az ő pártfogásuk alatt áll a Magyar Királyság, illetőleg az adott település egyháza. Ez a folyamat lényegében Márton és György 1370-ben öntött, a váradi (Oradea, Románia) székesegyház *előtt* álló szobraiktól követhető jól nyomon. A monumentumok nem csupán a város védőszentjei voltak, hanem a Szűz Mária nevét viselő székesegyházat is oltalmazták. Ilyen szerepük lehetett a szászsebesi (Sebeș, R) plébániatemplom külső homlokzatán a XV. század elején, a besztercebányai (Banska Bystrica, SzK) Szűz Mária-plébániatemplom bejáratí csarnokának mennyezetén 1460 körül, vagy a kassai Árpád-házi Szent Erzsébet plébániatemplom déli kapuzatának béléiben.⁶ A hívő a templomba lépve „Szíz Mária választott vitézei”-vel találkozott először, akik már az egyház kapujánál elhárították a templomot fenyegető veszélyt.

Magyar szentek a templomok külső homlokzatain

A templomok külső falainak képekkel való díszítése általános gyakorlat volt a középkorban. A szabad ég alatt lévő kompozíciókat azonban semmi sem védte meg a közép-európai szélsőséges kontinentális éghajlat viszontagságaitól, s ez nem igazán kedvezett fennmaradásuknak. Tovább tizedelte számukat a hitújítást követő puritanizmus, amikor leverték, bevakolták vagy lemeszelték a falképeket. Ennek ellenére a XVIII–XIX. században még számos helyen említették az utazók és a historikusok (Rettegi György) majd a Műemlékek Országos Bizottságának munkatársai (Gózon Imre, Orbán Balázs, Rómer Flóris, idősebb Storno Ferenc) az akkor még jól látható maradványokat (Velemér, etc.).⁷ A legutóbbi idők feltárásai nyomán tovább gyarapodott számuk (Berekeresztúr [Bâra, R], Csíkdélne, Lovászpata, Óriszentpéter, Sepsikilyén [Chilieni, R], Sorokpolány, Somorja [Šamorín, SzK] etc.). A jelenleg ismert ábrázolások száma ennek ellenére csekély. Erősen töredékes, legtöbb esetben a föl ismerhetetlenség lepusztult állapotuk miatt, rend-

szerezésük, összefoglaló ikonográfiai elemzésük aligha lesz valaha is lehetséges. Annyi azonban kétséget kizáróan leszögezhető, hogy a külső falon rendszerint helyet kapott a tizenkét segítőszent egyike, Kristóf. Hozzá ugyanis az a jámbor hiedelem kapcsolódott a középkorban, hogy aki képét meglátja, azon a napon nem hal meg, továbbá, hogy a szent megvédelmezi az utazókat minden bajtól, balesettől, betegségtől. Ezért ábrázolták Kristóf falképét feltűnően jól látható helyen és óriási méretekben, hogy már messziről meg lehessen őt pillantani.⁸ Gyakran szerepelt a templomok külső falán a Köpönyeges Madonna is (Kőszeg, Ócsa, Sorokpolány, Sopron, Rimabánya [Rimavská Baňa, SzK]), akihez szintén védelmező funkciót kapcsoltak.⁹

Csíkdelnén (Delnita, R) a déli bejárat fölött a passió jelenetei (Jézus bevonulása Jeruzsálembe, keresztrefeszítés), valamint Szent Péter és Pál alakja kapott helyett. Sepsikilyénben a déli fal nyugati szakaszán a kánai mennyegző- és Mettercia-kompozíciók kerültek elő.¹⁰ Egyéb jelenetekről, önálló kompozíciókról nem lehet érdemben írni, hiszen nyomtalanul elpusztultak.

A magyar királyszentek együttese külső falon a legkorábban, ha elfogadjuk Soksevits Dénes datálását és hipotézisét, a jelenleg ismert emlékenyagban a zágrábi Szent István király tiszteletére szentelt székesegyház sekrestyéjének déli falán jelent meg: “[...] szerepel Szent István, Imre és László alakja a zágrábi katedrális sekrestyéjének külső déli falán. Ezek a falképek a 13. század második felében keletkezhetnek [...]”¹¹

Időrendben a következő, 1300 körüli, al fresco technikával festett, kompozíciót a háromszéki Gelence (Ghelinta, Románia) Szent Imre tiszteletére szentelt plébániatemplom hajójának északi falán föltételezi a kutatás. Az 1999-ben előkerült és 2000-ben restaurált falképtöredékek Jenei Dana értelmezése szerint: „[...] a nyugati parányi töredék megmaradt része lehet egy Szent Istvánt, Szent Lászlót és Szent Imrét ábrázoló hajdani kompozíciónak.”¹²

A föltételezhető ábrázolások között kell fölsorolni a Vas megyei Óriszentpéter Szent Péter apostol tiszteletére dedikált pébániatemplomának külső nyugati



1. kép. A pelsőci református templom magyar szenteket ábrázoló falképének töredéke. Felvétel: Lángi József

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

falán látható töredéket is a XV. század első feléből. A freskóra először Gózon Imre lett figyelmes: „[...] Keleti oldalán kívül: fresco festvényben dicsfénytől körülzött ember fő.”¹³ A falképet több mint egy évszázad múltán 1979-ben a templom műemléki helyreállítását megelőző régészeti kutatás során tárták fel részlegesen az Országos Műemléki Felügyelőség munkatársai, Bálintffy Péter restaurátor és Valter Ilona régész vezetésével.¹⁴ „Ugyancsak freskórészletet találtunk a templom nyugati falán, a toronytól északra nyugatra lévő falszakaszon 200 cm magasságban. Mechanikus tisztítás után egy Anjou-kori páncélatban álló, jobb kezében széles, nagy kardot tartó páncélos lovagalak bontakozott ki a későbbi meszelési rétegek alól. Glóriája jól látszik, arcát a későbbi vakolásnál szándékosan elrontották. A toronyfalhoz közel egy másik alak áll, ezt nem bontottuk ki.”¹⁵ A kard attribútum alapján leginkább Szent István király és Szent Imre herceg figurája merülhet fel, hiszen ekkortájt Lászlót a leggyakrabban bárdal ábrázolták.

Marosszentannán (Sântana de Mureș, Románia) az egykor Szent Anna tiszteletére szentelt plébániatemplom (ma: református templom) déli hajófalának külső oldalán az újabban előkerült három koronás szent álló alakjának töredékét, elhelyezésük alapján, szintén Szent István, Imre és Szent László együttesnek tartják első publikálói.¹⁶

Jelenlegi ismereteim szerint azonban mindössze két, a pelsőci és a bártfai kompozíció tekinthető minden kétséget kizáróan a három magyar királyszentet megörökítő külső falon ábrázolt együttesnek. A Gömör vármegyei Pelsőc (Plešivec, SzK) egykor Szűz Mária–Szent György tiszteletére szentelt plébániatemplomának déli kapuja fölött eredetileg a három magyar királyszent állt frontális nézetben, merev testtartásban. Kompozíciójuk erősen sérült. Szent István király és Szent László ikonográfiájáról vörös színópiáik adnak fogalmat. Szent Imre alakja teljesen elpusztult. Csupán jobb keze maradt fenn, melyben gombos végű botot tart, mint a szalárdi (Sälard, R) református templom szentélyben ábrázolt Szent Imre.¹⁷ A falképek megrendelése a Bebek-familiához köthető. A családban a politikai érdekek és személyes devóció együttesen alakította a magyar szentekhez fűződő különleges viszonyt, amely művészetföldrajzilag is jól körülhatárolható.¹⁸ A mindenekelőtt Szent László tiszteletében markánsan megragadható reprezentációjuk mögött – korábbi családi pozícióik révén – az egyházi és lovagi ideál egyaránt érvényesült.¹⁹ A Liga tagjai sorában tevékenykedő Bebek Detre ezt a kultuszt ügyesen a politika szolgálatába állította Nápolyi László (1386–1414) oldalán, abból a pragmatikus megfontolásból, hogy a trónkövetelő behívásához az eszmei háttér és a jogalapot éppen Szent László tisztelete biztosította. Fiai, mindenekelőtt Bebek László okulva apjuk bukásából már nem a politika porondján, hanem kegyúri templomaikban terjesztették a magyar szentek tiszteletét. A gömői Gecelfalva (Kocel'ovce, SzK),²⁰ Krasznahorka (Krásna Hôrka, SzK), Körtvélyes (Hrušov, SzK), Pel-

sőc, Gömörhákos (Rákoš, SzK), Tornaszentandrás, Zsip (Žíp, SzK), és talán még a gombaszögi pálos,²¹ templomainak falán megjelenő, s ekkortájt már konvencionálissá vált magyar király szentek, illetve titulusok ugyanis egyértelműen Bebek III. Detre fiainak keresztneveire utalnak.

A magyar háromkirályok külső falképen megjelenő ma ismert legkésőbbi kompozíciója a bártfai Szent Egyed tiszteletére szentelt római katolikus plébániatemplom tornya első emeleti zónájának déli falán volt látható. Az al fresco technikával festett, 4,5 × 2,8 méter nagyságú falkép megrendeléséről a város számadáskönyve lényegében minden fontos adatot tartalmaz. 1509-ben Krausz Imre és Krausz János festette 35 forintért: Rationale inchoatum sub Indicatu prudentis ac circumspecti Alexii Glauchner Anno Domini 1509: „[...] item fecimus hoc Anno depingi imaginem Sti Christophori et trium Regum, atque horologium in turri Ecclesiae per Joannem Emerici et Krausz ratione ejus laboriseidem solvimus fl. 35.”²²

Az együttesről Myskovszky Viktor 1879-es leírása nyújtja a legrészletesebb információt: „A torony első emeletének egész felülete veressel szegélyezett fekete sávok által két részre van osztva, a baloldali képmezőben sz. István, sz. László és szent Imre herceg alakjai festvők, a jobb oldali kép mezejét pedig, a gyermek Jézust a vállán hordozó nagy Kristóf collossalis alakja egészen betölti. Szent István királyunk őszbevegyült



2. kép. Myskovszky Viktor: A bártfai Szent Egyed templom magyar szentkirályokat ábrázoló falképének rajzvázlata (1867–1874). Papír, tempera, toll. 400 × 280 mm. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Tervtár. Czigler Győző-hagyatéka. Ltsz.: 30.700 Felvétel: KÖH

hosszú szakállal s hosszú hajjal van ábrázolva, fején három liliomos koronát visel, balkezében a kettős keresztel díszített országmát, jobbjában pedig egy góthstílusú jogart tart, melynek felső vége csinos kereszttrózsával díszített. Aranyos virágú piros brokát palást festői redőkben veszi körül sz. István királyunk jól rajzolt alakját; a kép baloldalán sz. László királyunk páncélos alakja vehető ki, fején liliomos góthstílusú koronát visel, s míg balkeze az egyenes pallos keresztmarkolatán nyugszik, addig jobbjával egy hosszúnyelű bárd rúdja támaszkodik, végre e kép jobboldalán, a torony félköríves keskeny ablaknyílásának szomszédságában, sz. Imre herceg fiatal s daliás alakja van festve, feje fedetlen, a homloka közepén ketté választott hosszú haja vállaihoz símul, bal kezében egy három szárú liliomot tart, mint az ártatlanság s szűziesség jelvényét, jobbjával pedig egy mezítelen, egyenes pengéjű pallos keresztmarkolatára támaszkodik. Hosszú s hasított ujjú, haragoszöld színű palástja veresbarna virágokkal díszített, s fehér nyusztrémmel (hermelinnel) szegélyezett s bélelt. A képsorozat alatt két térdeplő angyal által tartott táblán, ezen freskókép 1521-ik évével a felirat így hangzik: ANNO DOM MI / LSIO QIGENTE / SUO VIGSIO PRIMO / [...]”²³ Myskovszky Ernő beszámolója szerint 1904-ben a falképeket bemeszelték.²⁴ 1915-ben Divald Kornélnek még sikerült regisztrálni a freskókból néhány fragmentumot.²⁵ 1988-as helyszíni kutatásaim során a magyar királyszentekből mindössze Szent László bárdja és lábvértje volt látható. Szent Kristóf alakja már teljesen megsemmisült.²⁶

A magyar királyszentek önálló falképei

A három magyar királyszentet önállóan is ábrázolhatták a templomok külső falain, de jelenleg mindössze egyetlen példa ismert erre, s ezen sem teljesen önállóan, hanem egy kompozíció szereplőjeként. A berethalmi (Biertan, R) egykor Szűz Mária tiszteletére szentelt templom erődfalának úgynevezett Katolikus-tornyában, az északi fal 1490-ban készült falképén a trónuson ülő, gyermekét tartó Madonnát két angyal koronázza, míg Szűz Mária egy térdeplő férfi fejére helyezi a koronát. Mögötte egy szent körvonala vehető ki. Hosszúnyelű bárdja alapján egyértelműen Szent Lászlóval azonosítható. A többszörösen kontaminált, szupplikációs ábrázolás, akárcsak Anjou-kori előzménye, az 1317-es szepeshelyi freskó, a Magyar Királyság legfontosabb közjogi aktusát, II. Ulászló megkoronázását (1490) legitímálta a képzőművészet nyelvén, az angyalok hozta korona látomásával, az ország legfőbb patrónája és a saját védőszent tevékeny közreműködésével.²⁷

Fölvetések a magyar szent királyok külső megjelenítésével kapcsolatban

A magyar királyszentek kültéri falon megjelenést a helyhiány is eredményezhette. Mindazonáltal nem zárható ki annak a lehetősége, hogy nem teljesen véletlenül kerültek a ki a szabadba, messziről is jól lát-

ható helyre, hanem azért mert őrző, védő szerepet tulajdonítottak neki, akárcsak Szent Kristófnak vagy a Köpönyeges Máriának.

A bártfai plébániatemplom külső falára megfestetett magyar szentkirályok a szabad királyi város különleges jogállását hirdették. Bár egyetlen emlék alapján nem túl sok következtetés vonható le, mégis fölvethető annak a lehetősége, hogy hasonló megfontolásból, a többi szabad királyi város plébániatemplomainál is megjelenhettek kint alakjaik. Ebbe a kategóriába tartoznának még a különleges jogállású erdélyi szász városok egyházai is, mindenekelőtt a Luxemburgi Zsigmond korára az egyik legnagyobb gazdasági súllyal rendelkező Nagyszében Boldogságos Szűzről elnevezett plébániatemploma, ahol a XV. század első évtizedeiben kiemelt szerepet játszott a magyar szentek tisztelete.²⁸

Ha valóban a három királyszentet örökítették meg a zágrábi székesegyház sekrestyéjének falán, akkor ez az együttes is további föltételezésekhez vezet. Nevezetesen, hogy a többi székesegyház külső falán is ábrázolhatták őket. Váradon például ennek igen nagy lehetett volna a valószínűsége. A hiteleshelyeknél is felmerülhet persze ennek gyanúja, elsősorban a székesfehérvári Szűz Mária, prépostsági templom esetében, ahol I. István király és fia, Imre herceg tetemei nyugodtak, akiket I. (Szent) László király avatott szentté 1083-ban.

Őrszentpéteren (Vas megye) alighanem az országhatár közelsége, tehát a tényleges határőr funkció miatt kerülhetett a falra a páncélos szent király töredéke, föltételezve ismét, hogy az egyik magyar szentről van szó.

A templomok külső falaira oltalmazó funkcióból került együttesek vizsgálatánál érdemes a patrocíniumokra is figyelmet fordítani, mert arra utalnak, minden esetlegességük ellenére is, hogy a kettőnek köze lehetett egymáshoz. Pelsőc templomának egyik védőszentje Szűz Mária, Marosszentannáé Szent Anna, Gelence plébániatemplomát Imre, Zágráb székesegyházát Szent István tiszteletére dedikálták. A Szűz Mária és Szent Anna titulusú templomokban megjelenő külső együttes minden bizonnyal Mária egyházát, átvitt értelemben pedig az ő országát védelmezhetette, akinek mind a három szent följánlotta magát, illetve a Szent Koronát. A magyar szentek tiszteletére szentelt templomoknál a külső elhelyezéssel is nyomatékosíthatták fontosságukat.

Külön elemzés kívánna Szent Kristóf és a magyar szentek együttes megjelenése, de erre a kapcsolatra szintén csak egyetlen konkrét példa áll rendelkezésre. A két kompozíció egymás mellé kerülése idővel azt eredményezhette, hogy szerepkörük kontaminálódott egymással. Érdemes fölfigyelni ezzel kapcsolatban egy érdekes naptári összefüggésre a figyelmet. Szent Kristóf ünnepe július 25, Szent Annáé július 26, Szent László depositio-jának napja pedig július 29. A három, egymáshoz igen közeli, kiemelten jeles nap szintén motiválhatott valamilyen funkcióbeli összefonódást

és változást.

Végül nem lehet kizárni annak a lehetőségét sem, hogy magyar szentkirályok együttese világi épületek (várak, tornyok, városházák) külső homlokzatára is rákerülhetett, hiszen erre őrző-védő szerepkörük kiválóan alkalmassá tette őket (különösen Szent László esetében), de eddig még egyetlen egy ilyen ábrázolás sem került elő.

Jegyzetek

- 1 Legújabb összefoglalása korábbi irodalommal: KERNY Terézia: *A magyar szent királyok tisztelete és ikonográfiája a XIV. század közepéig*. In: *Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére születésének ezredik évfordulója alkalmából*. Szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007. 79–82.
- 2 Aachen, Domschatz. Magyarország, 1367 előtt. Aranyozott ezüst, öntött, vésett, cizellált, vörös, kék és zöld zománcos ötvösmunka. a) 21, 9 cm x 19 cm x 3,4 cm, b) 21, 9 cm x 18, 4 cm x 3,2 cm. Legújabb összefoglalása korábbi irodalommal: KERNY Terézia – TAKÁCS Imre: *Két címeres ékszer a három magyar szent király szobrocskáival*. In: *Szent Imre 1000 éve. Multimédiás DVD-ROM a székesfehérvári millenniumi emlékévként és kiállítás dokumentumairól. A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum Szent Imre 1000 éve című kiállításának katalógusa*. Szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007. Kat. *28.
- 3 „[...] quoque idem regnum Hungarie in consinio insidelium constitutum quasi quoddam propugnaculum et clipeus Christianitatis esse dinoscitur nolentesque, [...]” Kiadása: IVÁNYI Béla: *Eperjes szabad királyi város levéltára (Archivum liberae regiaeque civitatis Eperjes.) 1245-1526*. Szeged, Szeged városi nyomda és könyvkiadó r. -t. 1931. I. 71. (Acta litteratorum ac scientiarum reg. Univ. Hung. Francesco Josephinae. Sect. Juriodica-politica. Tom. II.) Közölve még: MÁLYUSZ Elemér: *A konstanzi zsinat és a magyar főkegyúri jog*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958. 9. (Értekezések a történeti tudományok köréből. Új sorozat 9.) Az idézett rész elemzése: 12–14, 75–84. Újabb magyar kiadását sajtó alá rendezte BÁRÁNY Attila, KASZÁS Orsolya. Máriabesnyő–Gödöllő, Atraktor Kiadó, 2005. Szent László-ikonográfiájában először a *Képes Krónika* 47^{recto} lapján látható miniatúráján (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirtatára, Cod. Lat. 404.) jelent meg a kettős kereszt, félreérthetetlenül jelezve azt a folyamatot, hogy a korábbi, az Árpád-ház és Anjouk dinasztiát reprezentáló, illetve a lovagi-udvari etikai ideált megtestesítő szent hogyan vált a hit, illetve az ország elenségeinek oltalmazójává, *védőpajzsává*. Véleményem szerint az Anjou Mária királynő 1383-ban kibocsátott felségi pecsétjének (Budapest, Magyar Országos Levéltár, V. 1. 68, 69; Dubrovnik, Državni

Arhiv u Dubrovniku) hátoldalán látható ábrázolás – már csupán közjogi funkciójánál fogva is – meggyorsíthatta az új típus gyors elterjedését. Nem lehetnek azonban közömbösek ebben a folyamatban belpolitikai tényezők sem. 1386-ban Mária és anyja, Erzsébet a Horváti párt fogságába esett. Ekkor az országot irányító királyi tanács kettős keresztet pajzsot bocsátott ki „Regnicolorum hungariae sigillum” körirattal. 1401-ben, Zsigmond siklósi fogsága idején ugyanez ismétlődött meg. A rendi országot megtettesítő Szent Korona nevében kormányzó prelátusok és bárók használtak. Ez a jelenség azonban nem csupán László ikonográfiáját érintette ezzel egy időben, hanem Szent Györgyét is (Székelydálya [Daia, R], Szentsimon, Tarpa, Zolna [Zolná, SzK] falképei), aki már a XI. századtól kezdve hagyományosan a Magyar Királyság védőszentjének számított. Ide vonatkozóan ld. még: MAROSI Ernő: *Nemzeti elemek a régi magyar művészetben: a középkor*. In: *Ars Hungarica* XVIII. (1990) 2. sz. 182; MAROSI, Ernő: *Die Persönlichkeit Sigismunds in der Kunst*. In: *Sigismund von Luxemburg, Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437. Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400. Vorträge der internationalen Tagung in Budapest vom 8.–11. Juli 1987 anlässlich der 600. Wiederkehr seiner Thronbesteigung in Ungarn und seines 550. Todestages*. Hrsg. von Josef MACEK, Ernő MAROSI, Ferdinand SEIBT. Warendorf, Fahlbusch, 1994. 266. (Studien zu den Luxemburgern und ihrer Zeit 5); MAROSI Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Szerk. MÉSZÁROS F. István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995. 79–80. (Művészettörténeti Füzetek 23.); MAROSI Ernő: *Magyarok középkori ábrázolásai és az orientalizmus a középkori művészetben*. Néprajzi Értesítő LXXVII. (1995) 85; KERNY Terézia: *Szent László középkori tisztelete és ikonográfiája*. In: HANKOVSKY Béla József O. P. – KERNY Terézia – MÓSER Zoltán: *Ave Rex Ladislave*. Budapest, Kairos Kiadó, 2000. 35; MAROSI Ernő: *Szent László zászlaja*. In: *Az Idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára. II.* Szerk. ANDRÁSFALVY Bertalan, DOMOKOS Mária, NAGY Ilona. A szerkesztők munkatársai LANDGRAF Ildikó, MIKOS Éva. Budapest, MTA Néprajzi Intézet, 2004. 447–455.
- 4 POSZLER Györgyi: *Az Árpád-házi szent királyok a magyar középkor századaiban*. In: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon*. Szerk. MIKÓ Árpád, SINKÓ Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 170–187. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 13/1.)
- 5 **Szentély**: Cserkút** (1350 körül); Szentkirály* (XIV. század második fele); Keszthely (1386–1390), Gömörháros (Rákoš, SzK, 1390 körül), Lőcse (Levoča, SzK, 1390–1400), Almakerék (Mă-

- lâncrav, R, 1400 körül); Magyarremete (Remetea, R, 1400 körül); Nagylónya (1413), Kisszeben (Sabinov, SzK, XV. század) **Diadalív:** Zsegra (Žebra, SzK, 1350 körül); Tornaszentandás (1390 körül); Kövi (Kameňany, SzK, 1390 körül), Miszla* (XIV. század második fele); Székelyfalva** (XIV. század második fele); Napkor (1400 körül); Csetnek (Štítnik, SzK, 1400 körül); Zsip (Žip, SzK, XV. század első évtizedei), Sztatvin** (Slatvina, SzK, XV. század első évtizedei); Ozora (1416–1426) **Hajó, északi fal:** Erdőfüle (Filia, R, 1350 körül); Ördögösfüzes** (Fizeșu Gherlii, R, 1350 körül); Rőt-falva (Rattersdorf, Ausztria, XIV. század); Huszt (Xycr, Ukrajna, 1370 körül); Rimabánya (Rimavská Baňa, SzK, 1390 körül); Krasznahorka (Krásnohorské Podhradie, SzK, 1390–1400); Solyomkő* (Șinteu, R, 1390–1400); Ribice (Ribita, R, 1417) **Hajó, déli fal:** Mezőtelegd (Tileagd, R, 1400 körül); Kristyór (Cristior, R, 1417); Kéménd (Chimindia, R, 1416–1418) **Ablak béléte:** Lobar (Lobar, Horvátország, 1370-es évek) **Előcsarnok:** Besztercebánya (Banská Bystrica, SzK, 1460 körül) **Sekrestye:** Zágráb** (Zagreb, H, XIII. század); Beszterce* (Bistrița, R, XIV. század) **Kápolna:** Székely(Maros)vásárhely* (Târgu Mureș, R, XIV. század második fele) (* Elpusztult falkép, ** föltételezett falkép)
- 6 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény. Ltsz.: 55.1575. Érdekességként említtem meg, hogy az 1853-ban alapított bécsi Votivkirche kapujában álló Szent István király és Szent László szobrának mintaképe alighanem a kassai Szent Erzsébet-templom déli kapujának, ma a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében őrzött tufaszobrai voltak.
 - 7 RÓMER Flóris: *Régi falképek Magyarországon*. Budapest, Athenaeum, 1874. (Monumenta Hungariae Archaeologica – Magyarországi Régészeti Emlékek III/1.)
 - 8 Például: Alsődörgicse, Bártfa (Bardejov, SzK), Csákvár, Darlac (Dârlos, R), Ecsér, Felsőtárlaka (Tărlău, R), Karaszko (Kraskovo, SzK), Kővágóórs, Lovasberény, Mánfa, Ócsa, Pozsony, Révfülöp, Sopron, Sorokpolány, Kiptószentmária (Liptovská Mara, SzK), Szmrecsány (Smrečany, SzK) Túrirtóvány, Túrócszentpéter (Turčiansky Peter, Svätý Peter, SzK), Újkörtvélyes (Kukeč, Szlovénia) Várkony (Vrakúň, SzK), Velemér, Zeykfalva (Strei, R) Szent Kristóf hazai tiszteletére máig alapvető összefoglalás: SZÖVÉRFY József: *Szent Kristóf – Der Heilige Christophoros und sein Kult*. Budapest, Kir. M. Egyetemi Ny., 1943. (Német Néprajztanulmányok – Forschungen zur deutschen Volkskunde X.)
 - 9 GOMBOSI Beatrix: „Köpönyegem pedig az én irlagmasságom...” – „Mein weiter Mantel ist meine Barmherzigkeit...” *Köpönység Mária ábrázolások a középkori Magyarországon – Schutzmantelmadonna aus dem mittelalterliche Ungarn*. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tan-
szék, 2008. (Devotio Hungarorum 11.)
 - 10 Legújabbban: JÉKELY Zsombor – KISS Lóránt: *Középkori falképek Erdélyben. Értékmérés a Teleki László Alapítvány támogatásával*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008. 42–49.
 - 11 SOKCSEVITS Dénes: *Szent István alakja a horvátoknál*. In: „Hol vagy István király?” *A Szent István-hagyomány évszázadai*. Szerk. BENE Sándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006. 300.
 - 12 JENEI, Dana: *Pictura mural exterior a bisericii romano catolice Sf. Emeric din Ghelinta*. Kézirat a templom 1996–2002 között történt helyreállításának dokumentációjában. (M-műhely, Sepsiszentgyörgy); BALÁZS István – JÁNÓ Mihály – JÉKELY Zsombor – MIHÁLY Ferenc: *A gelencei Szent Imre templom. Tanulmányok*. Szerk. JÁNÓ Mihály. Sepsiszentgyörgy, Baász Alapítvány, 2003. 25. (Horror Vacui Könyvek I.) 2001-ben előkerült a hajó északi külső falán még egy zászlótartó lovas szent töredéke is előkerült. A felfedezésről: *Gelencei örökségünk védelméről. Beszélgetés János Mihály művészettörténésszel*. Lejegyezte GAZDA Zoltán. In: *Székely Hírmondó VII.* (2008. február 1–6.) 4. sz. 5.
 - 13 Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal. Tudományos Irattár. Rómer Flóris-hagyatéka. K. 669/161.
 - 14 A helyreállítás tervezője Komjáthy Attila volt. A templomot 2001-ben az *Árpád-kori kis- és romtemplomok* című millenniumi program keretében újra restaurálták.
 - 15 VALTER Ilona: *Ásatási napló, 1979. VIII. 17.* In: VALTER Ilona: *Őriszentpéter, római katolikus templom. Kutatási dokumentáció*. Budapest, 1979. (Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal. Tervtár. Ltsz.: 2538. 14.) Ezúton szeretném megköszönni Valter Ilonának, hogy engedélyezte ásatási dokumentációjának áttanulmányozását. A falképre vonatkozó irodalom: 1954-ig: RADOCSAY Dénes. *A középkori Magyarország falképei*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1954. 194. Kiegészítések ehhez az időszakhoz: RÓMER Flóris: *Falképek*. In: *Rómer Flóris-hagyatéka* (Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Tudományos Irattár. K. 669/161.); Válogatott irodalom 1954-től: VALTER Ilona: *Előzetes beszámoló az őriszentpéteri r. k. templom 1963. évi ásatásáról*. In: *Savaria II.* (1964) 129–141; VALTER Ilona: *Őriszentpéter*. In: *Régészeti Füzetek Ser. 1. Nr. 33.* (Budapest, 1980) 81–82; C. HARRACH Erzsébet – KISS Gyula: *Vasi műemlékek. Településtörténet, építészettörténet, művelődéstörténet*. Szombathely, Vas Megyei Tanács, 1983. 27; VALTER Ilona: *Az őriszentpéteri katolikus templom kutatása*. In: *Savaria 1995–1998.* (Szombathely 1999) 251–256; *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye. Vas megye II. Vas megye műemlékeinek töredékei 2. Magyarszeceőd–Zsennye.*

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- Szerk. LŐVEI Pál. Budapest, 2002; 109–116; VALTER Ilona: *Árpád-kori téglateplomok Nyugat-Dunántúlon*. Budapest, METEM Kiadó, 2004. 160–161. (METEM Könyvek 43.); VALTER Ilona: *Bibliai idézetek az őriszentpéteri római katolikus templom falán*. In: *Memoriae tradere Tanulmányok és írások Török József hatvanadik születésnapjára*. Szerk. FÜZES Ádám és LEGEZA László. Budapest, Mikes Kiadó, 2006. 604.
- 16 Legújabb összefoglalása: JÉKELY – KISS 2008. 213–242.
- 17 Ma református templom. 1938-ban gróf Teleki Pál miniszterelnök (1939–1941) utasítására a Műemlékek Országos Bizottsága restauráltatta a templomot. Újabb konzerválásra 1977–1978 között került sor Székely László és Milán Tognier részvételével. A munkálatok anyagi finanszírozás hiányában félbemaradtak. A falképről újabban a korábbi irodalom felsorolásával: A magyar királyszentek falképei. In: *Szent Imre 1000 éve DVD 2008. Adattár. Szent Imre képzőművészeti emlékei 1031–1655*. Összeállította KERNY Terézia – LÁNGI József – WEHLI Tünde. Kat. A. 15.
- 18 PROKOPP Mária: *Gömöri falképek a XIV. században*. In: *Művészettörténeti Értesítő XVIII.* (1969) 2. sz. 128–148; GERÁT, Ivan: *Naratívny cyklus zo zivota sv. Ladislava v ikonografickom programe gemerskych kostolov*. (Poznámký ku vztaho obrazov k textom.) *Ars* [Évf. n.] (1996) 1. sz. 11–56.
- 19 A család két tagja is egyházi méltóságot viselt. Közülük Bebek Domokos 1372-ben rövid ideig a váradi püspöki széken ült. Egy 1357-ben kelt oklevél (Budapest, Magyar Országos Levéltár, Q szekció, Dl 4669) Bebek Györgyöt és Bebek Istvánt, lipitói várnagyokat királyi zászlótartókként említette.
- 20 A templom jelenleg látható falképei között nincs Szent László-ábrázolás. Föltételezhető azonban, hogy a hajóban egykor a magyar királyszenteket is megfestethették.
- 21 Az 1566-ig működött kolostor templomát Szűz Mária tiszteletére szentelték föl. Ide vonatkozóan ld. *Documenta Artis Paulinorum. A magyar rendtartomány kolostorai. I.* Gyűjtötte GYÉRESSY Béla. Sajtó alá rendezte ifj. ENTZ Géza, HENSZLMANN Lilla, SÁRMÁNY Ilona, TÓTH Melinda. A bevezetést és az egyes fejezetek előszavát írta HERVAY Ferenc. Szerk. TÓTH Melinda. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1975. 160–166. (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai. X.); F. ROMHÁNYI Beatrix: *Kolostorok és társaskáptalanok a középkori Magyarországon. Katalógus*. Budapest, Pytheas Könyvesbolt, 2000. 27.
- 22 Kiadása: MYSKOVSZKY Viktor: *Bártfa középkori műemlékei. A Szent Egyed templomának műrégészeti leírása*. Budapest, 1879. 29. (Monumenta Hungarica IV.)
- 23 MYSKOVSZKY 1879. 28–29.
- 24 MYSKOVSZKY Ernő: Felvidék műemlékeink sorsa. (Műemlékeink pusztulása I.) In: *Művészet* 3. (1904) 179.
- 25 DIVALD Kornél: *A bártfai Szent Egyed-templom*. In: *Archeologiai Értesítő Új Folyam XXV.* (1915) 113–114.
- 26 A falképről legújabbban korábbi irodalommal: KERNY Terézia: *Falkép Szent Kristóffal és a magyar királyszentekkel*. In: *Szent Imre 1000 éve DVD 2007*. Kat. 49. A falképekről Myskovszky Viktor 1864–1878 között számos rajzvázlatot és akvarellmásolatot készített, melyek, jelenlegi ismereteim szerint, két közgyűjteményben (Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Tervtár; Bardejov, Státne sarisské muzeum) található. Myskovszky Viktor rajzvázlatairól idősebb Divald Károly fényképfelvételeket (fototípiát) is készített 1879-ben, melyek a Bártfa monográfiájában jelentek meg: MYSKOVSZKY 1879. I. tábla; VI. tábla, 15. kép.
- 27 REISINGER, Jutta: *Die Fresken des „Katholischen Turmes“ zu Birtihalm*. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde XIV.* (1991) 2. sz. 211–220; JENEI, Dana: *Biertan, Picturile capelei din „turnul catolicilor.”* In: *Középkori egyházi építészet Erdélyben*. III. Coordonatori Daniela MARCUISTRATE, Adrian Andrei RUSU, Szócs Péter Levente. Satu Mare, Editura Muzeului Satmarean, 2004. 269–280. Fig. 1; KERNY Terézia: *László király ikonográfiája (13–18. század)*. In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor*. VI. Főszerk. KŐSZEGHY Péter. Szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 418–419.
- 28 1432-ben a nagyszebeni polgárok és plébánosuk, Rynisch Miklós egyezséget kötöttek, hogy utóbbi köteles a lomban tizenhárom királyi misét mondani. Közöttük szerepelt Lászlóé is a Magyar királyszentek oltáránál. Jelzet nélkül, magyar nyelvű kivonatát közli: REISENBERGER, Ludovicus – HENSZLMANN, Emericus: *Die evangelische Kirche in Hermannstadt*. Hermannstadt, 1883. 41.

Frescoes of Hungarian Canonized Kings on the Outer Walls of Medieval Churches

The paper discusses representations of canonized kings of Hungary, namely Saint Stephan, Saint Emerich and Saint Ladislaus, as exterior decorations of churches, uncovering the reasons for and motivations of this practice in the Middle Age. While figures of Hungarian holy kings might appear on the outer walls even as a result of lack of space inside the richly decorated churches, they could rather have a certain function on exteriors as being seen from far, guardians and defenders of a given community (similarly to the painted figures of Saint Cristopher and Virgin Mary, the Protector).

The figures of the Hungarian canonized kings on the exterior of the parish church in Bártfa (today: Bardejov, Slovakia) proclaimed the special legal status of the royal borough. Although one can not generalize from

this example only, it is probable that the canonized kings of Hungary could appear as exterior decorations of parish churches in other royal boroughs as well. Churches of Saxon towns with privileged legal status in Transylvania could fall into this category as well, such as the parish church of Nagyszeben (today: Sibiu, Romania), one of the wealthiest and economically more powerful cities during the times of Sigismund of Luxemburg. The cult of the Hungarian canonized kings flourished in the parish of Nagyszeben in the first half of the 15th century, the church of which was dedicated to Mary the Virgin.

If one can rely on the scattered data hinting on the representation of the three saint kings of Hungary on the exterior of the sacristy of the cathedral in Zagreb, then it is probable that they could be depicted on the outer walls of other cathedrals as well, for example, in Nagyvárad (today: Oradea, Romania). It is highly probable that they were represented at ecclesiastical bodies entrusted with notary functions, too, like on the outside of the provostal church in Székesfehérvár, dedicated to the Holy Virgin, where king Stephan and his son Emerich were buried, then canonized by king (Saint) Ladislaus in 1083.

A fragment of the exterior decoration of the church in Órszentpéter shows an armoured figure of a probably Hungarian saint king. His representation could be linked with the role the community fulfilled as guardians of the country at Western border of Hungary. While researching the exterior decorations of

churches and their protective function, one has to take into consideration the patron saint of a given church as well, since patrons and protective saints may be related. For example, the patron saint of the church in Pelsőc is the Holy Virgin; in Marosszentanna, Saint Anne. In these cases, the saint kings on the outer walls defended the Church of Mary—the Land of Mary by extension—, since the Hungarian saint kings commended themselves and the country to her. The parish church in Gelence was dedicated to Saint Emerich; the cathedral of Zagreb, to Saint Stephan. Representing them on the exterior could show their importance as patron saints.

The appearance of the Hungarian saint kings together with Saint Christopher would need a separate treatment, though only one such case is known today. Representing them side by side could result in the mutual contamination of their roles. In relation with this blending one should draw attention to an interesting calendar connection, as well. Saint Christopher's Day is on 25th July, Saint Anne's on 26th July, and Saint Ladislaus' on 29th July. The three important festive days are too close to each other to pass unnoticed: they must be entwined with each other in function.

One cannot exclude the possibility of representing the three saint kings as exterior decorations of city halls, castles and towers due to their protective and guarding function (especially in the case of Saint Ladislaus). Still, no such example is known today.

Az italobizánci stílusú falképek jellegzetességei

Az italobizánci stílus kutatása a hazai művészettörténet egyik megválaszolatlan kérdésekben leggazdagabb területe. Az „italobizantinikus” falképek csoportjáról legelőször Prokopp Mária írt a Magyarország művészetét 1300 és 1470 között bemutató korpuszban, ugyanakkor a stílus részletes elemzésére itt nem kerülhetett sor.¹ Tóth Melinda 1995-ben a románkori falképek bizáncias aspektusának egyik összetevőjeként említette, ahol az „italo-bizantin hatás” nyilvánvalóan a stíluseredete utal.² A szerzők utalnak a fennmaradt emlékegy szegényességére, illetve arra, hogy ilyen körülmények között igen nehéz a falképek művészettörténeti vizsgálata. Ez az akadály többekévvésbé elhárult a közelmúltban előkerült kivételes kvalitású freskók megismerésével, de így is nehéz megbecsülni a stílus eredeti jelentőségét. Az mindenképpen világossá vált, hogy a történeti Magyarország 1300 körüli és az azt követő harminc, negyven év művészetében a feltételezettnél sokkal jelentősebb szerepe volt.

PhD értekezésem az őraljaboldogfalvi falképek kapcsán érinti a témakört, elsőként a stíluscsoportba sorolva olyan jelentős freskókat, mint a felvinci és a csíkszentimrei. Azóta a 2007 nyarán leadott disszertáció már új tanulmányozandó elemekkel bővült.³ Ez év májusában teljesen váratlanul Magyarvistán került elő egy Keresztrefeszítés ábrázolás. Ez a lista egyre csak bővül, remélhetően pár év múlva már beszámolhatok a maradéktalanul feltárt és konzervált őraljaboldogfalvi freskókról is, amelyek érintetlenül állnak 1869-es felfedezésük óta.⁴

Felmerül a kérdés, hogy mi alapján sorolhatjuk a feltárt vagy már ismert falképeket ehhez a stíluskörhöz. Előfordul-e egyáltalán „vegytisza” állapotban? A válaszom az, hogy nem. Minden általam megvizsgált falképen megfigyelhető a stílusok különböző szintű keveredése a főként a mai Ausztria és Csehország terü-

letéről ható lineáris gótika jegyeivel. Egybemosódásuk, az eltérő tanultságú mesterek közreműködése megfigyelhető szinte mindegyik falképen, akár egy jelenet festésén belül is (Őraljaboldogfalva, Cserkút, Szepesdaróc, Felvinc, Csíkszentimre).⁵ Csécsen és Gelencén a különböző mesterek falkép-ciklusonként különülnek el. Kiemelendő, hogy szinte mindig az italobizánci mesteré volt a fő szerep a freskóciklusok kialakításánál, ebből arra következtethetünk, hogy Európa e szegletében a bizantinizáló irányzat nagyobb megbecsülésnek örvendett.

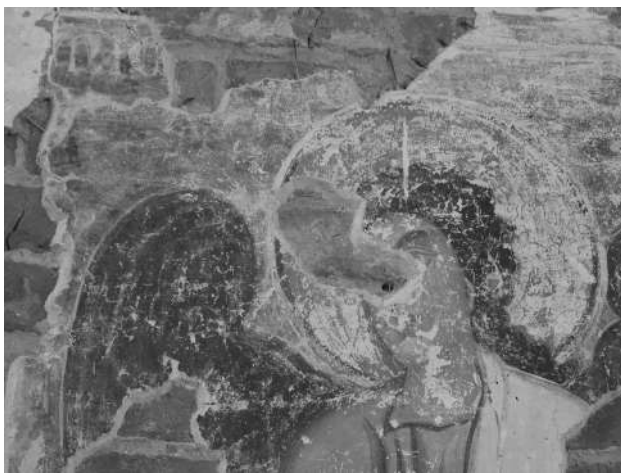
A stílusjegyek keveredése bizonytalanságot okozott a falképek stílusának meghatározásánál, éppen ezért ideje volt egy jól meghatározó jegyekből álló kritériumrendszer felállításának.⁶

Kutatásaimban az italobizánci falképeknek több vonását azonosítottam. Ezek alapján Magyarország mai területéről a veszprémi Gizella-kápolna sorolható ide, illetve a régi Baranya területéről a cserkúti kifestés.⁷ Az utóbbihoz közeli a kör legkvalitásosabb, legbizánciasabb emléke a vajdasági Kapornáról (1. kép).⁸

Az eddigi művészettörténet-kutatás főként a szépségi falképekre összpontosult (Szepesdaróc,⁹ Kakaslovnice,¹⁰ Szepeshely).¹¹ Szintén a Felvidéken található Csécs freskója is.¹²

Az erdélyi emlékek többnyire a Székelyföldről kerültek elő. A gelencei¹³ és homoródkarácsonyfalvi freskók¹⁴ jól elkülöníthető együttest alkotnak. Kissé távolabbi a csíkszentimrei Szent Margit kápolna falképe¹⁵ (2. kép) és az egykori Aranyosszék központi településének, Felvincnek a Passió-ciklusa (3. kép).¹⁶ Ide sorolhatók olyan egykor jelentős hospice települések templomainak kifestése is mint Disznajó¹⁷ és Boroskarakó,¹⁸ a Kolozsvárhoz közeli Magyarvista¹⁹ (4. kép) és a hátszegi királyi várhoz tartozó Őraljaboldogfalva kifestése is.²⁰

A stílus fő jellemzőjéről megnevezése is árulkodik: az



1. kép. Kaporna, Ortodox temetőkápolna. Mihály arkangyal. Fotó: Szabó Tekla.



2. kép. Csíkszentimre. Szent Margit kápolna. Gábor arkangyal. Fotó: Szabó Tekla.

itáliai duecento művészetén keresztül közvetített bizánci hatásokról van szó. Csak Itáliával közvetlen kapcsolatban álló, vagy itáliai érdekszférához tartozó területeken terjedt el. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy itáliai vándorművészek festették-e vagy esetleg kialakulhattak-e hazai mesterekből álló műhelyek is? Feltehetően mindkettő előfordulhatott, a hazai mesterek jelenlétére utalhat a fennmaradt emlékek változatossága és a stílus eltérő eredete. Mesterjegyekre, műhely munkákra, stílushasonlóságokra egyedül Erdélyben találtam nyomokat. A Szent László-legenda gelencei, homoródkarácsonyfalvi és a másolatokban fennmaradt homoródszentmártoni, sepsibesenyői ábrázolásai közötti analógiákra már többen rámutattak.²¹ A felvinci és a csíkszentimrei kifestések közös vonásaira Kiss Lóránd restaurátor is felfigyelt, bár itt szerintem csak azonos műhelymunkáról lehet szó. A nemrég feltárt magyarvisti falképtöredéken az arcok formája leginkább Óraljaboldogfalva egyik mesterének munkáira emlékeztet. Ugyanakkor nem találok rokonságot a három hasonlóan ítélt szepességi freskó között, az egyetlen közös vonás az italo bizánci karakter. A szepeshelyi falkép szerintem a cserkútihoz áll legközelebb, a szepesdaróci pedig ikonográfiai szempontból az erdélyi csíkszentimreivel tartozik egy csa-



3. kép. Felvinc. Református templom. Levétel a keresztről. Fotó: Szabó Tekla.



4. kép. Magyarvita. Református templom. Keresztrefestés. Fotó: Kiss Lóránd.

ládába.

A falképek mesterei — még ha idegen tanultságuk vagy születésük is — itteni munkájukkal már a hazai művészetet gazdagítják. A jó színvonalú freskók pedig a fizetőképes megrendelők jelenlétére utalnak. De kik lehettek ők? Több helyen főpap a donátor (Magyarvistan a fiatal lovagként megjelenített Széchy András püspök,²² Szepeshelyen Henrik prépost, Cserkúton pedig a pécsi püspök), utalva arra a meghatározó szerepre, amihez a későbbi művészetben is jutottak.

Királyi megrendelés egyedül az Óraljaboldogfalvi templom kifestése lehetett: Károly Róbert ekkora szerezte vissza birtokait Kán Lászlótól, aki szinte egész Erdélyt és a jogszerű koronázáshoz feltétlenül szükséges magyar királyi koronát is bitorolta.²³

A kevés Árpád-kori emlék kivételével, a források valamilyen Károly Róberthez köthető eseményről beszélnek a freskók festésnek hozzávetőleges időpontjában. A stílus jegyeit kiforrottan viselő falképek esetében, a megrendelők az I. Károly hűségére esküdött új arisztokrácia soraiban keresendők, akiket szolgálathoz a király nagy földbirtokokkal jutalmazott. Erre a következtetésre jutott Kerny Teréz is a Szent László-legenda kialakulását vizsgálva. A falképek megrendelői ezek után „uralkodójukat követve itáliai mesterekkel, részben az udvar által preferált és favorizált témákkal ékesítették frissen szerzett településeik templomait.” Erre a célra tökéletesen megfelelt az új lovagi eszményeket idealizáló legenda.²⁴ A győztes rozgonyi csata helyszínéhez közeli Csécs falképeinek kegyurát is a hű alattvalók között kell keresni, ahogy a kakaslomnici, szepesdaróci, szepeshelyi, a királyt pártoló hospes települések falképeinek megrendelőit is.²⁵

A hűség képi megjelenítésére a címertanilag többé-kevésbé helyesen megfestett Árpád-házi pajzsok beillesztése adott alkalmat minden, lovagok ábrázolására jónak ítélt helyen. Nem szokványos módon ide sorolták az Újtestamentumi jeleneteket is, így a centurió fegyverzete több Keresztrefestésen is ilyen (Óraljaboldogfalva, Magyarvita, Felvinc).

Az ikonográfiai preferenciák terén megfigyelhető, hogy a románkori ábrázolásokon gyakori Ótestamentumi témák helyét átvették az Újtestamentum megfogalmazásai. Ezek többnyire a közép-bizánci képkincs továbbfejlesztései a nyugati egyház követelményei szerint. A szereplők kezét nem fedi vélum, Péter apostol tonzúrás, János apostol fiatal, szakáll nélküli. Ez a tömör megfogalmazásokat alkalmazó Komnenosz-kori, és nem a kortárs bizánci művészet hatott az itáliai duecento művészetére is, annak a festőgenerációnak az örökségként, amely Konstantinápoly 1204-es kifosztása után a birodalom távoli központjaiban, a balkáni királyságokban, a kereszties államokban vagy még messzebb, Nyugaton keresték megélhetésüket. Így fordulhat elő, hogy a falképek analógiái széles palettán mozognak.²⁶ Egy sokrétű forrásból táplálkozó képi kultúrával találkozhatunk, a Felvincen és Óraljaboldogfalván fennmaradt két Levétel a keresztről-jelenetet a közép-bizánci séma eltérő változatai szerint ké-

szültek (3. kép).

A gelencei és felvinci Passió egyaránt jól illusztrálja, hogyan alakultak át a bizánci ciklusok itáliai ferences környezetben Krisztus szenvedését még jobban hangsúlyozó új típusú képek hozzáadásával.²⁷ Mindkét falképen láthatók Krisztus ítéletének, ostromozásának, majd feltámadásának a zsoltaíllusztrációkból eredő, a bizánci művészetben nagyon ritka jelenetei, amelyek Itáliában már a 13. században falkép ciklusok részét képezték. Az őraljaboldogfalvi freskó is határorozott választ ad a pictor imaginarius tanultságának egyik oldalára: ismerte az akkor már igen elterjedt ferences tanításokat, amelyekben a keresztes eszmék hatására egyaránt hangsúlyt kapott a kereszt szimbolikája és Mária kiemelt szerepéhez köthető a Szent Anna kultusz is.²⁸

Marie Lionnet is a ferences eszmék indirekt befolyását és fontosságát emelte ki Magyarország középkori falképfestészetében, főként az eszkatológikus Utolsó ítélet- és Mária-ábrázolások kapcsán.²⁹ Erre utal Mária koronázásának megjelenítése (Gelence, Óraljaboldogfalva) „és a részben már a keresztes hadjáratokkal elterjesztett vértanú királylányok (Szent Margit, Katalin) tisztelete is.³⁰ Az új dinasztikus női szent Árpádházi Erzsébet is az új a ferences nőideált testesítette meg, aki lemondásával a hívságokról és adakozásaival igen népszerű lett az egyszerű emberek között.

A szakirodalom előtt ismeretlenek a többé-kevésbé helyesen megjelenített Szent Ferenc ábrázolások a gelencei Keresztfeszítés mellékalakjaként, illetve a felvinci Pokollraszállás jelentében üdvözülésre várva, feltehetően Szent Antal társaságában. Minkét esetben a tonzura nélküliek, de a rendhez való tartozásra a kötéllel felerősített csuha utal. Szent Antal ruhája szürke, ami ebben az időszakban gyakran előfordult.³¹

A ferences témák megjelenítése feltehetőleg olyan festőműhelyek hatásának köszönhető, akik már előzőleg dolgoztak rendi templomok kifestésén vagy egyszerűen csak a távoli kolostorok hatását tükrözték. Még valószínűbb hogy a kordivatot, a megrendelő preferenciáját tükrözik. Befolyásuk az Anjouk alatt csak erősödött, hiszen a dinasztia szent királya, Toulousei Szent Lajos a ferences rendhez csatlakozott.

A falképek itáliai típusú finom freskó-szekkó technikával készültek. A napi varratok többnyire a képkeretekhez alkalmazkodtak. Az alárajz karcolt (Óraljaboldogfalva) és színópiás változata egyaránt elterjedt (Felvinc, Csécs). A szekkó ecsetvonásokkal felvitt utolsó vonások minden falképen megfigyelhetők, főleg az arcok, épületek és a díszítőelemek festésénél, a bizáncias csúcspénnyek alkalmazásánál.

A színhasználatra a monokrómia jellemző, főként az égetett siena vörös árnyalatai dominálnak (Óraljaboldogfalva, Csécs, Felvinc, Boroskrakkó, Kaporna). A színskála kiegészült sötétkékekkel, ritkábban a romákor festészetére jellemző zölddel (Óraljaboldogfalva).

Minden falképen jól megfigyelhető az alapszín (vörös, okker) különböző árnyalatainak használata a stí-

lusra jellemző gondos modelláláshoz. Az arcok – a típusok széles skálájának megjelenése ellenére – mind egyforma technikával készültek: fény-árnyékkal, fehér csúcspénnyekkel és szekkó utolsó vonásokkal. Bizáncias – okkerhez vagy fehérhez adott venyige feketével kikevert – zöldes-kékes árnyékokat csak Kapornán, Disznajón és Csíkszentimrén alkalmaztak. Ahogy az arcok esetében is, a testek festésénél is eltérő arányban érhetők tetten a valóságúségre való törekvés kezdeti csirái. Míg Krisztus teste Csíkszentimrén, Cserkúton és Szepesdarócon még lapos és nehézkes – a lineáris gótikára jellemző sötétvörös körvonalakkal megfestve –, addig a felvinci és őraljaboldogfalvi Krisztus gondosan kidolgozott bordái, hasizmai a kora trecento festésmódjához állnak közelebb.

Az olyan „kevésbé fontos” részleteknél, mint például a drapériáknál, fokozottan megfigyelhető a gótikus mesterek keze nyoma. Disznajón a „repülő drapériák” sűrű redőzetükkel ráfeszülnek a testre, kiemelve az izomcsoportokat, a ruhaaljak a „Zackenstil”-re jellemző örült hullámzást mímelnek. Gelencén, Felvincen és Csíkszentimrén Mária maphorionjának és a szereplők himationjának szinte szabályos hullámokat kirajzoló végei a klasszikus gótika alkotásaira emlékeztetnek. A „bizánciasabb” gazdagon lehulló, az alapszín különböző árnyalataival, erőteljes csúcspénnyekkel formált redők jól megférnek a grafikusabb, „gótikusabb” ábrázolásokkal ugyanazon freskórétgen, sőt ugyanazon jeleneten belül (Óraljaboldogfalva, Cserkút).

A környezetábrázolást is az a kettősség jellemzi, ami az itáliai duecento festészetének sajátja. A tájképi elemek a bizánci művészetből átvett, konvencionális módszerekkel készültek. A hegyes tájat felnagyított kődarabokkal jelenítették meg (Felvinc, Óraljaboldogfalva). A fák festése azt a bizánci sémát követi, ami a fák lombozatának megjelenítését három levélszerű ág lefestésével oldotta meg (Óraljaboldogfalva, Felvinc, Csíkszentimre, Gelence, Homoródkarácsonyfalva, Kakaslomnic). A bizánci eredetű, de már a valós építészeti környezet visszaadásának igényével fellépő; a térben egymás mögötti épületekkel, a homlokzati felületen párkányokkal, ablaksorokkal erősen tagolt hátterek megjelenítése a trecento felé mutat. Ennek ellenére a bizánci kelléktárból is megmaradtak elemek, a szinte minden esetben lefestett vellum és az esetenként alkalmazott régi bizánci táguló perspektíva.

Emlékcsoportunk másik jellemzője a szintén bizánci eredetű, de a duecento művészetére is jellemző az imitativ díszítő elemeknek használata. Ezek egyensúlyozzák a fukar színhasználatot, egyes esetekben a miniatúraművészet pompáját idézve. A sorba, hármas csoportokba és rozettába csoportosított gyöngydíszek szinte mindegyik falképen előfordulnak (Gelence, Szepeshely, Felvinc, Magyarvita, Szepesdaróc, Cserkút), de az őraljaboldogfalvi freskóra a legjellemzőbb, ahol nemcsak a ruhákat – beleértve Krisztus ágyékkötőjét – hanem a háttereket is teleszórták gyöngydíszekkel. Hasonló jelenség a drágakő berakások használata a

különböző fejdíszek, kézelők, épületek és trónusok megjelenítésénél (Óraljaboldogfalva, Disznajó, Csécs, Kaporna, Cserkút, Kakaslomnic) vagy Krisztus keresztmibuszánál (Felvinc, Gelence, Csíkszentimre, Magyarvista).

A díszítőelemek gazdag tárháza korántsem merült ki ezzel. Az épületek tagolására és a képkeretek díszítésére a szőlőinda, a palmetta, a különböző szalagminták, rombuszok és rozetták különböző kombinációját használták. Olyan ritkább motívumok is előfordulnak, mint az óraljaboldogfalvi püspökszent öltözetének szíves mintázata.

Az ikonográfiai elemek és a festésmód egyenlő alkotó elemei bármely stílusnak. Az italo bizánci stílus esetében az ikonográfia fő jegye az itáliai duecento művészetén át közvetített közép-bizánci séma, a ferences eszmék hatása. A képkalkotás terén szembeötlő, hogy a vörös vagy bizánciasabb arany dicsfényes szereplők szinte betöltik a rendelkezésükre álló egyszerű vörös vagy mustrás képkereteket. Az üresen maradó hátteret a térbeliséget érzékeltető nyugatias építészeti díszlettel töltötték ki. Ez a horror vakui jelentkezik a mustrák már-már túlzó alkalmazásánál is.

A fennebb felsorolt jellemzők teljes mértékben bizonyítják egy többé-kevésbé egységes italo bizantinikus emlékkör létét. További kutatásuk rendkívüli eredményekkel kecsegtet a 14. század első harmadának eddig szegényesnek ítélt festészetében, aminek képe már mostanra is radikálisan megváltozott.

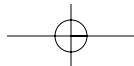
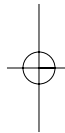
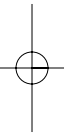
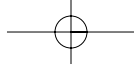
Jegyzetek

- 1 PROKOPP Mária: *Italobizantinikus stílusjelenségek*. In: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, 1987. 346–350. A veszprémi Gizella-kápolna, szepeshelyi bazilika, a szepesdaróci, a kakaslomnici, az óraljaboldogfalvi és részben a cserkúti templomok kifestése kapcsán.
- 2 TÓTH Melinda: *Falfestészet az Árpád-korban. Kutatási helyzetkép*. In: *Ars Hungarica XXIII. évf.* (1995) 2. sz. 137–154. Főként Veszprémre vonatkoztatva.
- 3 SZABÓ Tekla: *Az óraljaboldogfalvi református templom freskói*. Doktori disszertáció. ELTE BTK, Művészeti és Művelődéstörténeti Doktori Iskola, 2007.
- 4 SZABÓ Tekla: *Az óraljaboldogfalvi falfestmények feltárása és korabeli másolataik*. In: *Műemlékvédelmi Szemle* 14 évf.(2004) 39–64. Ld még: SZABÓ Tekla: *Az óraljaboldogfalvi református templom felújításai*. In: *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania. IV. Satu Mare*, 2007. 277–305. oldal.
- 5 Kivételt képez Kaporna.
- 6 Gelencét Prokopp a lineáris gótika stílusjelenségei között tárgyalta kiemelve a valóban gótikus mester által festett Szent Katalin-legendát (PROKOPP, 1987. 350.); Jékely a Passió ciklus kapcsán a falképek italo bizánci összetevőjére hívta fel a figyelmet (JÉKELY Zsombor: *Krisztus Passiója a gelencei templom középkori freskóciklusán*. In: *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Szerk. ROSTÁS Tibor – SZAKÁCS Anna, Budapest, 2000. 129–146.). Jenei a teljes kifestését őrző templom egyidejű, de eltérő eredetű gótikus stílusára hívta fel a figyelmet: a Szent Jakab-legendát és a Passió-ciklust a lineáris gótika narratív stílusához, a Szent Katalin-legendát a gótikus udvari miniaturaművészet hatást hordozó irányzathoz sorolta. Itáliai vonást csak a Szent László legendában látott (JENEI Dana: *Gothic Mural Painting in Transylvania*. București, 2007. 46–49.). Kakaslomnic esetében Prokopp az italo bizánci összetevőt, Marosi klasszikus gótikus elemeket hangsúlyozta (MAROSI Ernő: *Gótika*. In: GALAVICS Géza – MAROSI Ernő – MIKÓ Árpád – WEHLI Tünde: *Magyar Művészet a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, 2001. 98–99.)
- 7 HOROGSZEGI Tamás Pál: *A cserkúti római katolikus templom és középkori falképei*. Szakdolgozat. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet szak, 2005. Ebből a szempontból még megvizsgálandók a közeli Málom freskói is.
- 8 Publikálatlan. Az ortodox temető kápolnájában. A félköríves szentély északi oldalán Gábrriel és Mihály arkangyalok trónoló Mária a kisjézussal látható. Kelet felé haladva még két töredékes apostol figurája vehető ki.
- 9 Legutóbb: TOGNER, Milan: *Ranogotické nastenné mal'by*. In: *Gotika*. Szerk: Dušan BURAN. Prague, 2003, 129–137. Bővebben lásd: GLOCKOVÁ, Barbora: *Dravecké Ukrižovanie a Zvestovanie. Otázka jasného vplyvu v stredovekej nástennej mal'be Slovenska*. In: *Galéria 2002. Ročenka Slovenskej národnej galérie*, 2002. 7–27.
- 10 Főként: DVOŘÁKOVÁ, Vlasta – KRÁSA, Josef – STEJSKAL, Karel: *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Praha-Bratislava, 1978. 25–42; Legutóbb TOGNER 2003, 129–137.
- 11 DVOŘÁKOVÁ–KRÁSA–STEJSKAL 1978, 142–143; Legutóbb TOGNER 2003, 131.
- 12 Többször restaurálták. Főként: DVOŘÁKOVÁ–KRÁSA–STEJSKAL 1978, 91–92. A korai gótikus lineáris és az italo bizánci hagyományban nevelkedett festők közös munkája. A szerző a két stílus rusztikus keveredésében a helyi hagyományok bizonyítékát látta. Legutóbb TOGNER 2004, 129–137.
- 13 A falképekről lásd: JÉKELY, 2000. 129–146; legutóbb: JENEI, 2007. 46–49.
- 14 LÁNGI–MIHÁLY 2003, 44–45. A részletes feltárás előtti állapotról. A közelmúltban előkerült Szent László-legendát Lángi József restaurálta.
- 15 1957-ben Kovács Dénes tárta fel. A freskóréteg konzerválásra 2003-ban került sor. A feltárt falképekről főként: SZABÓ, 2007. a. 47–67. A képeket ld: JÉKELY Zsombor – KISS Loránd: *Középkori falképek Erdélyben. Értékmentés a Teleki László Alapítvány támogatásával*. Budapest, 2008. 50–59.

- 16 A falképek teljes feltárása 2007 ősszén került sor. A feltárt falképekről először: SZABÓ, 2007. a. 47–67. A falképekről részletesen: SZABÓ Tekla: *A felvinci református templom középkori freskója. Az italo-bizánci stílus újonnan feltárt emléke*. In: *Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem és Régiségtárából*. II. évf. (2008). A 2008-asnak írt cikk még mindig nem jelent meg, de lehet még utoléri ennek a megjelenését. A képeket ld: JÉKELY–KISS, 2008. 96–119.
- 17 Az 1888-ban talált, később visszavakolt falképeket 2002-ben tárták fel. A feltárt falképekről először: SZABÓ, 2007. a. 47–67. A képeket ld: JÉKELY–KISS, 2008. 74–79.
- 18 A falképekről lásd: DRĂGUT, Vasile: *Arta gotică în Transilvania*. București, 1979. 209, 259/20. l.j., 261/51.l.j. Olaszos eredetű Utolsó vacsora.
- 19 KELEMEN Lajos: *A vistai református templom és belső díszítményei*. In: *Művészettörténeti tanulmányok*. Bukarest, 1977. 88–99. Az 1912-ben felszínre került, később visszameszelt freskók egy részét Kiss Lóránd 2008 nyarán tárta fel.
- 20 A falképekről főként: SZABÓ 2004, 39–64. SZABÓ 2007. a, SZABÓ 2007. b. 277–305.
- 21 Lángi József restaurátor megfigyelése. Ld: KERNY Teréz: *A kerlési ütközet képzőművészeti megjelenése és elterjedése*. In: *Fejős* (Szerk.) HUSZKA József, a rajzoló gyűjtő. Kiállítás a Néprajzi Múzeumban 2005. május 14.–2006. március 5. Budapest, 2006. 81–87. JENEI, 2006. 45–49.
- 22 KELEMEN, 1977. 88–99. A ma református templom eredetileg a gyulafehérvári püspökséghez tartozó birtok volt, Szent Péter vértanú tiszteletére szentelve. Építettként a Monoszló nembeli Pétert feltételezi, aki 1270-től erdélyi püspök.
- 23 Erre utalhat az eltérő koronátípusok megjelenítésére is.
- 24 KERNY, 2006. 81–87. A kutatónő szerint a Szent László legenda megjelenése a világi környezethez, feltehetően a királyi udvarhoz köthető. Hasonló donatori háttérrel Felvincen, a sóúton fekvő fontos határőr településen is. Történetéről lásd ld: MÁRDOKI SIKLÓDI 1999, SZABÓ 2008. Disznajó freskói feltehetően a Losonczy családhoz köthetők.
- 25 PROKOPP, 1987. 346–349. Kakaslomnic megrendelője feltehetően Druget Fülöp, Károly Róbert kiváló hadvezére és egyik leghűségesebb embere volt, akit Nápolyból hozott magával az ifjú király.
- 26 A bizánci művészetről ld: VELMANS, Tania–KORAC, Vojislav–ŠUPUT, Marica: *Rayonnement de Byzance*. Paris, 1999. Az italo-bizánci művészetről ld: *Il duecento e il trecento*. Szerk. Enrico CASTELNUOVO. Venezia, 1985. (La pittura in Italia 1). A bizánci és nyugati kölcsönhatásairól: *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*. Szerk. Irmgard HUTTER und Herbert HUNGER. Wien, 1984.
- 27 Ld: DERBES, Anne: *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge, 1996.
- 28 Ld: LAFONTAINE-DOSOGNE, Jaqueline: *Iconographie de l'enfance de la vierge dans l'empire byzantin et en occident*. Brussel, 1965. Mária gyermekiségének Óraljaboldogfalván is lefestett ciklusa Itália festészetében csak ferences kötődésű helyeken jelenik meg.
- 29 Az elmosódott ferences hatások jelentőségéről, főként a későbbi falképek kapcsán ld: LIONNET, Marie: *La reception des formes iconographiques dans les régions frontières: Vierge de misericorde et Jugement dernier dans les peintures murales du royaume de Hongrie au XIVe et XVe siècles*. In: *Acta Historiae Artium*, évf. (2005) 1–4. sz. 25–49.
- 30 JÉKELY, Zsombor: *Saint Margaret or Catherine? Iconographical Problems of Transilvanian Wall-paintings from the 14th Century*. In: *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, Poznań, 1995. 181–187.
- 31 KAFTAL George: *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*. Firenze, 1952; 1986². 386. Kezdeti időkben gyakori a Gelencén látható rövid szakáll is.

Characteristics of “Italo-Byzantine” Frescoes

In my research on the wall paintings from the beginning of 14th century in Hungary, I point out the importance of the “Italo-Byzantine” style to which in my opinion the wall paintings of Sânta Măria Orlea belong. With the discovery of important fresco-cycles (Unirea, Văleni de Mureș, Viștea) and the reevaluation of the ones which were already known (Sântimru, Čečevojce, Cserkút) the circle of the “Italic-Byzantine” wall paintings (mostly Spišská Kapitula, Dravce, Ghelnița) became wider. Beside this style, the “Linear Gothic Style” was also usual. The two can not be firmly separated. Their interference, as well as the work of different masters, can be observed for example at Čečevojce, Cserkút and Sânta Măria Orlea. Both have Byzantine features, but it appears that we should not necessarily search for a direct influence of either style. This Byzantine influence is not that of the contemporary Paleologos art, but that of the art of the Comnenos. The sparse compositions of the latter had lived throughout and influenced among others the art of the duecento. This is the heritage of the painters who fled Constantinople after 1204, and who found their new patrons in the young Balkan and Crusade states or in Western Europe. This is why the similarities between the pictures are numerous, and are reminiscent of classical Byzantine works, 13th-century Serbian and Bulgarian art, the provincial art of Epirus, the crusade art and, lastly, of the art of the Italian duecento.



Fehér Ildikó

Néhány Assisiből származó falkép a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében

A budapesti Szépművészeti Múzeum itáliai freskógyűjteménye gazdagságában más európai gyűjteményekkel összehasonlítva az elsők között szerepel. Éppen ezért meglepő, hogy az esetenként több darabból álló festménysorozatokkal a szakirodalom az utóbbi évekig szinte egyáltalán nem foglalkozott. Mellőzöttségükhöz a néha igen töredékes állapotukon kívül az is hozzájárulhatott, hogy a legtöbb darab felületét borító szennyeződés eltávolítására és a képek restaurálására csak az utóbbi évtizedekben került sor. A falképgyűjtemény nagy része nem a középkori és a reneszánsz Itália vezető mestereinek munkái, ami Pulszky Károly vásárlási koncepcióját tükrözi, ugyanis számára ekkor nem az egyes művek kiemelkedő minősége volt a legfontosabb szempont.¹ A gyűjtemény kutatását alapvetően megnehezíti, hogy az 1894–95-ös években Olaszországból ládákban Budapestre küldött freskók származására, eredeti épületükre vonatkozó adatok csak ritkán maradtak fenn. A legtöbb esetben mindössze a vételár, a vásárlás idejének és a műkereskedő nevének megemlékezésével kerültek be ezek a művek a múzeum leltárkönyveibe, sajnos az eredetükre való utalás nélkül.

Az utóbbi évek kutatásainak köszönhetően – elsősorban levéltári dokumentumok, publikálatlan Pulszky-iratok adatainak felhasználásával – Umbria több városában is sikerült megtalálni azt a templomot, homlokzatot, terméskőből épített falat, amelyről egykor leválasztották a Budapestre került műveket.² Ez a fajta művészettörténeti kutatás a kezdetét jelentheti annak a folyamatnak, amely során esetleg idővel közelebb juthatunk egy-egy több négyzetméteres falkép eredeti funkciójának megértéséhez, elképzeléseink lehetnek megfestésének körülményeiről, esetleg ikonográfiai kontextusáról. Nyilvánvaló, hogy a vásárolt freskók eredete Pulszky számára sem volt mellékes. Amennyiben a műkereskedő erre vonatkozóan valamiféle információval rendelkezett, azt feljegyezte valamilyen módon: például a miniszterhez írt leveleiben a falképek felsorolása mellett több esetben is megjelölte azok származási helyét vagy egyszerűen rávéste ceruzával a templom nevét a képek vakkereteire. Ily módon számunkra forrásértékű dokumentum az az 1893-ban Csáky Albinhoz, az akkori Közoktatásügyi és Vallási miniszterhez írt levele, amelyből kiderül, hogy a múzeum gyűjteményében lévő, töredékes Keresztrefeszítés (1. kép) jelenet és a tondóban ábrázolt Áldó Krisztus freskókat egykor az Assisiben lévő Szent Katalin kórház homlokzatáról választották le.³ „Mindkét falkép Assisiben a Szt. Katalinhoz címzett kórháznak homlokzatát díszítette, amely az utóbbi időkben kijavítottván a falfestéseknek egy nagy része áldozatul esett, illetőleg a fal lebontása előtt levágtak és vászonra átvittek. Áruk: 400 lira.”⁴ Az ármejelölés mel-

lett a levél margóján rövid átváltást találunk: a vételár 180 forintnak felel meg. Pulszky a hivatalos miniszteri engedély érkezése előtt két hónappal, 1893. november 20-án már megvásárolta a freskókat Mariano Rocchi műkereskedőtől, majd Budapestre szállíttatta azokat.⁵ A freskókat Peregriny János 1914-ben írt, a Szépművészeti Múzeum festményeit tartalmazó leltárában megadott adatok alapján tudjuk egyértelműen azonosítani a múzeum gyűjteményében ma is megtalálható művekkel.⁶ A tondóban megfestett, könyvet tartó figura ikonográfiai azonosítását Peregriny „Krisztus képe”-re módosította, ehhez külön lábjegyzetet is írt: „E mű az 1894 aug. 19-i jegyzőkönyvben előforduló „Apostolfej” helyett fogadtatott el.”⁷ Sajnos azonban Peregriny már nem említi meg sem a freskók származási helyét, sem a két darab összetartozását, így ezek az adatok kimaradtak a múzeum itáliai freskóival foglalkozó későbbi katalógusokból is. Pigler Andor sem ismerte már a freskók eredetét, sem összetartozásukat.⁸ A freskótöredékek a vásárlás után bekerültek a múzeum raktáraiba, és 1980-ig elkerülték az itáliai művészettel foglalkozó kutatók figyelmét. Ebben az évben jelent meg az umbriai művészet két szakértőjének, Filippo Todininek és Bruno Zanardinak a munkája, a Pinacoteca Comunale di Assisi katalógusa, amelyben a Keresztrefeszítés freskót stílusa alapján az assisi festészet egy külföldre került emlékeként sorol-



1. kép. Keresztrefeszítés. Freskó. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Ltsz.: 1067. 190x90 cm. 1340-es évek. Fotó: Józsa Dénes

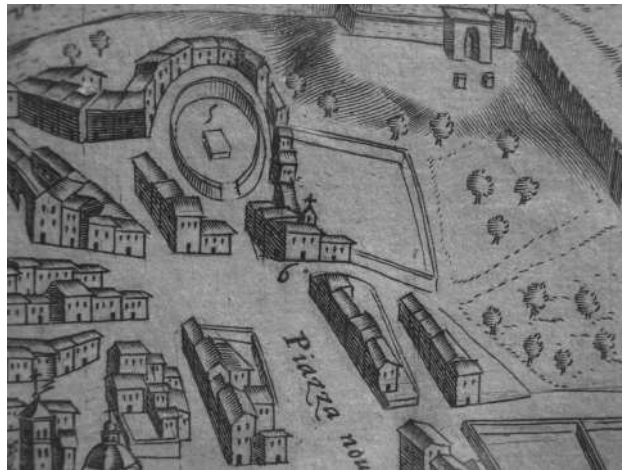
ták fel. A kép festője szerintük az a Trecento második évtizedében működő festő, akit egy jól körülhatárolt műtárgycsoport alapján Maestro di San Crispinonak neveztek el.⁹ A festőre hatással voltak az assisi San Francesco székesegyház alsó templomának freskói. A Budapestre került kép erős töredékessége ellenére nyilvánvaló kapcsolatot mutat Puccio Capanna Keresztfeszítés freskójával a székesegyház káptalani termében. Hasonló elrendezésű Keresztfeszítés kompozíciót találunk más kortárs falképen is. Így Puccio Capanna festményét használta fel például egy ismeretlen spoletói festő is, műve töredékesen a Spoleto közelében fekvő Costa di Ocenelli San Girolamo templomában látható. Ezen a képen a keresztfeszített Krisztus és a repülő angyalok megfestése különbözik a budapesti festménytől, azonban nyilvánvalóan mindkét freskó azonos előkép alapján készült.

Erős töredékessége miatt nem egyértelmű, hogy eredetileg hány figurából állt a budapesti Keresztfeszítés falkép. Feltételezhető, hogy a bal oldalon szereplő, kelyhet tartó angyalnak meg volt a jobb oldali párja. Valószínű, hogy a festő csak Mária és Szent Ferenc alakját vette át Puccio Capanna kompozíciójáról a kereszt mellett álló figurák közül, és eredetileg is három fő alakból állt a kép. Ugyanis nem ez volt az egyetlen kórházhomlokzat Assisiben és környékén, amelyet háromalakos Keresztfeszítés freskó díszített. Domenico Bruschelli 1821-ben kiadott műemlék-kalauzából ismerjük az Assisitől néhány kilométerre fekvő, Santa Maria degli Angeli mellett található kórház, „piccolo ospedale,” homlokzatáról készült rajzot. A rajzon jól látható, hogy a Keresztfeszítés jelenetet a főbejárat fölé, a homlokzat közepére festették, a kereszt mellett csak egy-egy figura áll.¹⁰ Elképzelhető, hogy a Budapesten őrzött Keresztfeszítés falkép hasonló módon díszítette a Szent Katalin templom melletti kórház homlokzatát.

Az Assisiban található Szent Katalinról elnevezett kolostorról az első írásos dokumentum 1259-ből maradt fenn.¹¹ Ebben az időben a Szent Katalin kolostor egyike volt annak a tíz bencés kolostornak, amelyek



2. kép. Az egykori Szent Katalin templom és kolostor homlokzata. Assisi. Fotó: Fehér Ildikó



3. kép. Giacomo Lauro: Assisi città patria di S. Francesco – részlet. Tollrajz. 16. század vége. Fotó: Fehér Ildikó

Assisiben a 13. század első felében működtek.¹² Megalapításakor az épület a városfalakon kívül állt, a Picaria-hegy lábánál. 1278-ban a kolostort a városhoz közelebb, a Porta Perlaxii közelébe költöztették, amely terület a régi leírásokban „platea Mercati” vagy „platea nova Mercati” elnevezéssel szerepel.¹³

A Szent Katalin kolostor eredeti falai nagyrészt ma is állnak, bár gyakran átépítették az épületet az évszázadok folyamán (2. kép). A máig működő templom megőrizte középkori homlokzatát és belső falait. A kolostoron és a templomon jelentős változtatások a 16. század végén történtek, amikor erre a területre költözött át a város egy másik középkori eredetű testvérsége, a Szent János és a Szent Antal konfraternitás.¹⁴ A 17. századtól az ezen a helyen működő intézmény már mindhárom szent nevét viselte, így a dokumentumokban is Szent János, Szent Antal és Szent Katalin konfraternitás temploma- és kolostoraként jelölik az épületeket.¹⁵ Azonban az évszázadok folyamán a névhasználat leegyszerűsödött és a 19. század elején Szent Katalin konfraternitásra rövidült. Így a kórház is – Pulszky vásárlása idejében – a Szent Katalin kórház nevet viselte. A névhasználatban bekövetkezett változást Francesco Antonio Frondini (1759–1841) történész kiadatlan kéziratából tudjuk meg: „Ospedale di S. Antonio Abate, detto Ospedale nuovo di S. Giacomo di Galizia eretto dalla Compagnia che visitò la di lui Chiesa nel 14(22), come in detto catasto del 1354. L’ospedale della Confraternita di Santa Caterina, che per tre giorni da alloggio ai Pellegrini poveri.”¹⁶

A Szent Katalin templom körüli terület értelmezésében sokat segít Giacomo Lauro 16. század végén készült rajza.¹⁷ Az Assisi későbbi városábrázolásainak is alapjául szolgáló térképen a 6-os szám jelzi a Szent Katalin templomot (Catherina Frater di S. Antonio) a Piazza Nován (3. kép). A templom mellett két épület szerepel, ezek közül nagy valószínűséggel az alacsonyabb volt az ospedale, azaz a kórház.

Assisiben a 14. században mindegyik konfraternitáshoz tartozott kórház is. Mint más itáliai városban, ebben az időben Assisiben is a konfraternitások által

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

fenntartott kis méretű kórházak (v. ispotályok) leginkább szállásul szolgáltak a zarándokok számára. Inkább karitatív egyházi és nem gyógyászati funkciót tölthettek be.¹⁸ 1324 és 1330 között összesen nyolc ilyen intézmény működött a városban.¹⁹

A középkorban a Szent Katalin templom belső falait is freskók díszítették, köztük a Szent Katalin mártíromsága jelenettel és más női szentek ábrázolásaival. Ezeknek a freskóknak a nagy részét Domenico Brizi restaurátor választotta le a falról a 19. század végén és ma az Assisi képtár gyűjteményében találhatóak.²⁰ Az egykor a templom belső terét díszítő freskóknak egy csoportja szoros stíluskapcsolatot mutat a budapesti töredékekkel. Szembetűnő ez a stílusbeli hasonlóság a Szent István figuráját megjelenítő képpel a 14. század közepéről, vagy azon női szentek alakjaival, melyek Pace di Bartolo nevéhez köthetőek.²¹

Mindezeket figyelembe véve a Budapestre került Keresztrefeszítés töredéket stílusa alapján az 1340-es évekre datálhatjuk, kiemelkedő emléke a helyi festők Puccio Capanna-féle generációjának. Nyilvánvalóan más kéz festette a tondóban megjelenített Áldó Krisztust, ami a források szerint ugyanerről az épületről származik. Ez a mű szerényebb tehetségű mester munkája az 1300-as évek második feléből.²²

Nem Mariano Rocchi volt az egyetlen műkereskedő, akinek segítségével Pulszky Károly Szent Ferenc városából származó középkori falképekhez juthatott. A város első fotografusaként ismert Paolo Lunghi is aktív résztvevője volt a 19. század végi itáliai műkereskedelemnek.²³ Pulszky valószínűleg 1894. augusztus 21-én vásárolt tőle először nagy összegben fotókat és

falról leválasztott freskókat.²⁴

A következő nyáron, 1895 július 26-án a budapesti múzeum vezetője Assisiben ismét felkereste Lunghi üzletét a via Principe di Napoli (ma: via San Francesco) és a Piazza Superiore di San Francesco sarkán, ezúttal 14 tétel szerepelt a vásárlási listán, elsősorban falképek.²⁵ A számlán egy tételként és egy összegért, 2000 líráért feltüntetve találunk három darab freskót. A vásárlással kapcsolatos későbbi dokumentumokból egyértelműen kiderül, hogy a Szent Bertalan, Szent Ferenc stigmatizációja (4. kép) és a Szent Egyed életéből vett jelenet falképek kerültek ily módon a budapesti múzeum tulajdonába.²⁶ Paolo Lunghi fontos információval is szolgálhatott a művek származásával kapcsolatban, amit Pulszky ceruzával írt fel mindhárom kép vakkeretére: „Assisi St Crispinus konfraternitásból, Giotto tanítványa.” A San Crispino testvérület egykori épületei Assisiben a mai Via San Agnese 11 számú telken és annak közvetlen környezetében álltak. A konfraternitás kápolnáját az évszázadok folyamán teljesen átépítették: ma egy szálloda és egy magánház működik a középkori falak között. A Budapestre került freskók eredeti elhelyezkedését, egymáshoz való kapcsolatukat ma már nem tudjuk rekonstruálni. Az épületegyüttes középkori díszítéséből egyedül a kapu feletti fülkébe festett freskó maradt meg eredeti helyén.

További tizenegy tétel szerepel azon a számlán, amelyet Paolo Lunghi 1895 július 26-án állított ki Pulszky számára. A listán a San Crispino templomból származó képeket követő műtárgy a Mária a gyermekkel és öt konfraternitással című kép, amelyen a konfraternitás tagjai flagelláns szerzetesekként szerepelnek.²⁷ Egyelőre nincsenek adataink arról, hogy ez a freskó honnan került Lunghi műkereskedésébe. Nem a San Crispino volt az egyetlen konfraternitás, amely festészeti dekorációinak eladásában Paolo Lunghi közreműködött: például a Szent István konfraternitás priorjától 1894 szeptember 14-én kért engedélyt néhány, az épület belsejét díszítő falkép eladására.²⁸ Sajnos a prior választását nem ismerjük, éppen ezért nem zárhatjuk ki, hogy a Confraternita di Santo Stefano freskóiból is került néhány Paolo Lunghi üzletébe és Pulszky 1895 júliusában éppen ezekből is vásárolt.²⁹ Talán érdemes röviden végiggondolni, hogy éppen a Via San Agnese 11 területén lévő épületek középkori falai között működött a 14-től a 18. századig Assisi legnagyobb és valószínűleg legrégebbi flagelláns testvérülete. A Santa Maria Maggiore vagy del Vescovado templom konfraternitása, a Fraternita dei Disciplinati, vagy Flagellánsok fraternitásának volt itt a középkorban a székhelye, a San Crispino konfraternitás csak viszonylag későn, 1772-ben költözött ide.³⁰ Nem zárhatjuk ki, hogy a Máriát körülvevő flagelláns szerzetesek a Santa Maria Maggiore vagy del Vescovado konfraternitás emlékét őrzik a budapesti képen.

Mindezzel csak jelezni szeretnénk, hogy Pulszky Károly umbriai freskóvásárlásainak művészettörténeti feldolgozása és méltó értékelése még várat magára. A feladat fontosságát jelzi, hogy olyan — több esetben a



4. kép. Szent Ferenc stigmatizációja. Freskó. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Ltsz.: 1299. 215x175 cm. 14. század közepe. Fotó: Józsa Dénes

hazai és a külföldi kutatás számára teljesen ismeretlen, publikálatlan – középkori falképekről van szó, melyek szerves részei a 14–15. századi Assisi és környéke művészettörténetének.

Jegyzetek

- 1 „...A megveendő képek meghatározásánál főleg két szempontból indultam ki: hogy az illető művek a képtárban jelenleg őrzött sorozatoknak egyes hiányait pótolják, és pedig lehetőleg úgy, hogy vagy oly művészirány legyen általuk képviselve, amelyből mindeddig képtárunkban példány vagy egyáltalán nincs vagy nem megfelelő jelentőségű... Az egyes képeknél arra is figyelemmel vagyok, hogy a kép tárgya és az ábrázolás módja lehetőleg olyan legyen, amely a képtárunkban meglevő más műveket kiegészítse, vagy azokkal bizonyos összefüggésben álljon. / A másik és sajnos, a legtöbb esetben a legmértvőbb szempont az, hogy az illető képek nemcsak lehetőleg jutányosak, de egyszersmind lehetőleg tulajdonképpen értékükön alul legyenek megszerezhetőek.” Pulszky Károly levele Csáky Albin Közoktatásügyi és Vallási miniszterhez. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1893. (sorszám megjelölés nélkül). Pulszky itáliai falképvásárlásairól: MRAVIK László–SZIGETHI Ágnes: *Festményvásárlások az Országos Képtár és a Szépművészeti Múzeum részére*. In: *Pulszky Károly in memoriam*. Szépművészeti Múzeum. Szerk. MRAVIK László. Budapest, 1988. 82–112.
- 2 MANCINI, Francesco F.: *La formazione di Benedetto Bonfigli (e alcune considerazioni sulla pittura tardogotica a Perugia)*. In: *Benedetto Bonfigli e il suo tempo*. Atti del convegno, Perugia. 21–22 febbraio 1997, Perugia, 1998. 59–74. PAGNOTTA, Laura: *Una chiesa per cinque affreschi*. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, (100.) 2004. 41–51.; FEHÉR, Ildikó: *Frescoes now in Budapest from the Confraternity of San Crispino in Assisi*. In: *Arte Cristiana*, XCVI. (2008) 181–190.
- 3 Keresztrefeszítés: ltsz.1067, 190x90 cm; Áldó Krisztus: ltsz. 1478, 45,5x44 cm.
- 4 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1893. (sorszám megjelölés nélkül), a vásárlást a miniszter 1894. január 5-én kelt válaszlevelében engedélyezte. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1893. 58, 693.
- 5 1894. augusztus 19-én a képek már Budapesten voltak, amit az ekkor felvett jegyzőkönyv tanúsít. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1894. augusztus 19. 177.
- 6 PEREGRINY János: *Az Országos Szépművészeti Múzeum Állagai*. III., Új szerzemények. 1^ofüz., Budapest, 1914. 821, 665, 684, 821.
- 7 PEREGRINY, 1914. 684.
- 8 A *Keresztrefeszítést* a 15. század elejéről származó umbriai műnek tartja, az *Áldó Krisztust* 15. századi toszkán freskótöredékként írja le. PIGLER, Andor: *Katalog der Galerie Alter Meister*. Budapest, 1967. 705, 713–714.; Tátrai Vilmos átvette Pigler Andor korábbi meghatározásait avval a kivétellel, hogy a *Keresztrefeszítés* jelenetet korábbra, a 14. század első harmadára datálta. TÁTRAI Vilmos szerk. *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*. Budapest, 1991. 120. 121.
- 9 TODINI, Filippo–ZANARDI, Bruno: *La Pinacoteca Comunale di Assisi: Catalogo dei dipinti*. Firenze, 1980. 45. Ezt az attribúciót később Elvio LUNGI is átvette: *Maestro di San Crispino*. In: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*. vol. 2. szerk. Enrico CASTELNUOVO. Milano, 1986. 624.
- 10 BRUSCHELLI, Domenico: *Assisi città serafica e santuari che la decorano ad istruzione e guida dei forestieri che vi concorrono*. Roma, 1821. tav. XXII.
- 11 „dominabus S. Caterine de Picaio” FORTINI, Arnaldo: *Nova Vita di San Francesco*. III, Assisi, 1959. 52.; Arch. Sacro Convento Assisi, str. I. 34r.
- 12 BIGARONI, Marino: *I monasteri benedettini femminili di S. Paolo delle Abbadesse, di S. Apollinare in Assisi e S. Maria del Paradiso prima del Concilio di Trento*. In: *Aspetti di vita benedettina nella storia di Assisi*. Atti del convegno 12–13 Settembre 1980. Atti Accademia Properziana del Subasio Serie VI, N. 5, Assisi, 1981, 171–232.
- 13 Arch. Sacro Convento Assisi, str. 5, 5r. A Szent Katalinról elnevezett női kolostort ebben az időben a „rossz erkölcsű” vagy „rossz életű” hölgyek lakták. („per mala vita”); Archivio di San Rufino, A. P. TINI: *Appunti storici*. vol. 1, 744.
- 14 GASPERINI, Mario–SENSI, Fabrizio: *Monastero di S. Caterina – Assisi*. In: *Aspetti di vita benedettina nella storia di Assisi*. Atti del convegno 12–13 Settembre 1980, Atti Accademia Properziana del Subasio, serie VI – n. 5. Assisi, 1981, 269.
- 15 CRISTOFANI, Antonio: *Storie di Assisi*. Assisi, 1902. 402.
- 16 Archivio Capitolare di S. Rufino (ASR) arm. 7, pal. 1, b. II, fasc 22. Köszönettel tartozom Prof. Francesco Santuccinak, a San Rufino székesegyház levéltárosának, aki segített megismerni Assisi középkori kórházépületeinek történetét.
- 17 GROHMANN, Alberto: *Le città nella storia d'Italia. Assisi*. Roma, 1989. 56. kép.
- 18 BLACK, Christopher F.: *Italian confraternities in the sixteenth century*. Cambridge, 1989. 184; SANTUCCI, Francesco: *L'Accoglienza*. In: *Assisi dal Medioevo all'età moderna*. Accademia Properziana del Subasio, X. N. 1 (marzo 2002). 19–21.
- 19 Ez a nyolc kórház a következő: Santo Stefano, San Gregorio, Santa Chiara, San Lorenzo, San Pietro, San Rufino, San Francesco and Sant'Antonio. GASPARINI, G. Sandre: *I luoghi della pietà laicale: ospedali e confraternite*. In: *Assisi anno 1300*. Szerk. Stefano BRUFANI – Enrico MENESTÒ, Assisi, 2002, 165.
- 20 TODINI–ZANARDI, 1980, n. 13, 16–18, 21, 24–27. Domenico Brizi a Szent Katalin konfraternitás számára már korábban is dolgozott. 1879-ben ő kon-

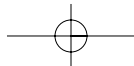
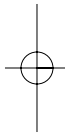
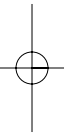
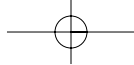
- zerválta a konfraternitáshoz tartozó *Oratorio dei Pellegrini* falképeit. Archivio del Sacro Convento, Fondo Vescovile, ms. s.s.cc. 242rv.
- 21 TODINI–ZANARDI, 1980, n. 16, 24, 25.
- 22 Konzultáció Boskovits Miklóssal 2006 májusában.
- 23 A fotográfus Paolo Lunghi életéről eddig ismert dokumentumokat Marco MOZZO dolgozta fel: *Storia della fotografia ad Assisi: immagini e protagonisti tra otto e novecento. Atti Accademia Properziana del Subasio*. VII. (10.) Assisi, 2005. 235–285. Rendkívül érdekes személyiségről árulkodik, hogy Paolo Lunghi nyilvánvalóan tisztában volt Assisi művészeti értékeinek európai művészettörténeti jelentőségével, ugyanakkor szorgalmasan kereste a lehetőséget, hogy hogyan tudna minél többet belőlük értékesíteni a műpiacon: „*far conoscere al Mondo Artistico ed intelligente testimonianza della passata grandezza della nostra Assisi, che ha buon diritto occupa uno dei primari posti tra le antiche ed artistiche Città dell’Umbria.*” Paolo Lunghi levele Assisiből, 1881 december 12-én. A levelet Marco MOZZO közli, 2005. 283.
- 24 A vásárlást igazoló számlákat a múzeum Irattára őrzi: Számlák, 1894 augusztus 21,
- 25 Szépművészeti Múzeum, Irattár, Számlák 1895 július 26. (89. sz.)
- 26 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 246/95.; ltsz. 1299, 215x175 cm; ltsz. 1301, 100x90 cm; ltsz. 1300, 200x180 cm.
- 27 Ltsz. 1302, 148x153 cm.
- 28 MOZZO, 2005. 283.
- 29 A *Confraternita di Santo Stefano* alapításával kapcsolatban fenmaradt egy adat 1324-ből, ez azonban valószínűleg egy “újraalapítása” annak a testvérületnek, amely már jóval korábban létezett. BRUFANI, Stefano: *La fraternita dei disciplinati di S. Stefano*. In: *Le fraternite medievali di Assisi linee storiche e testi statutar*. Szerk. Ugolino NICOLINI–Enrico MENESTÒ–Francesco SANTUCCI. Assisi, 1989, 45–86.
- 30 CRISTOFANI, 1902. *libri sei*, 197–198, 203; SANTUCCI, Francesco: *Gli statuti comunali di Assisi del 1469. Dalla corporazione dei Calzolari alla Confraternita di S.Crispino, Accademia Properziana del Subasio – Assisi*. XII – N.1. marzo 2004; PEDETTA, Proietti L.: *Le confraternite di Assisi tra riforma e decline (secc. XVI–XVIII)*. Assisi, 1998.

Some Detached Frescoes from Assisi in the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts

The collection of Italian frescoes in the Museum of Fine Arts in Budapest is one of the richest among European museums. The backbone of the collection was established in the 1890s by Károly Pulszky, the director of the museum at the time. Pulszky bought a large number of wall-paintings in Perugia and Assisi, in seemingly bad condition and heavily overpainted, which after the restoration turned out to be excellent works of art.

In 1893 Pulszky bought the fragmentary *Crucifixion* and a bust of the *Blessing Christ*, which originally belonged to the same series of Umbrian wall paintings. Both frescoes once decorated the facade of the *Ospedale di Santa Caterina* in Assisi as shown in the delivery documents. The *Crucifixion*, dating back to the 1340s, is a noteworthy example of local painting in the generation of Puccio Capanna, whereas the *Blessing Christ* was painted during the second half of the Trecento.

On 26 July 1895, Károly Pulszky made another purchase of 14 paintings, mostly frescoes. Three frescoes of the lot were detached from the walls of the medieval buildings of the *ex-Confraternita di San Crispino*. Documents of the purchase undoubtedly proved that the paintings were *Saint Bartholomew*, *Stigmatization of Saint Francis of Assisi* and *Saint Giles Protecting the Doe from the King’s Hunters*, now in the Budapest Museum of Fine Arts.



Kristína Markušová A kassai Szent Mihály kápolna restaurálása

A Kassára (Košice [SK]) látogató turisták – és szakemberek – figyelmét rendszerint a Szent Erzsébet-székesegyház köti le, kitárt kapuval és szárnyasoltárokkal fogadva a belépőt. A szakirodalom is aránylag kevés figyelmet – a Dómhhoz viszonyítva – szentel a szomszédos kápolnának, pedig ennek eredeti szerkezete, díszítése és autentikus állapota akármelyik városban a település legfőbb díszévé tenné. A Dóm déli oldalán álló gótikus kápolna évtizedek óta csak Mihály-napkor volt nyitva, 1985 óta a közönség előtt teljesen be volt zárva (itt tárolták a Dóm főoltárának táblaképeit a restaurálásuk idején 1985-től 1992-ig), 1993 óta készült a kápolna helyreállítása–restaurálása, amelyet 2006-ban sikeresen be is fejeztek. A kápolna ünnepélyes újrafelszentelésére 2006. január 22-én került sor. Ez a beszámoló összefoglalja a legutóbbi restaurálás során szerzett kutatási eredményeket, ismereteket és tapasztalatot, mivel a szerzője résztvett a műemléki kutatáshoz szükséges dokumentáció feldolgozásában, s később műemléki felügyelőként kísérté a munkát.

A temetőkápolnaként épített, később önálló templomként is használt épületet valószínűleg a 14. század közepe táján emelték. A 15–16. század fordulóján a kassai születésű Szathmári György (akkor pécsi püspök, később esztergomi érsek) és rokonai adakozásából egy oldalhajót illesztettek a kápolna északi falához, lebontva az eredetileg északi oldalra épült apró sekrestyét. A hiányzó sekrestyét később a déli homlokzat nyugati részéhez toldották, áttörvén itt egy ajtót a kápolna déli falán. Az oldalhajó felé egy széles árkáddal nyitották meg a kápolna északi falát, s közös csigalépcsővel kötötték össze a kápolna nyugati karzatát és az új északi oldalhajó nyugati karzatát. A levéltárban, tervtárban, fotótárban felkutatott adatokkal és dokumentációval, valamint a múltban megjelent kiadványokkal¹ itt nem fogunk külön foglalkozni, ezeket kimerítően dolgozta fel Farbaky Péter egy korábbi tanulmánya.² Megemlékezésre szorul még az a tény, hogy 1903–04 közt a kápolnát a kassai egyházmegye fennállásának százéves évfordulója alkalmából felújították – ezt már mai felfogás szerint is műemléki helyreállításnak tartjuk, még akkor is, ha purista szellemben Sztéhlo Ottó tervezése és vezetése alatt a későgótikus oldalhajót lebontották, felépítették az északnyugati támpillérhez a hiányzó lépcsőtornyot, a megtalált alapokra újból felépítették a korábbi sekrestyét, a déli, másodlagosan hozzáépített sekrestyét lebontották, ajtaját befalazták, és így a kápolnát azóta a feltételezett eredeti külső megjelenésében láthatjuk (1. kép).

A 20. század folyamán csak apró karbantartási munkákat végeztek a kápolnán, pl. új villámhárítót szereltek fel, pótolták a törött tetőcserepet, a századelejei vázszonnal szigetelt felületi villanyvezetékét új változattal helyettesítették és új bekötőt is szereltek fel. A Sztéhlo-

féle helyreállításkor viszont, ismeretlen okból, a kápolna külsejét fedő vakolatot tömény cementből készítették. A régi fényképek alapján ugyanis nem tudjuk pontosan azonosítani a korábbi állapotot: úgy néz ki, mintha a támpillérek kváderfalazata fedetlen lenne, a függőleges falfelület viszont vakolt. Myskovszky Viktor akvarelljén³ egy nem egészen pontos állapotot látunk: olyan helyen is szép kváderfalazatot rajzolt Myskovszky, ahol ma már tudjuk: történetből készült a fal s bevakolták. A kőkeménységű cementvakolat, jó vastagon felkenve és nem simítva, de szinte barokkos „báránybundás” dudoros felülettel a 20. század végére a homlokzat alsó részén a falon átütő és távozni kívánkozó nedvességtől felduzzadt és nagy felületeken lehámlott. A homlokzat felső részén viszont makacsul bizonyította jó minőségét. A nedvesség a kápolna belsőjében is jelentkezett, a falak alján lerakódáson kívül penészszerűség is nőtt.

Az egyház – a kilencvenes években eleinte az egyházmegye, később, a tulajdonjogi viszonyok rendezése után a Szent Erzsébet plébániahivatal – beadványa alapján a műemléki szakintézmény előírta a szükséges elsődleges kutatási dokumentációt: alapos műemléki kutatást, statikai szakvéleményt (elsősorban a tetőszerkezetet illetően) és régészeti feltárást (a kápolna kriptájában, illetve a közvetlen környékén, ahol feltételezhető volt a helyreállítás keretében történő beavatkozás. A műemléki kutatás eredménye alapján lehetséges később következtetni a restaurálási kutatás, ill. feltárást kiterjedésére.

Az egyház lehetőségei szabták meg a felkészülési munkák tempóját: 1993-ban elkészült a műemléki ku-



1. kép. A kassai Szent Mihály kápolna délnyugat felől.
Fotó: Kristína Markušová

tatás első része. Ezt Haberlandová Helena művészettörténész végezte el, alapos levéltári előkészülettel, de falkutatási szondákat csak embermagasságig készíthetett, mivel a tulajdonos nem fedezte az épület beállványozását.⁴ Ezáltal számos kulcsfontosságú helyet nem lehetett megkutatni, s nem lehetett pontosan felvázolni a szükséges restaurátori munkák kiterjedését sem. Így a művészettörténeti elemzés is csak töredékes lehetett – a lehetőségeken belül viszont a kutató megállapította az épület fennmaradt középkori terjedelmét, az általa elért elemek elsődleges, ill. másodlagos voltát, de a festett felületek kutatását a restaurátorokra hagyta.

A statikus szakvéleménye kedvező lett, a tetőszerkezetet jó állapotban találta, lokális apró károsodásokat észlelt csak a vörösfenyőből szerkesztett tetőn, amelyet a 19. század hatvanas éveiben készítettek. A két színben diagonális irányban fektetett világos és sötét színű mázas hódfarkú tetőcserep viszont már nem volt menthető – az idő (és nyilván a levegőszennyeződés) haladásával a lécezésen tartó „fog” teljesen szétmállott és a cserepeket már csak a megszakás tartotta a tetőn. A lécezést és a mázas tetőcserepeket tehát később kicserélték, betartva a színt, mintát és nagyságot. S mivel a 19. században már erresszel is ellátták a tetőt, ezt is felújították – pedig az eredeti középkori tető nyilván nem így készült valaha.

A kápolna kriptájában 1998–99-ben Ďurišová Marcela régész kutatót. A kriptá eredeti padlóját kavicsburkolat fedte, a két hajót elválasztó árkád pillérei kváderköből készültek, ezt egy kb. 70 cm magas csontreteg fedte – eszerint nyilvánvaló az ossarium rendeltetése. A kéthajós „altéplom” eredetileg jól szellőző belsejében 1778-ban, miután kiszedték a csontreteget, az agyagpadlóra maltert simítottak és téglapadlóval burkolták, a kerítőfalak mentén három, ill.



2. kép. Festett ablakkeret-díszítés, részlet. Fotó: Kristína Markušová



3. kép. Boltozatmező a karzat felett, restaurálás és kiegészítés után. Fotó: Kristína Markušová

négyszintes beépített sírhelyeket hoztak létre, az ablakokat befalazván. A 19. század első felében pedig a középső árkádokat is beépítették sírhelyekkel, s első sorban ez a teljes beépítés okozta a falak fokozott nedvességét. Így a régészeti feltárás keretében 1998-ban a legkésőbbi sírkamrákat kibontották, hogy biztosíthassák a kriptá szellőzését.⁵

1998-ban fejezték be a kápolna homlokzatán és belsejében a restaurátori kutatást és készítették el a restaurálási tervet.⁶ Mivel a kutatáshoz sem volt még a kápolna beállványozva, a kutatóterület csak kisebb felületre szorítkozott, így ekkor még a műemlékesek és a restaurátorok is azt tervezték, hogy a kápolna belsejében a középkori figurális freskók restaurálásán kívül javarészt az ún. neogótikus (20. század elejei) kifestést konzerválják. A szondák és a minták fizikális-vegyi elemzése szerint a belső falak sima felületeinek eredeti kifestése sötétszürke volt, az építészeti elemeket vörös és fekete színnel tagolták-keretelték: az ablaknyílások belső keretezését kb. 10 cm széles vörös sáv alkotta, a karzatra nyíló ajtókat feketével keretelték. Az ablakok részüjét meszes alapozás nélkül festették: a szürke és vörös tagolásra sematikus festettek kazettákat – ezek elnagyolt „inkrusztált” márványozásképpen hatnak, mintha az andezitből faragott kőkeretek elemeit érezett márványbetétekkel díszítették volna (2. kép). A boltozat bordáin is számos helyen megtalálták a vörös sávot a világos (fehér) borda menti falsíkon, vörös csíkkal jelezve a fugákat. A bordák meglehetősen karcsúak, ezért itt nem lehet szó a márványozásról, a záróköveknél viszont előkerült a gazdag középkori színezés. A restaurátorok a kutatásuk és a mintavétel legelején a sok sötétszürke színfoltot inkább korábbi égési károsodásnak vélték, később viszont kiderült, hogy a függőleges falfelületek így voltak festve, s fehér vonalakkal jelezték rajtuk a kváderfelosztást – számos helyen a falpillérek oldalán előkerült a vakolatra festett „fugázás” indítása, így lehetséges volt hitelesen rekonstruálni. Sajnos, a boltozat



4. kép. A kápolna szentélye. Fotó: Kristína Markušová

vakolt mezein már nem maradt az eredeti kifestés nyoma, a bordák melletti sáv mellett sem, kivéve egyetlen mezőt a karzat északi oldala felett — itt előkerült a sűrű alapozásra festett három- és négykaréjos mintázás sárga és vörös keretkezéssel. Ez alapján a szembeni mezőn ennek a tükörképét készítették el, hogy látványosabban lehessen elképzelni a középkori állapotot (3. kép).

A Szent László-legenda freskója, amelyet 1864-ben találtak a kápolna déli falán,⁷ nyom nélkül eltűnt — a restaurátorok csak a Sztehlo-féle helyreállítás idejéről származó cementtartalmú vakolatot találták ezen a részen. Dacára annak, hogy Myskovszky Viktor akvarellje szerint pontosan lehetne azonosítani az elhelyezését, nyilván már a 20. század elején sem létezett, különben valószínűleg legalább átfestett formában láthatnánk.

A szentélypoligon északnyugati falsíkján egy háromalakos freskó látható (4. kép): Szent Mihály arkangyal ifjú göndör szőkehajú alakja hosszú köntösben, jobbában felemelt pallossal, baljában a lélek mérő mérleggel, két oldalán pedig Szent Kozma és Damján, egyikük kezében orvosságos állóedény és szike, a másik csak edényt tart (5. kép). Ez a festmény későgótikus — a 15. században készülhetett, alatta az eredeti 14. századi kifestés nyomai vannak. A kép alsó sávja kiegészítést kapott — itt hiányzik az alakok lábfejrésze. Valószínűleg akkor károsodott a freskó, amikor a 18. században az eredeti osszáriumot felszámolták és az alsó szinten levő térbe sírhelyeket falaztak: koporsóval nem lehetett bejutni a szűk csigalépcsőn, azért ezen a falon kívülről bontottak ki egyenes lejáratot a kriptába. Feltehetőleg ekkor sérült meg a bontott falon levő freskó alja is. Érdekes talán elgondolkozni azon, hogy kerültek erre a helyre, az arkangyal mellé Kozma és Damján, a gyógyító szentek, akik kultuszának itt semmilyen előzményéről nem tudunk, ismert azonban az a ravennai mozaik, ahol e három szent már a 6. században találkozunk, s Szent Mihály arkangyal ott is szőke ifjú alakjában jelenik meg, hosszú köntösben és szárnyakkal, akárcsak ezen a 15. századi képen. Kozma és Damján társaságában talán nem

annyira a Lucifert legyőző vagy lelketmérő Mihály arkangyal értelmezhető, inkább a keleti egyház korakeresztény időből származó égi gyógyítójával találkozunk.

Az oltár mögötti keleti falsíkon szintén volt freskó, a jelenet már nem azonosítható, de a felosztás még kivehető: a téglalap alakú területet szárnyasoltár-módjára osztották fel, egy széles középső képkeret oldalán két-két kisebb mezőnek a kerete látható, s a felső szélen ott a minuszkulás datálás: 1487.

A kápolna északi falán a felső síkon egy falfestményt sejthetünk — már régebben alaposan letisztították a nyomát, így csak az látható, hogy egy Utolsó vacsora jelenetről van szó, de a részletek nem eléggé kivehetőek. Az északi fal karzat feletti részén csak a boltozati bordák és a támpillér profilja mellett találunk egy vékony sávot a következő festett jelenetből, ez viszont nem elég az azonosításhoz. Az északi fal alsó része már új anyag: amikor 1904-ben lebontották az északi oldalhajót, befalazták a másodlagosan áttört arkádót is a kápolna és az oldalhajó közt, így négy neogótikus védőszent alakja az új falazatra került, amely alatt nincs korábbi festés.

A sekrestye keleti oldala részben még az eredeti sekrestyéből maradt falazat, amely később beolvadt az északi oldalhajó falába, de ma látható az apró falfülkéje is a 14. századi vakolat részletével.

A karzat mellvédjén található négy evangélista szimbólumánál a restaurátorok rájöttek, hogy a 19., ill. 20. század csak elenyésző kiegészítést adott a képekhez, ezek a kőfelszínre festett középkori képek jó állapotban maradtak meg, elsősorban tisztításra és konzerválásra volt szükségük. A szentély déli falába mélyesztett ülfülkékről kiderült, hogy maguk a fülkék belsejét és az osztopilléreket a 19. századi javításkor alaposan letisztították a korábbi festéstől, így csak a vimpergák fiáléin és a felettük levő falrészben lehetett megtalálni az eredeti 14. századi kifestést: a keretkezés ismét vörös, a kúszólevelek zöldszínűek voltak, s a vimpergák kereszttrózsái közt és az ezek közé illesztett konzolos tornyocskák közt vakmérműves festett és vésett díszítést



5. kép. Falfkép Szent Mihály, Szent Kozma és Szent Damján ábrázolásával. Fotó: Kristína Markušová

kapott a fal — ennek nagyobb része megmaradt a későbbi festés alatt, így sikerült hitelesen restaurálni. A szentélypoligon délkeleti falsíkjában még 1993-ban a falkutató tárta fel a később lefaragott vimpergás és vakmérnöves falfülke részleteit — a restaurátorok feltárták az átfestés alatt az eredeti festett díszítést is: geometrikus fűrészfogas sötétszürke-fehér keretben vörös festés szürke alapon, s alatta okkersárga-barna festett függöny. Feltehetőleg nem fülkealakú pasztorfóriumról van szó, a nyílás oldalán nyoma sincs zár szerkezetnek, habár ez lehetett a lefaragott keretrészen is.

Miután ekkora felületen került elő az eredeti 14. századi kifestés — elsősorban olyan helyeken, ahol a 19., ill. 20. században csak egyszínű meszes átfestés készült, az addig elképzelt helyreállítási irányt, amely teljességében respektálni készült az 1904-es Sztelhlo-féle átépítést és díszítést, kivételesen megváltoztatták annak érdekében, hogy érvényesülhessen az egyedülálló autentikus középkori épület. A kápolna külsejéről úgyis szükséges lett eltávolítani a káros hatású cementvakolatot, tehát az 1904-es helyreállítás eredménye mindenképpen beavatkozásra kényszerült.

A kápolnabelső kutatása után a restaurátorok vérmes reménnyel várták a külső állványok felállítását: nyilván az ennyire díszes belsővel készült kápolna kívülről is tart meglepetést. Sajnos, a meglepetés csak annyi lett, hogy megtudjuk: a falakon 1904-ben szorgalmas munkát végeztek, s az egész homlokzatot tökéletesen letisztították — középkori kifestés nyomát csak a délnyugati támpillér egy apró részén lehet látni. Itt is csak egy falkép része mutatkozik — némi figurális motívum sejthető, de nem több. Semmit sem sikerült megtudni a támpillérek vélt festett tagolásáról, az ablaknyílásokat keretelő paszpartukról, az esetleges külső falfestményekről vagy festett építészeti tagolásról. A Sztelhlo-féle helyreállítás úgy mutatta be a kápolna külsejét, hogy a különféle sötétszürke andezitkváderekből épült támpilléreket, lábazatot, párkányt, ablakkeretet alaposan letisztította, a hozzá illeszkedő új (cement)vakolatot viszont vastag rétegben vitték fel, ezért a kő felülete mélyebbre jutott, mint a körülötte „feldagadó” vakolat. Így a középkorban nem létezhetett — a sima mészvakolatot nyilván eredetileg teljesen rásimították és idomították a kőfelület síkjához, az egész homlokzatot nagy valószínűséggel átfestették és az építészeti elemeket színesen hangsúlyozták. Egészen biztosra vehetjük, hogy a Szent Mihály-kápolna gazdag belseje mellett a homlokzat is hasonló díszítést kapott, s csak sajnálhatjuk, hogy semmi sem maradt belőle. Ezért a kápolna mai külseje egy „félkész” állapotot mutat be: a sima mészvakolat, követve a falak hajlatát, igyekszik észrevétlenül simulni a kváderkövek felületéhez, átmenet és hangsúly nélkül idomul a kőfelület síkjához, csak éppen világos színe árulja el a határt. Erre az állapotra kerülne a középkori díszítő festés, amely eltakarná a kváderkövek vakolatmelletti hullámzó vonalát és geometrikus keretekkel, mintákkal tagolná a kápolnát, a sima

felületet pedig nyilván képek díszítenék, ha meg lehetne találni az autentikus kifestés nyomát.

Az andezitből faragott nyugati kapuzat lábazati részén és a keleti falrész lábazati profiljában látható több vajat és fúrás nyoma: ezeket nem javították ki a restaurátorok, mivel itt nyilván ún. mágikus vajt-fúrt lyukakról van szó, amelyek az épület gazdag múltjának egy apró részletét képezik.

A Szent Mihály-kápolna helyreállítását és restaurálását 2006-ban fejezték be, többszörös állami támogatás segítségével és Kassa város önkormányzatának a tulajdonossal — a Szent Erzsébet plébániával való együttműködésének köszönhetően. Ekkor került csak sor a kápolna körüli terep rendezésére: ezt 2007-ben végezte a város, előzőleg kimerítő régészeti feltárást biztosítva a Szent Erzsébet Dóm déli homlokzata és a kápolna közti egész területen — itt az egykori temető sírjai, kőfalkerítése és korábbi kavicsburkolatok kerültek elő. Eközben feltárták az 1904-ben elbontott oldalhajó és déli sekrestye alapjait — ezek elhelyezése bemutatásra került az új tereprendezéskor.

Mindent megtudtunk a kápolnáról, amit lehetett: hogy nézhetett ki, milyen színeket használtak a 14. században, hogyan faragták és festették a követ, stb. Mindamellet a legújabb ismeretek alapján máig hiányolunk egy kimerítő művészettörténeti — ikonográfiai — elemzést, amely talán megtalálná a válaszokat az eddig tolaikodó kérdésekre. Pl. miért ilyen, e térségben szokatlan formájúra építették ezt az eredetileg temetőkápolnaként használt épületet — a legtöbb hasonló korból származó és rokon alakú és szerkezetű kápolna Franciaország nyugati peremén látható, ami igazán távoli analógiának tűnik. (Több különféle elméletet idézett elő a kápolna külseje is — annyira egyedülálló és magasztos, mintha egy távoli nagyváros terjedelmes székesegyházából egy óriás idenyomott volna építőköckaként egy apszist vagy kápolnarészletet.) Igaz-e a műemléki kutatás egyik feltevése, amely szerint annyira áthidalhatatlann az ellentét a teljesen díszmentes „altplom” és a túldíszes földfeletti rész közt, hogy ezt feltehetőleg két külön fázisban két különálló csoport alkotta (a kutató szerint a kéttraktusos földalatti rész akármelyik középkori kassai polgárház pincéje is lehetne, ellentétben a gazdagon faragott és festett felső kápolnával). Véletlen-e a kápolna nyugati homlokzatán látható szabálytalanság: a torony melletti negyedív mellvédjében három — három négykaréjos mérmű van, ezek béléttükkel a görögkeresztre emlékeztetnek, kivéve az északi oldal jobboldali mérművét, amely mintha 45 fokkal elfordult volna — ezt a szabálytalanságot minden korábbi fényképen is láthatjuk, s mivel nem véletlenül fordult tengelye körül a nehéz kő, érdekes lenne tudni, miért lett ilyen. Az aszimmetriát a kápolna hajójában is megleljük: ha megfigyeljük a karzat mellvédjét, mindkét fele egészen különböző vakmérnökkel van díszítve — lehet ez is véletlen? így sikerült? A figurális konzolok ikonográfiai jelentésével sem foglalkozott eddig senki, a karzat alatti három zárókő is érdekes: az egyikén négy fleur-de-lis,

a középsőn ötszirmú rozetta, az északin egy forgó kútya látható. A növényi akantuszleveles, ill. kúszóleveles pillérfejezeteket is figyelemreméltók – több van belőlük, mindegyik más, semmi dísz sem ismétlődik. A gazdag restaurátori dokumentáció hozzáférhető a Kassai Múemléki Hivatal – Krajský pamiatkový úrad Košice tervtárában, s talán ez a rövid helyreállítási beszámoló felér egy kihívással további kutatásra – vagy tekintsék az érdeklődő kollégák meghívónak Kassára.

Jegyzetek

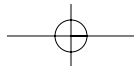
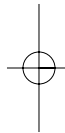
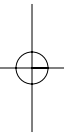
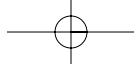
- 1 Elsősorban: MIHALIK József: *A kassai Szent Mihály kápolna*. Kassa 1904; WICK Béla: *A kassai Szent Erzsébet dóm*. Košice 1936.
- 2 FARBAKY Péter: *A kassai Szent Mihály-kápolna Szatmári-féle bővítése és purista restaurálása*. In: Horler Miklós hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok. Szerk. LŐVEI Pál. Művészettörténet – műemlékvédelem IV. Országos Műemlékvédelmi Hivatal 1993, Budapest, 287–304.
- 3 FARBAKY, 1993. 291.
- 4 HABERLANDOVÁ, Helena: *Košice, kaplnka sv. Michala – Pamiatkový výskum* (Kassa, Szent Mihály kápolna – Múemléki kutatás), Bratislava, december 1993 – kézirat.
- 5 ĎURIŠOVÁ, Marcela: *Nálezová správa z archeologického výskumu v osáriu kaplnky sv. Michala v Košiciach v roku 1998* (Jelentés a kassai Szent Mihály kápolna osszáriumának 1998-ban végzett régészeti kutatás eredményeiről), 1999, Košice, kézirat.
- 6 Košice – kaplnka sv. Michala NKP, Návrh na reštaurovanie interiéru (Kassa, Szent Mihály kápolna nemzeti műemlék, Épületbelső restaurálási javaslata), Villard – Združenie pre reštaurovanie a ob-

novu pamiatok (Porubovič Jozef, Višváder Vladimír, Machata Tibor, Gomboš Peter), Bratislava, 1998 – kézirat.

- 7 LÁSZLÓ Gyula: *A Szent László-legenda középkori falképei*. Budapest, 1993, 143–144.

The Restoration of St. Michael's Chapel in Košice

The introduction of the article is based on formerly published information on the origin and architectural history of St. Michael's Chapel in Košice (Slovakia), built probably as a cemetery chapel in the middle of the 14th century, enlarged with a northern aisle at the end of the 15th century, and restored in 1903–4. The article informs about the results of the heritage research and the preparation and execution of the restoration from 1993 to 2006. The restoration work focused on the regeneration of the authentic interior from the 14th century, the grey, red, white, green and blue architectural (geometrical, floral and figurative representations of architectural elements as window and door frames, buttresses, vaulting ribs, keystones, consoles and capitels) and a figurative wall painting of St. Michael the Archangel and the healing Saints, Cosmas and Damian. The restorers did not find any remains of the medieval painted decoration of the exterior under the unproper cement-plasters from 1904, which should be removed because of the increasing moisture in the walls and replaced by lime-plasters following the shapes of the carved stones of the buttresses and other stone elements of the elevations. The short report calls for an artistic–historic analysis based on the experience of the restoration and invites to visit the chapel in Košice.



Juraj Gembický The Bell Foundry Workshop of the So-Called Gaal Family in the Spiš region

Until today there exist, and are in use, some of the best representatives of the medieval bell foundry-handcraft in Slovakia: gothic bells of the best quality, as well as a collection of unique medieval bipartite calyx-shaped bronze baptismal fonts, mostly still in use in the territory of the Spiš region. All of them came from the so-called Gaal family bell foundry workshop, with very typical relief decorations, epigraphic ornamentation and perfect design.¹ They are real examples of the diversity and progressivism of the bell foundry handcraft in our territory, together with many lost or still not discovered bronze-cast candlesticks, lamps, tables, sculptures, liturgical vessels and other kinds of products of this trade.

Master Conrad (called “Gaal”) is the founder of our most important and earliest represented medieval non-monasterial bell foundry workshop in Slovakia, who, as a bell founder for this territory, is also the earliest known by name.² The so-called Gaal workshop (or Gaal foundry) in Spišská Nová Ves (Slovakia) was active between 1357 and 1516. In scholarly publications it was called so based on the family name of most of the masters from there, reconstructed from published historical sources, where the name “Gaalnaw,” contracted as “Gaal,” is mentioned.³ In 1357, master Conrad (“Conrad campanista”),⁴ working together with his brothers Nicolas and John (“Nicolao et Johanni Campanorum fusoribus”),⁵ cast probably one of the largest known bells of medieval Europe (with a lower diameter of 280 cm, a height of 300 cm, and a weight of around 13 000 kg, according to the reconstruction based on research of the bell-form and the place of its casting) for the royal court in Visegrád.⁶ King Louis the Great, of the House of Anjou, gave him several privileges as a reward for this bell.⁷ It was the beginning of his bell founding carrier, during which



Fig. 1. The reconstruction of the big bell in Visegrád.
Drawing: Gergely Buzás.



Fig. 2. Revúca: not-preserved medieval bell Quirin from Hans Wagner. Photograph from publication: DUBOVSKÝ, D.: *Revúcke kostoly, zvony a ich tvorcovia*. Revúca 2004.

his activities as well as his followers’ workshops were relocated to the Spiš region in today’s Slovakia, with its centre in Spišská Nová Ves, with easy access to natural sources—copper, wood and tin (very close to the centre, Krakow in Poland).⁸ There is also one interesting hypothesis in campanological literature about an earlier bell foundry workshop (the so-called pre-Gaal workshop, connected with examples of baptismal fonts in Tvarožná, Stará Lesná and in Košice), active here before the time of the establishment of the Conrad family workshop in Spiš, which would probably establish a continuity with the previous activities, and it would also assume its ornamental structure forms.⁹

As for the concrete works of master Conrad there is, for example, the bronze baptismal font in Švedlár (originally cast for the locality Stillbach), in whose decoration we can find 10 forms of the coat of arms of Louis the Great of the House of Anjou;¹⁰ the big bell in the village of Kysak (near Košice) from 1375, the oldest dated preserved bell in Slovakia,¹¹ and the great bell in Hrabušice (Spiš), from the 14th century, which, according to legend, comes from the Carthusian monastery in Kláštorisko (Lapis refugii) in Spiš.¹² In the latest unpublished article of Juraj Spiritza¹³ there are other works attributed to master Conrad: the lost bell in Batizovce, the lost bell from the Spiš castle (with a fragment found),¹⁴ the bell from Nižné Lapše (today in the East-Slovakian museum in Košice),¹⁵ as well as the so-called Middle-bell from campanile in Poprad, Spišská Sobota,¹⁶ which might be connected with the fragments of the bell found in the crypt of St. Leonard in Wawel in Krakow.¹⁷

Regarding bell foundry activities in the period after Conrad (from the 14th to the 15th centuries) we find bell founder John from Spišská Nová Ves (“Johannes Glockengiesser,” sometimes mentioned in literature as Ján Weygel),¹⁸ whose activities were recorded during his stay in Poland between 1386 and 1389, where he left



Fig. 3. Svedlar: detail of baptismal font from 14. century from master Conrad. Photography: Juraj Gembický.

2 bells in Holy Mary's Basilica (Kosciol Marijacki) in Krakow.¹⁹ The "Urban" bell in Biecz (Poland) is also attributed to him.²⁰ Then, after master John, Nicolas the younger (Big bell in Harichovce), supposed to be Conrad's nephew, and bell founder Mathias ("Mathias, Mattes Glockengisser de Nova Villa"),²¹ were active during the 15th century, who were followed by another generation of bell founders, by brothers Vincent and Paul ("Vincentius fusor campanarum, Paulus dictus Gaal"), probably grandsons of Conrad's brother Nicolas the Older.²² In the latest research of Juraj Spiritza, according to the interpretation of the uncial initials "MG," used on some artefacts from the bell foundry in Spiš (baptismal font in Lubica, Kežmarok), another one is identified and supposed to be made by a member of the family, Monogramist MG, who was originally identified as Mathias Gaal.²³ The last known and important master of this family workshop was Hans Wagner (*magister iohannes Wagner de nova villa, Hannes Wagner*), active between 1475 and 1513 (with his work continued by his unknown journeyman, working together with his widow Ursula until 1516, according to J. Spiritza).²⁴ His most progressive, late works (baptismal font in Spišské Vlachy) belong to the early examples of Renaissance art in Spiš.

There are other known works—bells and fonts—attributed to this workshop, which are located outside the Spiš region, for example, a clock-bell in the Cathedral of St. Elisabeth in Košice from 1516, a lost bell of magister Augustinus in Turňa nad Bodvou near Košice,²⁵ another lost bell in Revúca (Gemera region),²⁶ a bell preserved in Žehňa (Šariš region), Gemerská Poloma (Gemera), Janík and Čečejevce (in the surroundings of Košice),²⁷ a bell in Lupča (Liptov region),²⁸ and a bell in Sabinov²⁹ or in Bardejov³⁰ (Šariš region); a baptismal font in Štítňik in Gemera;³¹ as well as others in more distant localities, like a bell from Nižné Lapše (today in Poland), bells in Krakow, a baptismal font from Liptovská Teplá (Liptov region, today preserved in the National Museum in Budapest),³² and a baptismal font in Gyöngyös. These examples in-

dicating the influence and spreading of the products of the workshop in a territory larger than the homeland Spiš or Eastern Slovakia during the active period of the existence of the workshop.

The latest international Slovak-Hungarian research concerning the bell foundry workshop of Master Conrad and his followers has yielded new and important findings and interpretations. Participants were a group of specialists from the Hungarian National Museum in Visegrád and Juraj Gembický from the Monument Protection Office in Košice (Slovakia, in connection with a project for the years 2007–2009). The aim of the project was the preparation of detailed documentation and an international exhibition complemented with a catalogue, as well as ideal and real reconstructions of Conrad's largest bell in Visegrád in the future.

The preserved artefacts from the territories of Slovakia, Hungary and Poland, the products from Master Conrad's bell foundry and the beauty of these historical bells and baptismal fonts form an important part of our common European cultural heritage.

The cooperation between our office (the Monument Protection Office, its colleagues and authors) with Mrs. Prokopp in preparing the international exhibition on medieval wall paintings in the heart of Europe (which has also been presented in part in Košice) was a heart-warming example of collaboration between Hungarian and Slovakian researchers.

This tradition may be seen as continuing as a new cooperation has begun in our Office with Hungarian colleagues in, for example, researching the Gaal family bell foundry. We hope that the two Slovak articles in this collection will express our sincere thanks for this collaboration.



Fig. 4. Bardejov, Slovak-Hungarian team in bell-research: Juraj Gembický, Zsuzsa Grósz, Máttyás Szőke, Gergely Buzás. Photography: Erika Zoltán.

Notes

- 1 Basic studies and publications: GLATZ, A. C.: *Stredoveké kovolejárstvo v Spišskej Novej Vsi*. In: Zborník Spišská Nová Ves 1. Spišská Nová Ves 1968, 241–255; SPIRITZA, J.: *Gotická lejárň v Spišskej Novej Vsi v r. 1357–1516*. In: Krásy Slovenska, 1970, 8, 344–347; SPIRITZA, J. – UČNÍKOVÁ, D.: *Spišské gotické krstiteľnice z tvorivého okruhu Konráda Gaala*. In: Zborník Slovenského národného múzea – História 12. Bratislava 1972, 35 passim; SPIRITZA, J.: *Spišské zvony*. Bratislava 1972; SPIRITZA, J. – BORODÁČ, L.: *Podoby starého Spiša*. Bratislava 1975; SPIRITZA, J.: *Masters of bronze beauty*. In: Panorama of Slovakia, 1976, 2, 30; SPIRITZA, J.: *Gotische Taufbecken und Glocken aus Zips-Neudorf*. In: Das Münster. München 1993, 4, 309–313; SPIRITZA, J.: *Gothic fonts in Spiš*. In: Slovakia, 1994, 11, 50–53; SPIRITZA, J.: *Glockengiesser in der Slowakei*. In: Karpaten Jahrbuch 1998, 67–74 (in Stuttgart); VERÓ, M.: *Spätmittelalterliche Erztaufbecken in Ungarn: In der Zips und in Bartfeld*. In: Acta Historiae Artium, 43. Budapest 2002; LUTZE, K.: *Metallene Taufbecken des Mittelalters – Bronze, Messing, Zinn, Bley, Gusseisen*, unpublished manuscript, in print.
- 2 See in: SPIRITZA, J.: *Prehľad zvonolejárrov pôsobiacich v 14.–20. storočí na Slovensku*. In: *Corpus campanarum Slovaciae I.*, 1992; SPIRITZA, J.: *Biografický slovník zvonolejárrov činných na Slovensku v druhom tisícročí*. Bratislava 2002.; *Allgemeine Künstler Lexikon*. SAUR, K. G. München – Leipzig 2005, Band 46, 482.
- 3 PAJDUSSÁK, M.: *Szepesvármegye középkori ércöntvényei és azok mesterei*. In: *Szepesmegyei Történelmi Társulat Évkönyve*, Levoča 1909, 65–101.
- 4 PATAY, P.: *Corpus campanarum antiquarum Hungariae. Magyarország régi harangjai és harangöntői 1711 előtt*, Budapest 1989.
- 5 See: ILLÉSY, J.: *Igló király korona- és bányaváros levéltára*. Budapest 1899.
- 6 SZÓKE, M.: *Harangöntőforma köpenyrészének töredékei Visegrádról*. In: *Művészeti ipar Lajos korában. 1342–1382*. Budapest 1982, 317 passim; SZÓKE, M.: *650 éve öntötte Konrad mester a visegrádi nagy harangot*. In: *Középkori harangöntések ásatási nyomai*. Informative bulletin of the exhibition “A 6. harangöntő történeti ankét alkalmából rendezet poszterkiállítás,” 7.6.2007, Budapest; PATAY, P.: *Alte Glocken in Ungarn*. Budapest 1977.
- 7 ILLÉSY, J.: ibidem (as in note 5); PAJDUSSÁK, M.: ibidem (note 3).
- 8 Compare in works of SPIRITZA, in note 1, 2.
- 9 GLATZ, A. C.: ibidem.; SPIRITZA, J. – UČNÍKOVÁ, D.: ibidem; LUTZE, K.: ibidem (as in note 1); SPIRITZA, J. – PETROVIČ, J. – OSTROLÚCKA, M.: *Magister iohannes WAGNER de nova villa – Pôvodca zvonov a bronzových krstiteľnic z rokov 1475–1513*, unpublished manuscript (2007).
- 10 See works of J. SPIRITZA and studies about baptismal fonts (in note 1).
- 11 GEMBICKÝ, J.: *Zvony a zvonolejárri v Košiciach*. Trnava 2000 (diplomová práca).
- 12 SPIRITZA, J.: *Tri povesti o zvonoch zo Spiša*. In: Zborník Spiš, 1973, 3–4, 287 passim.; with foto in: SPIRITZA, J. – BORODÁČ, L.: ibidem.
- 13 SPIRITZA, J. – PETROVIČ, J. – OSTROLÚCKA, M.: *Magister iohannes WAGNER de nova villa – Pôvodca zvonov a bronzových krstiteľnic z rokov 1475–1513*, unpublished manuscript (2007).
- 14 VALLAŠEK, A. – FIALA, A.: *Spišský hrad. Stredná a južná časť horného hradu – nálezová správa*. In: Archív of Monument protection office of Slovak Republic in Bratislava, sign. T-1247, 56; MENCLOVÁ, D.: *Spišský hrad*. Bratislava 1957.
- 15 GEMBICKÝ, J.: ibidem.
- 16 CHALUPECKÝ, I. – ŠTUBŇA, K.: *Georgenberg – Spišská Sobota und ihre Denkmäler*. Spišská Nová Ves 2006; JANKOVIČ, V.: *Vojtech Pisch (1816–1880) a jeho Liber memorabilium*. In: Slovenská Archivistika, 1971, 2.; SPIRITZA, J.: *Spišské zvony*. Bratislava 1972.
- 17 ROKOSZ, M.: *Zvony i wieże Wawelu*. Kraków 2006.
- 18 SPIRITZA, J.: *Prehľad zvonolejárrov pôsobiacich v 14.–20. stor. na Slovensku*. In: *Corpus campanarum Slovaciae I.*, 1992; SPIRITZA, J.: *Biografický slovník zvonolejárrov činných na Slovensku v druhom tisícročí*. Bratislava 2002.; WEINELT, H.: *Das Stadtbuch von Zipser Neudorf und seine Sprache*. München 1940.
- 19 PEKÁR, K.: *János harangöntő mester Iglón 1426-ban*. In: *Archeologia Értesítő*, 1911, 287; SEMKOWICZ, W.: *Spiszka sztuka odlewnicza i jej związki z Krakowem w wieku XIV*. In: *Rocznik Krakowski* 25. Krakow 1934, 129 passim.; SZYDŁOWSKI, T.: *Dzwony starodawne z przed roku 1600 na obszarze Galicji*. Kraków 1922.
- 20 SPIRITZA, J. – PETROVIČ, J. – OSTROLÚCKA, M.: ibidem.
- 21 BALLAGI, A.: *Magyarországi városok régi számadáskönyvei*. Recenzia in: *Archeológiai Értesítő*. Budapest 1886, 171.
- 22 See studies of J. SPIRITZA.
- 23 SPIRITZA, J. – PETROVIČ, J. – OSTROLÚCKA, M.: ibidem.
- 24 Ibidem.
- 25 GEMBICKÝ, J.: ibidem.
- 26 DUBOVSKÝ, D.: *Revúcke kostoly, zvony a ich tvorcovia*. Revúca 2004; FRÁK, G.: *Záhľadný zvon Quirin v Revúcej*. Revúca 2000.
- 27 According the last practical documentation in regions, managed by Monument-protection office in Košice and Prešov.
- 28 SPIRITZA, J.: *Staré zvony v okr. Liptovský Mikuláš*. In: Zborník Liptov, 1977, 4, 131 passim.
- 29 BENKŐ, E.: *Erdély középkori harangjai és bronzkeresztelő medencéi*. Cluj 2002.
- 30 MYSKOVŠKY, V.: *Bártfa középkori műemlékei 1.*

Budapest 1879; BOŽOVÁ, J. – DROBNIAK, G. – GUTEK, F.: *Kostol sv. Egídia v Bardejove*. Bardejov 1998; State Archive in Prešov – department Bardejov, fond Magistrat of city Bardejov, count book of

St.Egidius church and hospital, sign. 1649, 49–52.
31 VERÓ, M.: *ibidem*; LUTZE, K.: *ibidem*.
32 *Ibidem* (see also: CZOBOR, B.: *Die historischen Denkmäler Ungarns*. Wien 1896)

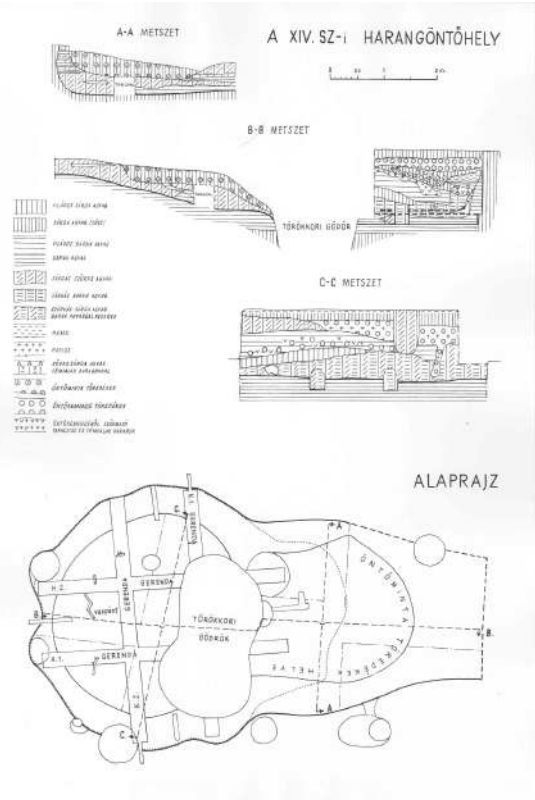
Szőke Máttyás – Buzás Gergely – Grósz Zsuzsanna Konrád mester visegrádi nagy harangja és a középkori iglói harangöntő műhelye

Lajos király 1357-ben a visegrádi nagy harang öntéséért és felszereléséért különleges kiváltságokban részesítette Konrád harangöntőt és testvéreit, Hanust és Nicelt. 1968–69-ben Szőke Máttyás a visegrádi alsóvár udvarán megtalálta Konrád mester 1357-es harangöntő műhelyét, benne a harang öntőformájának töredékeivel. E töredékek restaurálása és a feltárt öntögödör lehetővé tették a visegrádi nagy harang elméleti rekonstrukcióját. A harang valóban hatalmas méretű volt: átmérője 280 cm, magassága nagyjából 3 m, súlya csaknem 13 tonna lehetett. Ez a legnagyobb méretű, ismert középkori harang Európában. Az öntőforma-töredékek között előkerült a harang-korona néhány díszített fültöredéke is. Ezek mintái teszik lehetővé a harang mesterének biztos azonosítását, ugyanis ezek a díszek megtalálhatóak a később Iglón megtelepedő Konrád mester és leszármazottai által öntött széppességi keresztelomedencéken is. A visegrádi harangöntő műhely nemcsak mint régészeti lelet és ipartörténeti emlék különleges, de a középkori magyarországi művészetnek is kiemelkedő jelentőségű emléke, hiszen egy olyan másfél évszázadon keresztül működő bronzöntő műhely életébe nyújt betekintést, amely kiemelkedő kvalitású iparművészeti alkotásokat hozott létre.

A visegrádi alsóvár belső udvarán 1968–69-ben végzett ásások során egy középkori harangöntő-gödör maradványai kerültek elő.¹ A területen lévő török kori gödrök és az e korból származó épület feltárása után, az épület nyugati fele alatti területen, a padló szint átvágása után – a 15. századi rétegek itt hiányoztak – egy 5 m átmérőjű, nagyjából kör alakú gödör körvonala bontakozott ki. A gödört két egymásba ástott török kori gödör vágta át, illetve a betöltésébe több hasonló korú cölöplyukat ástak be. Az elbontott ház padlóját alkotó 0,2 m vastag sárga agygréteg alatti 1–1,10 m vastag, köves, szürkés-sárga, illetve barnás agyagból álló betöltés húzódtott, a gödört kitöltő rétegekből bronz salakdarabok, olvasztókemence omladéka és öntőforma töredékek kerültek elő a feltárás folyamán.

A gödör alján 0,4 m vastag, ledöngölt barna agygréteg feküdt, amelynek felületén helyenként igen finom szemű, vékony kavicsréteget, illetve faszén morzsákat lehetett megfigyelni. Ez a barna agygréteg, az északi oldaltól eltekintve, a sárga agyag altalajba (löss) függőleges oldalakkal beásott gödör további részein oly módon folytatódott, hogy azzal az oldalakat részűsre képezték ki. Ebbe a barna agygrétegbe ágyazódott be 4 db, egyenként 4,6 m hosszú, 0,26 m széles és 0,2–0,24 m vastag gerendának a helye. A gerendákat párosával derékszögben egymásra fektették. A párhuzamos gerendapárok belső oldalainak egymástól mért távolsága 1,15 m volt. A metszéspontoktól mért végek hosszai is egyenlők, 1,5 m, voltak. A ge-

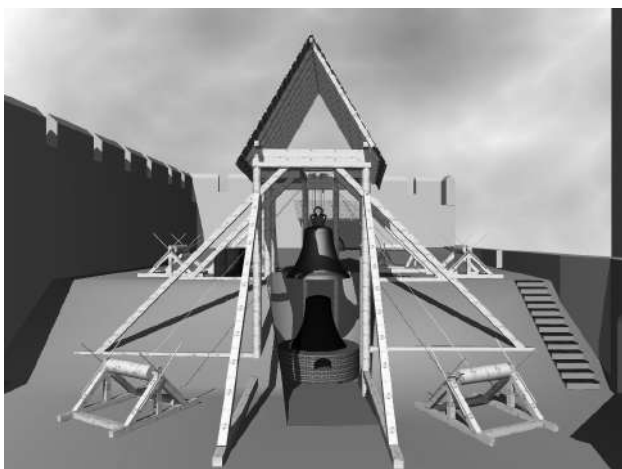
rendapárok végei közt fele távolságban, 0,5–0,8 m között változó hosszúságú, illetve 0,06–0,08 m átmérőjű, a gerendák felületéről induló, a gödör rézsús oldalába vízszintesen beütött karók helyeit találtuk meg. A gerendarács D-i és Ny-i széléin, a gerendák felületén, szögekkel átütött vaspántok kerültek elő. A gödör északi oldalához 3,5 m hosszú és 3 m széles, lejtős aljú, valószínűleg lejáróként használt mélyedés csatlakozott. A gödörtől északkeletre feltárt 14. századi, Károly Róbert pénzzel keltezett kőháztól induló, annak sarkát már átvágó és a gödör alján lévő gerendákkal azonos szintre érkező lejárót sárgás-barna agyag, illetve öntőforma-töredékek töltötték be. A lejáró és a gödör széléiben kibontott cölöplyukak közül néhány a feltárás folyamán az előbbiekkal azonos időben keletkezettnek volt meghatározható. A feltárás befejezésekor a kibontott gödör és a hozzá csatlakozó lejáró betöltéséből előkerült bronzsalak-, kemence- és öntőforma töredékek alapján eldönthető volt, hogy egy középkori öntőhelynek az öntögödört találtuk meg. Az öntögödör nagysága, az öntőforma töredékek mennyisége és azok többségének íves, sima felülete, az egykor öntött tárgy mivoltára is választ adott. Az előbbiekből ugyanis csak harang öntésére gondolhattunk. Az öntőforma-töredékek, mert vannak köztük a díszítő motívumok negatívját is megőrző darabok, az



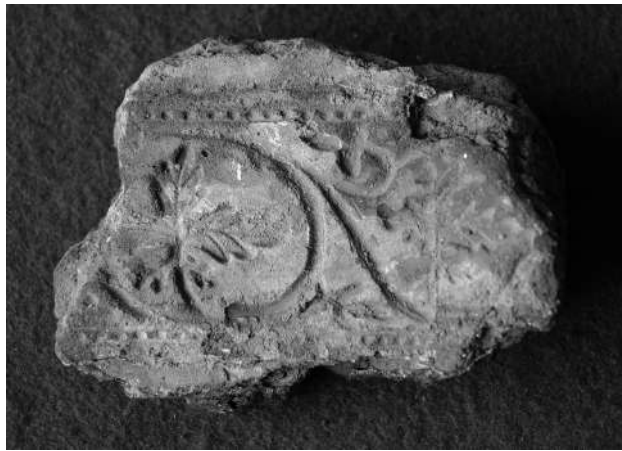
1. kép. A visegrádi harangöntő gödör ásatási rajzai.
Szőke Máttyás felmérése

egykori forma külső, az öntés után összetört köpenyek a részei. Az íves felületű töredékek azt mutatták, hogy a harang jelentékeny méretű volt. A harang magasságára az öntőgödör mélységéből is lehetne következtetni. A terasznak ezen a részén történt későbbi szintsüllyesztés miatt azonban erre nincs lehetőség. A törökkori ház padlószintjétől mérve az öntőgödör mélysége 1,3 m volt, ami irreálisnak tűnik. Az előbb említett tereprendezés szolgál magyarázatul arra is, hogy az öntőgödör melletti területen az öntökemence, illetve kemencék nyomait sem lehetett megtalálni. Az öntőgödör aljában elhelyezett gerendarács minden bizonnyal a forma stabilitását szolgálta, amire talán a harang nagy mérete és súlya miatt lehetett szükség. A gödör betöltési rétegeinek leírásánál említettük, hogy a gerendákon vaspántok is kerültek elő. A pántoknak a gerendarács belső négyzetének középpontjától mért egyenlő távolsága megengedi azt a feltételezést, hogy azokat a köpeny rögzítésére használták. A pántok egy 3 m átmérőjű kör szélein helyezkednek el, tehát a harang alsó átmérőjét e méreten belül kell feltételeznünk. Az öntőhely széleit átvágó cölöplyukak valószínűleg az öntőgödör fölé emelt faépítmény egykori meglétére utalnak. Az épület azon túl, hogy az időjárástól védte az öntőgödört, a gerendázatán elhelyezett csigákkal egyrészt a forma készítése közben a köpeny felemelésére, másrészt a már kész, megöntött harang kiemelésére is szolgált.

Korhatározó lelet az öntőgödör betöltéséből nem került elő. Az öntőhely korának meghatározásánál elsősorban a köpeny díszített töredékeiből indulhattunk ki. A töredékeken, amelyek a harang különböző részeinek formáját adták, többféle díszítés negatívjai láthatók. Az íves felületű, a harang oldalát formáló töredékeken körbefutó vékony bordadíszítés található. A vállon feliratos szalag futhatott körbe, amelynek töredékein a betűknek csak igen csekély részletei maradtak meg. A betűk tipikusan 14. századi formát mutatnak. Szokatlanak tűnik, de a töredékek határozottan arra engednek következtetni, hogy a harang fülei díszítettek voltak. A fülek elülső, a széleken kie-



2. kép. A visegrádi harangöntőműhely rekonstrukciója. Rajz: Buzás Gergely



3. kép. A visegrádi harang öntőforma töredéke. Fotó: Buzás Gergely

melkedő bordával keretelt felületét kétfajta leveles inda díszítette. A két oldalsó homorúan ívelt felületen bütyksor futott végig. Az előbbieken leírtak természetesen a formán negatívként jelentkeztek. A fül hátoldalának formáját ugyan nem ismerjük, de az minden bizonnyal ívelt, sima felület lehetett. A kétféle, hullámvonal alakú indából kiágazó leveles díszítés közül az egyik levélforma a juharfa leveleire emlékeztet. A leveles sáv szélessége 3,5 cm. A másik levélmotívum a tölgy leveleihez hasonlít legjobban. A leveles díszítések jellege, hasonlóan a betűformához, a 14. századra jellemző. Így ezek alapján is az öntőhely korát e századra keltezhetjük.

Az öntőhely korának a 14. századra való keltezése lehetővé teszi, hogy kapcsolatba hozzuk egy, eredetileg 1357-ben Visegrádon kelt, majd 1364-ben Lőcsén átírt és újból megerősített oklevéllel,² amelyet jelenleg az iglói (Spišská Nová Ves) városi levéltárban őriznek. Ebben a kiváltságlevélben Nagy Lajos király „rememoratis fidelitatibus et servitiis [...] Conradi campanistae nostri, qui ornando et fundendo nobis magnam campanam nostram in Visegrad habitam” őt és általa testvéreit, Jánost és Miklóst, különös kegy folytán honosítja és házáat, vagy kúriáját adómentessé teszi. A királytól nyert kiváltságlevél birtokában Iglón megtelepült, és a szó művészettörténeti értelmében is, műhelyt teremtő Konrád mesterrel és az utódokkal a Szepesség középkori művészetét feldolgozó szakirodalom már a 19–20. század fordulójára foglalkozik. Bár a feldolgozásokban a nehezen hozzáférhető és összegyűjthető harangok helyett a hangsúly inkább a harangöntők másik tevékenységi területére esett, ugyanis ők voltak a díszes bronz keresztelődmedencék készítői is.

A visegrádi harang formája és mérete jól rekonstruálható az előkerült öntőforma-töredékek alapján. A legnagyobb töredék — egy 70 cm széles darab — a köpeny alsó perméből maradt fenn. Az ezen mérhető görbület 280 cm körüli értékben adja meg a harang alsó átmérőjét. A töredék profilja megadja a harang ütőkörének külső profilját, és egy hozzá csatlakozó másik töredék pedig a harang fala alsó részének pro-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

filjét is. Egy másik nagyobb – 30 cm széles – töredék a váll feliratos sávjából maradt fenn. Ennek 61 cm-es görbületi sugara támpontot nyújt a váll átmérőjére is. A feliratrésztlen a mondatot lezáró kereszt egyik szára és a ...MO szövegződés olvasható, ami alighanem egy sorszámnev vége, mégpedig I. Lajos oklevelének dátumát figyelembe véve feltehetően SEPTIMO-nak egészíthető ki. A koronából két nagyobb darab az L alakú, díszített fülek hajlatából maradt fenn. Egy másik darab pedig – a rajta fennmaradt szellőzőnyílás alapján – a korona gyűrű alakú középső fülének formájaként azonosítható, amelynek így 41 cm-es külső átmérője is meghatározható.

Konrád mester iglói műhelyében készült különböző méretű harangok magassági és szélességi arányai mind azonosak, így feltételezhetjük, hogy a visegrádi harang is ugyanezt az arányrendszert követte. Ezek szerint a 280 cm-es átmérőjű visegrádi harang magassága 240 cm (koronával együtt kb. 300 cm) lehetett, súlya pedig megközelíthette a 13 tonnát. Ez a méret fölülmúlja a legnagyobb fennmaradt középkori harang: az erfurti dóm 1497-ben öntött Gloriosa nevű harangjának 254 cm-es átmérőjét, a koronával együtt mért 257 cm-es magasságát és 11,45 tonna súlyát.³ Érthető, hogy Lajos király az egyedülálló méretű visegrádi harang öntőmesterét, Konrádot és testvéreit különleges kiváltságokkal jutalmazta.

A harangöntő-gödör feltárása és az onnan előkerült formatöredékek lehetőséget adnak úgy az öntés folyamatának, mint a harangnak az elméleti rekonstrukciójára. Az öntés helyszíne, az alsóvár udvarának felső terasza két szintre tagolódott. Az északi, mélyebb szinten állt a Károly Róbert-kori pénzverőház,⁴ ez azonban a harang készítésekor már elpusztult. Az udvar keleti fele magasabb volt, innen vezetett át egy híd a Salamon-torony második emeleti bejáratához. Ebbe a magasabb teraszba mélyítették bele az öntőgödört, úgy, hogy lejtős lejárata az alacsonyabb terraszintről, észak felől nyílt. A gödör aljára négy gerendából összezsapolt alaprácsot helyeztek, hogy megakadályozzák az öntőforma elmozdulását öntés közben. Erre a rácsra építhették rá a harang magját, belsőjében a forma kiégetésére szolgáló téglakemencével. A kemence szolgált a teljes öntőforma alapzatául is. Kitzéséhez karókat használtak, amelyeknek a lenyomata fennmaradt az öntőgödör falában, így lehetővé tette az öntőforma külső átmérőjének pontos meghatározását, 360 cm-ben. Sajnos a magból és a benne lévő kemencéből semmi sem maradt ránk, mert ezeket az öntés végeztével elbontották. A magra került egy faggyúréteg, majd a szintén agyagból formázott álharang, amit újabb faggyúréteggel vontak be. Erre helyezték rá viaszból a harang díszzeit: a feliratot és a díszítő gyűrűket. Ezt követően tapasztották fel agyagból az öntőforma köpeny részét. A köpenyt vaspántokkal erősítették meg, hogy a forma kiégetése után fel lehessen emelni. A harangkorona számára több daraból álló, szétszedhető öntőformát készítettek, amelyet aztán beleépítettek a köpenybe.

Ezt követte a teljes forma kiégetése. A kiégetés után emelték fel a köpenyt, hogy az álharangot szétverjék és így kialakítsák a formában azt a harangformájú üreget, ahová majd a bronzot önteni fogják. Ehhez egy erős emelőszerkezetre volt szükség. Az emelőszerkezetet úgy tervezték, hogy majd alkalmas legyen a kész harang kiemelésére is. Ehhez az öntőgödör körül nagyméretű cölöpöket ástak le. A gerendaszerkezet két oldalt 3–3, hátul pedig 2 cölöpre támaszkodott. A nyugati oldal feltételezhető egykori három cölöpe közül kettő, a terep lepusztulása miatt, sajnos nem maradt fenn. Az oldalsó három cölöpre helyezett keresztgerendákon két, sínként funkcionáló hosszanti gerenda feküldhetett, amelyek keleti végét támasztotta meg a két keleti cölöp. Ezek arra szolgáltak, hogy a csigát tartó gerendát nyugat felé kicsúszathassák a gödör fölé, így majd a kész harangot kihozhassák az öntőgödörből.

Az álharang leverése és a köpeny visszaengedése után a formát földdel betemették, és körülötte a magasabban fekvő teraszrészén megépítették a fémolvasztó kemencét. A kemence az előkerült töredékei alapján nagyjából 2 m átmérőjű volt, így alkalmas lehetett a haranghoz szükséges csaknem 1,5 m³-nyi, közel 13 tonna bronz megolvasztásához. A kemencéből az olvadt fémet csatornán át folyatták az öntőforma korona részén kialakított öntőnyílásba. A koronán szellőzőnyílás is volt – egy elő is került –, amelyeken át a levegő és a gázok távozhattak öntés közben a forma belsejéből.

Az öntés befejezése és a fém kihűlése után a harangot kiásták, az öntőforma köpenyrészét pedig szétverték. A forma széttörése közben a fölül lévő koronaforma és a köpeny felső részének töredékeit az öntőgödör bejáratába szórták, itt is kerültek elő a feltárás során. A köpeny középső részének töredékei magasabba kerültek, így a későbbi szintsüllyesztések miatt elpusztultak. A köpeny aljának darabjait valószínűleg már nem lapátolták ki az öntőgödörből, ezért ezek egy része szintén ránkmaradt. A harang kiemelése és elszállítása után az öntőforma nagy részét elbontották és elszállították, hiszen ennek téglái újra felhasználhatóak voltak. Végül az öntőgödört visszatemették. Ek-



4. kép. A visegrádiakkal azonos díszítőmotívumok a podolini keresztelődmedencéről. Fotó: Buzás Gergely

kor bontották el az olvasztókemencét is, és törmelékét is az öntőgödörbe szórták.

Konrád mestert és két testvérét — akikről egy 1397-es oklevél szintén mint harangöntő mesterekről emlékezik meg⁵ — I. Lajostól 1357-ben elnyert kiváltságai birtokában a szepességi Igló (Neudorf, ma Spišská Nová Ves) 1358-ban királyi bányavárosi kiváltságokat elnyert, rézbányáiról nevezetes városában telepedtek meg és alapítottak harangöntő műhelyt. 1369-ben Konrád már Igló tekintélyes polgára: városi esküdt volt, aki ekkor adományt tett a város plébániatemploma számára. Ebből az alkalomból készült az az oklevél, amelynek egy részletét hibásan olvasva a kutatás, Konrád mester családnevét tévesen Gaal-nak vélte.⁶ Valójában ebben a korban a magyarországi városokban még nem terjedt el a családnevek használata, ez csak a XV. században vált jellemzővé. Konrád mester leszármazottait akkor már a források, szakmájukra utalva, Glockengiesser (Harangöntő) néven említik.⁷ Az egyiküket, Mátyást — először 1427-ben — latin szövegkörnyezetben is ezzel a német szóval illették,⁸ ami arra vall, hogy ekkor már e nevet családnévként használhatták. Szintén ebben a korban (1426) jelenik meg a műhely első keltezett és szignált öntvénye, egy szepeshelyi harang, az iglói Glockengiesser János műve.⁹ Az okleveles és feliratos forrásokból a családnak legalább négy generációját és kilenc, vagy tíz tagját ismerjük. A műhely utolsó ismert, a XVI. század második évtizedéig működő vezetőjét néha Wágner Jánosként is említették. A műhely tagjai által szignált harangokon és bronz keresztelőmedencéken használt díszek megtalálhatóak más, szignálatlan műveken is, igazolva ezeknek is az iglói műhelyből való származását. A műhely tevékenységének 150 éve alatt formakincsük legalább kétszer jelentősen felfrissült: egyszer az 1420-as évek második felében, majd Mátyás király korában. Mindig megmaradt azonban néhány régi motívum, amelyet tovább használtak. Az iglói műhely ilyen módon összeállítható díszítő formakincsében több emléken is (a podolini, gölnicbányai, szepesbélai, strázsai és iglói keresztelőmedencéken) megtalálhatóak a visegrádi nagyharangon használt, a visegrádival azonos negatívól származó díszítő motívumok, igazolva a visegrádi harang és az iglói műhely összefüggését. Más kapcsolat is kimutatható az iglói öntvények és Visegrád között. A visegrádi Rév u. 4-ben, Kováts István 2006-os ásatása során egy Anjoukori ötvösműhely került feltárássra, ahol egy, Máté evangélista jelképét, az angyalt ábrázoló, préselt bronzveret is előkerült.¹⁰ Ugyanennek a veretnek a préselő mintájából előállított díszítőelem az iglói harangöntő műhely egyik legkedveltebb díszítőmotívumává vált: a műhely 12 különböző művén megtalálható.

A visegrádi nagy harang megöntésének közelgő 650. évfordulójára való tekintettel már 2006-ban újra kezdtük a visegrádi öntőhely leletanyagának az évtizedekkel ezelőtt félbemaradt restaurátori munkáját. Az öntőforma és az olvasztókemence töredékeinek szétvá-

logatását, konzerválását majd az egyes részletek és díszítések rekonstrukcióját Grósz Zsuzsanna restaurátor végezte el.

Az OMM Öntődei Múzeum által, 2007. június 7–9-én Budapesten megrendezett 6. harangtörténeti anketon három poszteren bemutattuk a 650 éves visegrádi nagy harang öntőhelyét rekonstrukcióját és az iglói műhely másfél évszázados működését. Még ennek az évnek az őszén a Kassai Kerületi Műemléki Hivattal történt előzetes megállapodás alapján egy hetes tanulmányutat tettünk a Szepességben. A középkori iglói harangöntő műhelyhez kapcsolható harangok és keresztelőmedencék összegyűjtését célzó tanulmányutat a hivatal munkatársa Juraj Gembický szervezte, aki az általunk kezdeményezett kutatási programba szlovák részről bekapcsolódott.

Végző célunk az, hogy a KÖH, a MNM Mátyás Király Múzeum és a Kassai Kerületi Műemléki Hivatal által a közeljövőben megkötendő együttműködési megállapodás keretében, a visegrádi öntőhely és harang elméleti rekonstrukciójának elkészítése mellett, az iglói harangöntő műhely tárgyi és írott emlékeinek újbóli, korszerű feldolgozását is elvégezzük.

Közös kutatómunkák eredményeit egy autentikus helyen, a harangöntőműhely egykori helyének tözsomszedságában, a visegrádi Salamon-torony második szintjén megrendezendő kiállításon szeretnénk bemutatni. A munkát végző kutatócsoport: Szőke Mátyás régész, Buzás Gergely művészettörténész, Grósz Zsuzsanna restaurátor, Juraj Gembický és Iván László történészek a közös kutatásaik eredményeinek publikálását önálló kötetben tervezi. E kötet tartalmazná a visegrádi harangöntő műhely feltárássáról szóló régészeti beszámolót, az ott öntött nagy harang, az öntőforma és az olvasztókemence elméleti rekonstrukcióját, a Konrád mesterhez és utódaihoz kapcsolható írott források és oklevelek teljes körű kritikai szövegközlését, továbbá az e műhely köréhez tartozó harangok és keresztelőmedencék és e műhely emlékeiről ismert díszítőmotívumok katalógusát is. A kötetet három nyelven: magyarul, szlovákul és németül szeretnénk megjeleníteni.

Jegyzetek

- 1 SZŐKE Mátyás: *Harang öntőformájának töredékei Visegrádról*. In: *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382, katalógus*. Szerk. MAROSI Ernő – TÓTH Melinda – VARGA Lívia. Budapest, 1982. 317–318, 320–321. oldalak, 29–30. rajzok.
- 2 I. Lajos király kiváltságlevele. Visegrád, 1357. augusztus 1., átírta ugyanó Lőcse 1364 október 6. Eredetije Štatni Okresný Archiv v Spišskej Nova Vsi (ŠOASN) Igló v.lt. okl. 7. (DF 280773). Legutóbb: IVÁN László: *A visegrádi vár története a kezdetektől 1685-ig*. Visegrád, 2004. 52. jegyzet.
- 3 Margerete SCHILLING: *Glocken*. Dresden, 1988. 324. o. 119–120. kép
- 4 BUZÁS Gergely – SZŐKE Mátyás: *A visegrádi vár és királyi palota a 14–15. században*. In: *Várak a*

- későközépkorban, *Castrum Bene* 2/1990. Szerk. Juan Cabello, Budapest 1992. 132–156. 132.
- 5 Zsigmond király kiváltságlevele, Buda, 1397. május 8. Eredetije: ŠOASN V Igló v. lt. okl. 10. (DF 280776). Még I. Lajos király idejében (vagyis 1382 előtt) Konrád és testvérei újabb adományt kaptak. A király parancsára Igló város collectájából a részükre évi 4 forintot utaltak ki. A harangöntő testvér-mesterek (...*Conrado, Nicolao et Johanni campanorum fusoribus...*) ezt az összeget misealapítványra, illetve kórház céljaira ajánlották fel. Zsigmond az iglóiak kérésére ezt a rendelkezést megerősítette, tehát a város ezt az összeget a továbbiakban is ezekre a célokra fordíthatta.
 - 6 A hibás olvasatra Iván László hívta fel először a figyelmet. Szerinte a korábbi téves olvasattól – „*Gaálnow Salmon Conrad campanista*” – eltérően a vonatkozó helyen valójában „*Saal nato Salmon, Conrado campanista*” áll, vagyis két külön személynél van szó. IVÁN László: *A visegrádi vár története a kezdetektől 1685-ig*. Visegrád, 2004. 51. jegyzet.
 - 7 Elsőként 1413-ban *Johannes Glockengisser*-t említik, aki a jászói konvent előtt Igló város érdekeit képviseli a márkusfalvi nemesek ellenében. (ILLÉSSY János: *Igló királyi korona- és bányaváros levéltára*. Budapest 1889. 21. reg.); PEKÁR Károly: *János harangöntő mester Iglón 1426-ban*. In: *Archaeológiai Értesítő*, XXI. (1911.) 287. Itt említjük meg, hogy a magyar és a szlovák szakirodalom elfogadta Pajdušák Máté ama feltételezését, hogy Konrád mester műhelyét a veje, Weygel János vette tovább (PAJDUŠÁK Máté: *Szepesmegye középkori ércöntvényei és azok mesterei*. Lőcse, 1909. 7.), sőt a lengyel kutatás szerint ő volt az, aki a XIV. század végén a krakkói Mária templom számára két harangot öntött (Wladislaw SEMKOWICZ: *Spiska sztuka odlewnicza i jej związki z Krakowemu wieku XIV*. In: *Rosznik Krakowski*, XXV. 1934. 145–146.) *Johannes Weygel* nevű harangöntőre azonban eddig semmilyen adat nem került elő, létezésére Verő Mária sem talált bizonyítékot (VERŐ Mária: *Spätmittelalterliche Erztaufbecken in Nordungarn in der Zips und Bartfeld*. In: *Acta Historiae Artium* 43. (2002.) 137. o. 17, 19. jegyzetek.
 - 8 FEJÉRPATAKY László: *Magyarországi városok régi számadáskönyvei*. Budapest, 1885. 278.
 - 9 Téves évszámmal: PAJDUŠÁK Máté: *Szepesmegye középkori ércöntvényei és azok mesterei*. Lőcse, 1909. 19.; JURAJ SPIRITZA: *Spišské zvony*. Bratislava, 1972. 77. o. 61. kép.
 - 10 KOVÁTS István – GRÓF Péter: *Visegrád, Rév utca 4*. In: *Régészeti kutatások Magyarországon 2006*. Szerk. Kisfaludi Júlia, Budapest, 2007. 321–322.; BUZÁS Gergely – KOVÁTS István: *Az Anjou-kori Visegrád kutatása*. In: *Örökség XI*. (2007. október) 10. 13–14.

Master Conrad's Big Bell in Visegrád and the Bell Foundry Workshop in Igló

In 1357, King Luis granted special privileges to Master Conrad and his brothers, Hanus and Nicel, for casting and installing a large bell at Visegrád. In 1968–69, Mátyás Szőke found Master Conrad's bell foundry workshop from 1357 in the courtyard of the Visegrád lower castle with the fragments of the mould of the bell. The restoration of these fragments and the foundry pit has made the theoretical reconstruction of the Visegrád big bell possible. The bell had an enormous size: its diameter could have been 280 cm, its height about 3 m, and its weight almost 13 tons. This was the biggest known medieval bell in Europe. From among the fragments of the mould some fragments of the decorated loop of the canon on the crown were excavated as well. The patterns on them allow the identification of the master of the bell, as these decorations can also be found on the baptismal fonts of Master Conrad and his descendants settling later at Igló. Master Conrad's family name has mistakenly been considered to be Gaal, which mistake is based on the misreading of some data on a charter.

The restoration work of the bell foundry in Visegrád, interrupted several years ago, continued in 2006. In the autumn of 2007, in cooperation with the Kassa Regional Office of Monument Protection, the team of the Visegrád Museum went on a one-week research trip to the Szepesség to research bells and fonts which can be linked to the medieval Igló bell foundry. Our aim was—besides the theoretical reconstruction of the Visegrád foundry and the bell in a future cooperation with the Office of Cultural Heritage, the King Matthias Museum of the Hungarian National Museum, and the Kassa Regional Office of Monument Protection—to process the data related to the objects and monuments of the Igló bell foundry workshop, and to publish our research results, as well as to display them in the form of an exhibition.

Függelék

A szakirodalomban közölt adatok és Szőke Mátyásnak még 1971-ben a Szepességben tett tanulmányútja során elért kutatási eredményei alapján, 1357–1513 között, az iglói harangöntő műhelyhez legalább 10 mester személye kapcsolható. Az előzetes kutatási eredményeket az alábbi táblázatokban foglaltuk össze:

			Konrád	Miklós	I. János	II. János	Harangöntő Mátyás
1357	oklevél	Visegrád	Conrad campanista	Nicel			
1369	oklevél	iglói esküdt	Conrad campanista				
1397 előtt	oklevél	iglói esküdt	Conrado Nicolao et Johanni campanarum fusoribus				
?	harangfelirat	Krakkó			Iohannes von dem Nevendorf		
?	harangfelirat	Pálmalfalva		opus Nicolai			
1413	oklevél	iglói esküdt				János harangöntő	
1426	harangfelirat	Szepeshely				Iohannes Glockengisser von dem Nevendorf	
1427	számadáskönyv	Bártfa rézüst					Mathias Glockengysser (de Nova Villa)
1437	számadáskönyv	Bártfa harang					Matthes Glockengiesser de Nova Villa

			Vince	Ágoston	MG	Pál	Wagner János
1456, 1457	oklevél	iglói esküdt	Vince fusor campanarum				
?	harangfelirat	Torna		Magister Augustinus			
1472	keresztelőmedence-felirat	Késmárk			MG		
1475	harangfelirat	Leibic				magistrum Paulum et Ioannem de Nova Villa	
1482	harangfelirat	Teplic					Magister Ioannes de Nova Villa
1484	keresztelőmedence-felirat	Ménhárd					magister Ioannes de Nova Villa
1484	számadáskönyv	Lócse					Hans Glockengiesser aus dem Neudorf
1486	harangfelirat	Bártfa					Meister Hansen Wagner von Neuendorf
1500	írott forrás	iglói esküdt					Wagner János
1504	írott forrás	iglói esküdt					Wagner János
1507	írott forrás	iglói esküdt					Harangöntő János
1508	írott forrás	iglói esküdt					Harangöntő János
1513	számadáskönyv	Lócse					Hans Glockengiesser aus dem Neudorf

Eve Borsook

The Materials and Condition of the Last Judgement Mosaic of Prague Cathedral*

For Maria with affection

The recently cleaned Prague mosaic (Figs. 1–4) presents a series of problems typical of medieval mosaics elsewhere. Although studies of style and meaning abound, too little has been done for an understanding of the nature of the materials and how they were used. The reason for this, as I am sure you are well aware, is that so few samples for analyses have been taken and at that, quite sporadically and often incompletely examined. For instance, for the Florentine Baptistery only 13 samples were analyzed—all from the early 14th century mosaics in the gallery.¹ None were taken from the earlier vault mosaics. At the Sancta Sanctorum in

Rome, for the 13th century mosaics, elaborate studies were carried out for the identification of the pigments, but nothing at all was done to tell us what types of glass were involved.² For the history of mosaics and their various states of conservation, as well as for the history of technology, the sources of raw materials and so on, this lack of information represents serious lacunae.



Fig. 1. Prague, Cathedral of St. Vitus. The mosaic after cleaning and regilding by Getty Conservation Center and Czech conservators.



Fig. 3. Prague Cathedral. Detail of the central panel. Christ of Last Judgement.



Fig. 2. Prague Cathedral. Central panel of the mosaic after regilding.



Fig. 4. Prague Cathedral. Detail of the left panel. The Blessed.

There are, however, rare exceptions: such as San Vitale in Ravenna and a corner of the atrium of San Marco in Venice. I refer, of course, to the work of Cesare Fiori and Marco Verità,³ two physical chemists. These cases concern the identification of glass as well as pigments. Other studies, but again there are far too few of these, take a more archaeological approach concerning the ways tesserae were set as well as distinguishing between original pieces and those added during subsequent restorations. I am thinking especially of Irina Andreescu-Treadgold's work at San Vitale and Torcello.⁴ But even here we have no report regarding the type or types of glass used at these sites.

Hopefully in the case of Prague's golden portal the story will be different thanks to the Getty Conservation Center and the Prague restorers. We need all the information we can get if we are to understand what we are looking at and how the work can best be taken care of.

Before coming to questions concerning the technique and condition of the Prague mosaic, we should briefly review what is known of their historical context and what it shares with other examples of the period. As you know, contemporary chronicles inform us that the mosaic was made in 1370–1371 at the behest of the Emperor of Bohemia, Charles IV, who had just returned from an Italian visit.⁵ The royal nature of this commission was entirely in keeping with the use of the medium elsewhere. Mosaics were so costly and prestigious that it was still a medium reserved for monarchs, popes and such rich republics as Venice and Florence. What would Charles have seen in Italy to inspire the Prague commission? Concentrating on façade mosaics in Rome, he would still have seen those at Old St. Peter's, St. Paul's outside the Walls, the Lateran, Giotto's *Navicella* and Santa Maria Maggiore as well as the façade mosaic of San Frediano in Lucca (see note 5). Then, he might have seen the façade of Orvieto Cathedral and St. Mark's in Venice where work was still in progress.

To create such mosaics a large supply of tesserae was needed. As for the glass tesserae, this presumed the existence of a local glass industry because the quantity was such that it would have proved impractical to import them. The only stable glass industries in Italy then were at Murano and Gambassi in Tuscany.⁶ Although Murano at times exported small quantities of tesserae to Orvieto, for instance, production was limited and there were occasions when there were not enough to supply the mosaicists at St. Mark's.⁷ Pisa cathedral, on the other hand, had a supply of surplus tesserae which occasionally were sold to Florence.⁸ But it is unknown who produced them—some were made in situ and others were purchased from vendors.⁹ Probably, glass works for stained-glass windows and tesserae were created for specific projects which when completed were dismantled. This was the case at Orvieto about which a great deal is known thanks to the studies of Catherine Harding and Lucio

Riccetti.¹⁰ As for Bohemia, in Charles IV's time, Hettes informs us that there were at least 20 glass factories in the area so that glass for the tesserae for St. Vitus could have come from nearby.¹¹

In many respects the Prague mosaic and those originally at Orvieto Cathedral have much in common. Both are façade mosaics—Orvieto's measures about 121 square metres and Prague's about 85 square metres.¹² Both are roughly contemporary and both used tesserae of stone as well as glass. Carlo Bertelli has even suggested that some of the Orvieto mosaicists might have contributed to the Prague mosaic either via designs or actual setting in situ.¹³ Whether Prague also used terracotta or recycled tesserae (i.e. spoils) remains to be seen. Also the type of glass used in both monuments seems to have been the same: potassic glass but there might have been other types of mixed alkalis as well.¹⁴

Potassic glass is less durable than soda glass—the kind preferred in Venice.¹⁵ Obviously, façade mosaics are subject to weathering which is particularly hard on potassic glass because water leaches out the alkali more easily from the glass mix.¹⁶ Why, then, was potassic rather than soda glass used in Orvieto and Prague?

It is well known that the Venetians had a virtual monopoly on soda glass which used either natron (a mineral rich in soda imported from Egypt) or plant ash high in soda content—the *lumen catino* shipped to Venice from Syria.¹⁷ The Venetians passed laws from 1275 onwards through the 14th and 15th centuries, prohibiting its sale or export.¹⁸ Interestingly enough, there may have been an attempt at Orvieto to circumvent this difficulty by purchasing some Venetian tesserae. A well known document of 1360 describes how an emissary was sent to Venice for the purchase



Fig. 5. London, Victoria and Albert Museum. Birth of the Virgin, detached mosaic from façade of Orvieto Cathedral.

of 660 pounds of tesserae in various colors and shades.¹⁹ Since we know that glass tesserae were also being produced at the time in Orvieto itself, can it be that it was only the hue of the Venetian tesserae that mattered? Is it possible that the more stable nature of the Venetian soda glass was a factor as well?

A very rough calculation of how much 660 lbs of glass tesserae would make in terms of a mosaic surface—turns out to be about 12 square metres or about 10% of the Orvieto façade mosaic.²⁰ So far, no soda glass tesserae have been identified among the ruined remains of the Orvieto mosaics (Fig. 5) but this may be due to lack of analysed samples.²¹ In any case, the late Trecento documents tell us that the façade mosaics there made by Orcagna and others were defective because they were badly set and discolored. Hardly were the individual scenes finished than repairs and restorations ensued.²² For a complete study of their complicated history, see the recent article by Giulio Manieri Elia and Paul Tucker.²³

What kinds of glass were used elsewhere in Italy for 13th and 14th century façade mosaics? The fact is we don't know and this goes for Lucca and Florence as well as for Rome.

As for interior mosaics during the same period of time: soda glass and natron do turn up in the late 13th century mosaics at Santa Maria in Trastevere.²⁴ Were these tesserae manufactured then, or could they be spoils—recycled from other sites? In Florence, potassic glass was used for the early 14th century mosaics in the Baptistry's gallery.²⁵ If potassic glass was used throughout the Baptistry vault, this would partly explain its poor condition and the many heavy restorations it has endured.

What is known of another essential ingredient in glass tesserae—the silica? What came from river sand and what came from quartz bearing pebbles? Can one deduce from what rivers or mountains this material may have come from? Silica from sand tends to be less pure than from pebbles and would have required different preparations.

And what of the metal oxides used for the coloring? Is it possible to distinguish between 14th-century tesserae and later ones inevitably introduced to replace the losses?

Returning to Prague. What about the plaster used? Luigi Solerti, a Venetian mosaicist, who was in Prague in 1879, distinguished a layer of lime and crushed brick as well as another vaguely indicated as an area of lime and marble dust.²⁶ Both types of plaster were conventional. Matějček writing in 1915 mentions two layers of plaster.²⁷ This brings us to the matter of earlier restoration campaigns. There may have been one in 1478.²⁸ A fire occurred in 1541 with unknown consequences for the mosaics.²⁹ It has been said that the mosaic was whitewashed in 1619.³⁰ Matějček mentions restorations before 1832 and 1837 but no documentation for these is known to me.³¹ Later on in the century, the mosaics were deliberately abraided to get

rid of the whitish deposits ascribed to oxidation—an operation which must have further weakened the condition of the tesserae.³² In 1857 and 1890 pieces of the upper border fell down. Soon afterwards, in 1890 it was decided to detach the entire mosaic and repair it.³³ Twenty years later in 1910, the mosaic was returned to its original site.

The frequency of restorations throughout the 19th and early 20th centuries occurred when Prague was still part of the Austro-Hungarian empire. Moreover, this coincided with a general revival of interest in mosaic manufacture all over Europe. There is the Albert Memorial in London, mosaic schools were founded in Paris, Munich and Innsbruck.³⁴ Between 1836 and 1845 mosaics were stripped from the walls of churches in Murano, and Ravenna and then sent to Potsdam and Berlin.³⁵ Wittelsbach castles were adorned with new mosaics. Luigi Solerti, the Venetian mosaicist, who consulted on the Prague mosaic between 1879 and 1890 was also involved with the mosaic schools in Innsbruck and Munich.³⁶ Could it be that the work done on the St. Vitus mosaic was part of a widespread mosaic revival? Would it be possible to recognize the hands of the various restorers involved by a study of Solerti's and other mosaicists' work elsewhere? Andreescu was able to pick out the work of Moro and Salvati in areas of the Torcello mosaic.³⁷ Moreover, scientific means exist today for distinguishing between old and new tesserae.³⁸

Now to the big question: in view of the nature of the Prague mosaic with its potassic tesserae, its exposure, its frequent restorations, how much can really remain of the 14th-century mosaic? Italian façade mosaics such as Santa Maria Maggiore in Rome and Orvieto Cathedral have been re-worked many times over. Could the Prague mosaic have escaped similar treatment? Throughout the mosaic there are notable inconsistencies in the setting of the tesserae. More than forty years ago, Karl Hettes noticed that a number of the St. Vitus tesserae had a bevelled wedge shape known in Italy as *tessere a cuneo*.³⁹ The only other examples known to me of this type date from the 5th century at Galla Placidia in Ravenna.⁴⁰ Could these Prague tesserae be spoils? Other instances of recycled tesserae are well known going back to Carolingian times: at Aachen and in Rome at Santo Stefano Rotondo, Sant Prassede and San Clemente.⁴¹

Hettes also noted another interesting feature in the Prague mosaic: the different color of the support glass for the metallic tesserae (Fig. 6). Red predominates in the central panel giving the main scene a warmer glow while dark green and blue were used for the flanking mosaics.⁴² It is known that red glass without lead in it is not ideal for the adherence of metal foil (does the Prague mosaic have lead in its red support tesserae?). Green and blue glass are better in this respect.⁴³ In fact, this is mentioned in a 15th-century mosaic treatise published by Milanese in the 19th century.⁴⁴ Were the Prague mosaicists aware of this? Another question:



Fig. 6. Prague Cathedral. View of mosaic after cleaning and before regilding by the Getty Conservation Center and Czech conservators.

which was set first? The figures or the gold ground?

All of these queries and comments concerning the Prague mosaic amount to a plea for thorough scientific and archaeological examination.⁴⁵ An inventory of all the different materials used would be a good beginning (if this has not been done already). But the plea for Prague could just as well as be addressed to mosaics in Italy, Greece, Turkey and Russia. Clearly, we are only at the beginning of such studies.

Notes

- * My thanks to Prof. Eliska Fucikova for photographs and for the Czech literature. As well as to my colleagues, Fiorella Gioffredi Superbi and Giovanni Pagliarulo for further help of all kinds.
- 1 VERITÀ, Marco: *Tecniche di fabbricazione dei materiali musivi vitrei: indagini chimiche e mineralogiche*. In: *Medieval Mosaics: Light, Color, Materials*. Eds.: Eve BORSOOK, Fiorella GIOFFREDI SUPERBI and Giovanni PAGLIARULO. Cinisello Balsamo, 2000, pp. 57, 60.
 - 2 MOIOLI, Pietro – SCARPÉ, Raffaele – SECCARONI, Claudio – TOGNACCI, Attilio: *Studio delle paste vitree utilizzate nei mosaici della cappella del Sancta Sanctorum*. In: Carlo PIETRANGELI (ed.): *Sancta Sanctorum*. Milano, 1995, pp. 280–290. Up to 1957 no really satisfactory analysis had been made of ancient glass of any date from Rome or elsewhere in Italy; CALEY, Earle R.: *Analysis of Ancient Glass, 1790–1957*. Corning, N.Y., 1962, pp. 13, 94.
 - 3 FIORI, C.: *Studio della composizione e del degrado dei materiali musivi dell'arco presbiteriale di S. Vitale a Ravenna*. In: A.M. IANNUCCI et al (eds.): *Mosaici a S. Vitale e altri restauri: il restauro in situ di mosaici parietali*. Atti del Convegno, Ravenna 1–3 October 1990. Ravenna, 1992, pp. 43–53; VERITÀ, Marco: *Analisi di tessere musive vitree del Battistero della Basilica di San Marco in Venezia*. In: Ettore VIO and Antonio LEPSCHY (eds.): *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*. Atti del convegno internazionale di

- studi, Venice 16–19 May 1995. Venice, 1999, II, pp. 567–585.
- 4 ANDREESCU, Irina: *Torcello III. La chronologie relatives des mosaïques parietales*. In: *Dumbarton Oaks Papers No. 30* (1976), pp. 246–341; ANDREESCU-TREADGOLD, Irina: *The Mosaic Workshop at San Vitale*. In: IANNUCCI et al (see note 3), 1992, pp. 30–41.
- 5 MATĚJČEK, Anton: *Das Mosaikbild des Jüngsten Gerichtes am Prager Domes*. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 9(1915), p. 118. See also: Seidel, Max: *The Power of Images. Lucca as an Imperial City: political iconography*. Munich – Berlin, 2007, passim. Charles visited Lucca for several months between 1368 and 1369.
- 6 ZECCHIN, Luigi: *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, 3 vols. Venice, 1987, 1989, 1990; MENDERA, Marja: *Produzione vitrea medievale in Italia e fabbricazione di tessere musive*. In: BORSOOK et al (see note 1), 2000, pp. 132 ff; BORSOOK, Eve: *Un mistero musivo*. In: G. FOSSI (ed.): *Arti fiorentine: la grande storia dell'artigianato. II medioevo*. Firenze, 1998, pp. 164, 169–171.
- 7 BORSOOK, *Introduction*, 2000 (see note 1), p. 12.
- 8 NOVELLO, Roberto Paolo: *I mosaici*. In: A. PERONI (ed.): *Mirabilia Italiae: Il Duomo di Pisa*, III. Modena, 1995, p. 286 f. Mendera, 2000, p. 136 f.
- 9 HARDING, C.D.: *Facade Mosaics of the Dugento and Trecento in Tuscany, Umbria and Lazio*. PhD. thesis, University of London, 1983, pp. 215–218.
- 10 IDEM: *Economic Dimensions in Art: Mosaic versus Wall Painting in Trecento Orvieto*. In: P. DENLEY and C. ELAM (eds.): *Florence and Italy: Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*. London, 1988, pp. 505–507; IDEM: *The Production of Medieval Mosaics: the Orvieto Evidence*. In: *Dumbarton Oaks Papers No. 43* (1989), pp. 76–79; RICCETTI, Lucio (ed.): *Il Duomo di Orvieto*. Bari, 1988; IDEM: *'Fare di necessità virtù'. L'uso delle tessere in ceramica nei mosaici del Duomo di Orvieto nei secoli XIV–XV*. In: FRANCISCI OSTI, O. (ed.): *Mosaics of Friendship: Studies in Art and History for Eve Borsook*. Florence, 1999, pp. 61–74.
- 11 HETTES, K.: *La verrerie en Tchécoslovaquie*. Prague, 1958, pp. 3–4, and unpaginated diagram entitled “The Development of Glass-Making on the Territory of the Kingdom of Bohemia”; HEJDOVA, Dagmar: *Glassmaking in the Archaeological Finds in the Territory of Czechoslovakia*. In: *VII^e Congrès International du Verre*, Brussels 1965, no. 248; IDEM: In: *Czechoslovak Glass Review*, 12 (1966), p. 253; PHILIPPE, Michel: *Naissance de la Verrerie Moderne XII^e – XVI^e siècles*. Turnhout, 1998.
- 12 MATĚJČEK, 1915, p. 107; HARDING, 1988, p. 512.
- 13 BERTELLI, Carlo: *Rinascimento del Mosaico*. In: C. BERTELLI (ed.): *Il Mosaico*. 2nd ed. Milan, 1999, p. 225.

- 14 HETTES, 1958, p. 4; VERITÀ, 2000, pp. 57, 60.
- 15 In fact, Venice in 1306 forbade use of potassic ash for glass; ZECCHIN, III, 1990, p. 172; CASTELNUOVO, Enrico: *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*. Turin, 1994, pp. 423.
- 16 HREGLIČ, S. – VERITÀ, M.: *Study on the Corrosion and Colour of potassiun Glass – Church of SS. Giovanni e Paolo, Venice*. In: *CV Newsletter*, 31/32 (1980), pp. 16–23; IDEM: *Applications of X-ray Micro-Analysis to the Study and Conservation of Ancient Glasses*. In: *Scanning Electron Microscopy*, 2 (1986), pp. 488–489; Verità, M.–Toninato, T.: *A comparative analytical Investigation on the Origins of Venetian Glassmaking*. In: *Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro*, 20 (1990), p. 169; VERITÀ, M.: In: Cristiana MOLDI RAVENNA (ed): *I colori della luce: Angelo Orsoni e l'arte del mosaico*. Venice, 1996, p. 190; IDEM: *Guide, Abstract, unpaginated typescript: Deterioration Mechanisms of ancient Soda–Lime–Silica Mosaic Tesserae*. 18th International Congress on Glass, July 5–10, 1998, San Francisco, Cal.
- 17 VERITÀ – TONINATO, 1990, pp. 173 f.; JACOBY, David: *Raw Materials for the Glass Industries of Venice and the terraferma about 1370 – about 1460*. In: *Journal of Glass Studies*, 35 (1993), pp. 65–90; Verità, 1999, pp. 571–574 (see n. 3 above).
- 18 ASHTOR, Elyahu – CEVIDALLI, Guidobaldo: *Levantine Alkali Ashes and European Industries*. In: *The Journal of European Economic History*, 12 (1983), pp. 490, 501–503, 513; ZECCHIN, III, 1990, p. 172.
- 19 FUMI, Luigi: *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*. Rome, 1891, p. 122, doc. XLIII; HARDING, 1989 (see note 10 above), pp. 80, 93.
- 20 This calculation is based on an ancient Roman vault mosaic where according to Stern 6000 pounds of glass tesserae would have sufficed to cover about 100–109 square metres of walls and vaults in the public bath at Oxyrhynchus without counting the space between the cubes (about 20%), STERN, E. Marianne: *Roman Glassblowing in a cultural Context*. In: *American Journal of Archaeology*, 103 (1999), p. 466. The Orvieto mosaics came to about 121 square metres; HARDING, 1988, (see note 10 above), p. 512.
- 21 VERITÀ (in BORSOOK et al., 2000 [see note 1 above], p. 172) notes that glass panes of potassic and soda types appear side by side sometimes in the Orvieto Cathedral windows.
- 22 FUMI, 1891, pp. 106, 108, 140–141; HARDING, 1989, p. 87; IDEM: *La Produzione musiva nei Duomo di Orvieto*. In: Guido BARLOZZETTI (ed.): *Il Duomo di Orvieto e le grandi Cattedrali del Duecento*. Atti del convegno internazionale di Studi, Orvieto 12–14 November 1990. Turin, 1995, p. 197; SCHLEE, L.: *Problemi cronologici della Facciata del Duomo di Orvieto*. In: same volume, p. 112.
- 23 MANIERI ELIA, Giulio – TUCKER, Paul: *Reliquie, rappezzature, falsificazioni: vicende critiche e materiali del mosaico con la Natività della Vergine, già sulla facciata del Duomo di Orvieto*. In: *Ricerche di Storia dell'arte*, 73 (2001), pp. 21–36. For further information concerning the condition and migration of the ruined Orvieto mosaics I am much indebted to the kindness of Peta Motture, Deputy Curator of Sculpture at the Victoria and Albert Museum in London who sent me a copy of the article by Alberto SATOLLI: *Il mosaico del Duomo al Victoria and Albert Museum*. In: *La Città*, September 2000, pp. 6–13 published in Urbino.
- 24 Verità, 2000, (see note 1 above), p. 56.
- 25 IBID., p. 57.
- 26 MATĚJČEK, 1915, p. 116.
- 27 IBID., p. 107.
- 28 IBID., p. 112.
- 29 IBID., p. 113.
- 30 VITOVSKÝ, Jakub: *[Prague] Cathedral*. In: *The Dictionary of Art*, XXV. London, 1996, p. 442.
- 31 MATĚJČEK, 1915, p. 114.
- 32 VERITÀ, M. – FALCONE, R. – VALLOTTO, M. – SANTOPADRE, P.: *Study of the weathering Mechanisms and chemical Composition of ancient Mosaic Tesserae*. In: *Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro*, 6 (2000), pp. 33–4; VERITÀ, M.: *Technology and Deterioration of vitreous Mosaic Tesserae*. In: *Reviews in Conservation*, 1 (2000), pp. 65–76.
- 33 MATĚJČEK, 1915, p. 116f.
- 34 HARDING, C. D.: *Mosaic*. In: *The Dictionary of Art*, XX. London, 1996, pp. 158, 163.
- 35 The apse mosaics from S. Cipriano in Murano and S. Michele in Africisco, Ravenna; RIZZARDI, Clementina: *Mosaici alto-Adriatici*. Ravenna, 1985, p. 129, n. 1.
- 36 *Thieme–Becker Künstlerlexikon*, XXV. Leipzig, 1931, p. 409; *Ibid.*, XXXI. Leipzig, 1937, p. 241; RIZZARDI, 1985, p. 129, n. 1; IANNUCCI, Anna Maria: *Appunti per una storiografia del restauro parietale musivo. Il caso di Ravenna*. In: IANNUCCI et al (see note 3 above), p. 21. For further information on Solerti, see Gabriella BERNARDI: *I Mosaici della Basilica Eufrosiana di Parenzo: documenti per la storia dei restauri (1862–1916)*. Rovigno / Trieste, 2005.
- 37 ANDREESCU (see note 4 above), 1976, pp. 246–341.
- 38 VERITÀ, 1999 (see note 3 above), p. 584.
- 39 HETTES, 1958, p. 3; FIORENTINI RONCUZZI, Isotta: *Il mosaico: materiali e tecniche dalle origini ad oggi*. Ravenna, 1984, p. 150.
- 40 FIORENTINI RONCUZZI, 1984, p. 150.
- 41 BORSOOK et al., 2000, pp. 13, 203; BASILE, Giuseppe: *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma*. In: *Ibid.*, p. 152; VERITÀ, 2000, same volume, p. 64.
- 42 HETTES, 1958, p. 3. The red glass in the central panel, along with the green and blue grounds on ei-

ther side, were regilded during the Getty sponsored conservation campaign.

- 43 VERITÀ, 2000 (see note 1 above), p. 52. Green glass as a base for metal foils found also in the S. Zeno Chapel of S. Prassede in Rome (OAKESHOTT, W.: *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*. London, 1967, p. 11); as well as S. Maria in Trastevere (CANTONE, Rosalba: *I mosaici della facciata di Santa Maria in Trastevere a Roma. Note e prime risultanze di restauro*. In: IANNUCCI et al. 1992, see note 3 above, p. 235; see also John GAGE: *Colour and Culture*. London, 1993/4, p. 275 n. 41 for examples at Pula, Ravenna and Aachen). Very dark green glass also found beneath gold foil mosaic in a XIII century portable mosaic in Cortona (MONCIATTI, Alessio: *La Vergine orante dell'Accademia Etrusca di Cortona. Nuovi dati e considerazioni su un mosaico toscano del Duecento*. In: *Prospettiva*, 87–88 (July–Oct. 1997), pp. 107–108 notes.
- 44 MILANESI, Gaetano: *Dell'arte del vetro per mosaico, tre trattatelli dei secoli XIV e XV per la prima volta pubblicati*. Bologna, 1864, pp. 3–5 from the first treatise.
- 45 I have been unable to consult *Conservation of the Last Judgment Mosaic, St. Vitus Cathedral, Prague* edited by F. PIQUÉ and D.C. STULIK. Los Angeles, Getty Conservation Institute, c. 2004.

Mária születése a keszthelyi ferences templomban

„A keszthelyi falképek hézagpótló jelentőségűek hazai gótikus falfestészetünk történetében” — így értékelte Prokopp Mária az 1974-ben felfedezett freskókat, és ez az ítélet az azóta eltelt évtizedek felfedezései után is helytálló; továbbra is egyértelmű, hogy a mai Magyarország, de az egész Kárpát-medence területén pártját ritkító fontosságú emlékről van szó.¹ Mindenekelőtt művészettörténeti jelentőségét szükséges hangsúlyozni: ekkora felületen ilyen gazdag, egységes középkori falképanyag, még töredékessége ellenére is, nem ismert, sem korábról, sem későbből. Jelentős művészettörténeti szempontból: a Dunántúl, vagy más néven megragadva, Prokopp Mária szavaival élve, „az ország szívében az első ismert gótikus freskó-együttes.”² Nem lebecsülendő a ferences rend szempontjából, hiszen a kisebb testvérek templomai Itáliában dúskálnak a pompás falképekben, hazánkban azonban ilyen téren kifejtett tevékenységük jóformán teljesen ismeretlen.

Végül szintén Prokopp Mária mutatott rá arra, hogy a megrendelői oldal szempontjából is roppant fontosságú: „a királyi udvar színvonalát is képviselő XIV. századi főpapi központok — Esztergom, Várad, Zágráb — falképei és a kisvárosi, falusi műhelyek provinciális freskóemlékei között tágongó nagy úrban biztos támpontot jelent a keszthelyi templomszentély freskódíszete.” A megrendelő személye is kivételes figyelmet érdemel: a keszthelyi ferenceseket az a Lackfi II. István telepítette le, aki Nagy Lajos majd Mária és Zsigmond udvarában jelentős tisztségeket viselt (1387–92 közt nádor is³) és roppant befolyással rendelkezett egészen Zsigmond elleni fellépéséig és ezt követő lemeszárlásáig (1397).⁴ Engel Pál megállapítása szerint a Lackfiak „a XIV. század legvagyonosabb és legtöbbet foglalkoztatott főnemesi familiája volt,” s ennek legbefolyásosabb tagja a Csáktornyai melléknévvvel illetett István, aki a család feje volt 1375 óta.⁵ A ferenceseket 1367/68-ban telepítette le Keszthelyen,⁶ itt is temették el, aminek emlékét máig őrzi sírköve.⁷ Még bizonyára Lackfi István korában elkészült a templom szentélye, amit címeres zárókő jelez, de a hajó és a kolostor többi részének kiépítése, mint Tóth Sándor rámutatott, már a jószágvesztés után, más családok címerdíszével kísérvé következett be (1397–1407 körül).⁸ Noha az építkezés még javában folyhatott, a szentélydekorációval nem késlekedtek, amire az ülőfülke melletti lábazati zóna festett Lackfi-címeres motívuma utal.⁹

Amennyire nagy jelentőségű a freskóegyüttes felfedezése, annyira csalódást keltő az állapota. A falképek 1974 elején, a templom kifestésének felújításakor kerültek elő. Sajnos elmaradt az ezt megelőző kutatás, és az itt dolgozó kőműves és szobafestő brigád lemosta illetve lekaparta a rétegeket, a táskás vakolatokat leverték. „Ez a majd két hónapig tartó megfeszített munka az eredeti falképanyag súlyos minőségi és

mennyiségi veszteségével járt.”¹⁰ Végül 1974 február végén az Országos Múemléki Felügyelőség képviselőjében Rády Ferenc restaurátor kezdett állagmegóvó majd helyreállítási munkába, mely egészen 1983-ig tartott. A lelet jelentőségét felismerve már 1978-ban megjelentek az első ismertetések a *Művészet* hasábjain, de a restauratori munka bemutatására csak a közelmúltban került sor.¹¹ A munka haladtával megszülettek a művészettörténeti értékelések is, melyeket jó részt Prokopp Mária készített,¹² és megállapításai mások számára is iránymutatónak bizonyultak.¹³

A nagyszabású falképsorozat alsó részén apostolok és próféták mellképei láthatók, a keleti falon a Volto Santo töredékével; a keleti és déli falfelületeket az ablakok kétoldalán álló szentek alakjai borítják, míg az északi falra és az ablakok fölötti mezőkre narratív jelenetek kerültek: az előbbire Jézus élete (ebből főleg a Passió-jelenetek értékelhetők), az utóbbira pedig Mária életével kapcsolatos ábrázolások. A jelen írásban ez utóbbihoz kívánunk megjegyzéseket fűzni.

A Mária-sorozat a legkevésbé ismert az egész együttesből. Az északi fal három felső mezőjéből csak a két nyugati hordoz egyelőre értékelhetetlen töredékeket. Nagyobb színfoltok vehetők ki a déli fal zárómezőiből, de a téma meghatározása itt is nagy nehézségekbe ütközik. Legeredményesebben a három keleti mező vizsgálható: viszonylag épen maradt a keleti és a délkeleti fal jelenete, viszont kisebb kivehető részletek maradtak csak fent az északkeleti fal felső részén. Prokopp Mária a délkeleti mezőben Mária templombamenetelét ismerte fel, míg a keleti fal témája véleménye szerint Jézus bemutatása a templomban (1. kép). A ciklus többi részét illetően csak hipotézist lehetett felállítani, így az északi falon a Jézus élete ciklus kezdetét (Angyali üdvözlés, Vizitáció, Jézus születése, Királyok imádása), a délin Mária életének későbbi eseményeit (Pünkösöd, Mária halála és mennybevitele, Mária koronázása) sejtette. Összefoglalóan megállapította,



1. kép. Keszthely, volt ferences, ma plébániatemplom, szentély keleti fala, Mária születése, 1397 előtt. Fotó: Mudrák Attila

hogy „itt az Angyali üdvözletől Mária koronázásáig terjedő képekben a ferencesek által elterjesztett Mária hét öröme és hét fájdalma kapott képi megfogalmazást.”¹⁴ Megjegyzendő, Mária hét öröméből a feltételezett ciklusban nem szerepel Jézus megtalálása a templomban, ugyanakkor egyik sorozatban sincs helye a Pünkösödnek, Mária halálának és mennybevitelének valamint az egyedül biztosan azonosítható Mária templombamenetelének.¹⁵

Még különösebb, hogy a feltételezett sorrend éppen ott kerül ellentétbe az időrenddel, ahol a két leginkább kivehető kép találkozik. Szokatlan, hogy Mária templombamenetelét előzi meg Jézus bemutatása a templomban. Maga az utóbbi kép kialakítása is elbizonytalanít. A mező nagyobbik, jobb oldali felén keresztboltozatos térben egy dicsfényvel kitüntetett nőalak tart egy szintén nimbuszos gyermeket, előttük zöld-fehér csíkos textillel letakart berendezési tárgy. Két oldalán egy-egy zöld ruhás fiatal szőke nő található. A jobb oldali részben takarja az előbbi tárgy, a bal oldali alsó részébe viszont belevág az ablak záradéka; annyi kivehető, hogy jobb lábát megemeli, mintha lépne vagy ülne. A képmező kisebb, bal felében árkádív alatt két szakállas férfi helyezkedik el. Prokopp Mária a kompozícióhoz a ferences szerzőjű *Meditationes vitae Christi* egyik XIV. századi illusztrációját hozta példaul.¹⁶ Ezen a miniatúrán árkádív alatt Mária tartja kezében a gyermek Jézust, két oldalán álló alakok: Anna prófétaasszonyt, Józsefet és Simeont azonosítja felirat. Az előtérben további szereplők, részben kendős asszonyok találhatók.¹⁷ Prokopp joggal mutatott rá arra, hogy a keszthelyi freskóval közös a felmutatás (hálaadás) gesztusa, ami a Bemutatás jeleneteken szokatlan. Ugyanakkor a mellékalakok eltérnek, és az is



2. kép. Meister des Heggenbacher Altars: Mária születése táblakép Biberach an der Riß-ből(?), Freiburg im Breisgau, Städtische Museen, Augustinermuseum, fa, tempera, 41,3 x 32,5 cm, Schwaben, 1500 körül. Fotó: Zinke 1990 után

nehezen magyarázható, miért szorultak külön térbe a férfiak.

Ha olyan jól ismert sorozatokra gondolunk, mint Giotto freskóciklusa a padovai Scrovegni-kápolnában, melyre a Passió kapcsán Prokopp Mária is hivatkozott,¹⁸ akkor azt találjuk, hogy a Mária gyermeksege ciklusban a Joachim áldozatával kapcsolatos jeleneteket Mária születése szokta követni, majd ezt Mária templombamenetele, ami után az eljegyzésével kapcsolatos ábrázolások sorakoznak.¹⁹ A ciklus logikája szerint tehát a keszthelyi szentély keleti falára is (a délkeleti mezőben ábrázolt Mária templombamenetele előtt) Mária születése kíváncskodna. Az alábbiakban azt vizsgáljuk, mennyire egyeztethető össze a feltárt falkép ez utóbbi ikonográfiai típusal.

Ha Giotto idézett falképét tekintjük, azt találjuk, hogy az alapkompozícióban van rokonság: a teret két egyenlőtlen helyiségre osztja, a fő esemény a jobb oldali, nagyobb teremben játszódik. Itt Anna egy csíkos takaróval letakart ágyban felülve a megszületett, pólyásként ábrázolt gyermek Mária felé nyújtja kezét, miközben ugyanaz a gyermek az előtér fürdetési jelenetében is szerepel. A bal oldali térben szolgálók serénykednek. A csíkos ágytakaró felveti azt a lehetőséget, hogy Keszthelyen is a csak felső testével ábrázolt szent asszonyban az ágyában ülő Annát lássuk, bár a kompozíció különbözik. Itáliában és a szomszédos területeken gyakran követték a giottói megoldást, így Sienában a XIV. század második negyedében a Maestro di San Lucchese,²⁰ vagy a bozeni St. Vigil unter Weineck 1385–90 körüli falképe:²¹ mindkét esetben Anna az ágy jobb végében ül, Máriát már fürdetik. Az átlósan elhelyezett ágy a benne felülő Annával viszont megjelenik Giovannino de' Grassi 1395 előtt készített Visconti-Hóraskönyvében (Máriát itt is már a szolgálók fürdetik).²² Ehhez hasonló annak a falképnek a kompozíciója, mely 1400 körül a felső-bajorországi Dietramszell templomának keleti falára készült.²³ Az átlósan elhelyezett ágyban felülő Anna a későbbi északi táblaképfestészetben is kedvelt,²⁴ olykor a gyermek Máriával a kezében.²⁵ A képpel párhuzamosan elhelyezett ágy bal felén felülő, a bepólyált Máriát magához vevő Anna jellemzi a francia miniatúrafestészet emlékeit a XIV–XV. században.²⁶ A német területeken a valamivel későbből ismert kódexfestészeti példák kompozícióját viszont az átlósan elhelyezett ágy határozza meg.²⁷ Ebbe a hagyományba illeszkedik a táblaképfestészet néhány későgotikus német példája is: néha bepólyázott újszülöttel (mint egy 1500 körüli sváb táblaképen Freiburg in Breisgauban (2. kép),²⁸ máskor nagyobbacska, meztelen gyermekkel (mint a riedeni oltáron 1470 körül).²⁹ Az újszülöttkort meghaladó, meztelen gyermeket adja át Joachimnak Anna a kolbergi dóm 1400 körüli falképén is (bár a kompozíció itt fordított).³⁰

Mivel a keszthelyi falképen ábrázolt gyermek sem pólyás, hanem valamivel nagyobbak látszik, s testét ruhácska vagy lepel fedi, ebből a szempontból érdemes felidézni néhány hasonló példát. Egészen nagy, diva-



3. kép. Krumlovi kódex, Mária születése, Prága, *Knihovna Národního muzea v Praze, III B 10, fol. 5r, Prága, XV. sz. első negyede. Fotó: Krems, Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit*

tos zöld ruhát viselő lány már Mária a stájerországi Meister der Divisio Apostolorum 1490 körül készült bécsi oltárképén.³¹ Anna az átlósan elhelyezett (bár jobbra forduló) ágyban ül fel és nyújtja kezét a szolgáló által tartott gyermeke felé. A keszthelyinek jobban megfelelő, mert azonos irányban elhelyezett ágyban ül Anna a Basel melletti mappachi templom 1500 körüli falképén. A fehér ruhába öltöztetett Mária szinte az ágyon állva fordul a szolgálók felé.³² Gyakran egészen nagylány Mária a *Speculum humanae salvationis* kódexillusztrációin. A bécsi 1330–40 körüli példány miniatúráján az ágyban ülő Anna ölében ül, egy lepelbe takarva.³³ Egészen nagy gyerek, zöld ruhába öltöztetve egy 1420–40 körüli bécsi példányban,³⁴ és koronát viselő kis felnőtt a mons-i (Hainaut) 1461-re datált *Speculum*-ban.³⁵ A XV. század első negyedére keltezhető cseh példányban a felöltözött gyermeket az ágyában ülő Anna és a mellette álló Joachim együtt tartják, egy oltárra állítva (3. kép).³⁶ Itt a felajánlás jelleg kifejezetten dominál, amit Keszthelyen is érzékelhetünk. A felajánlás gondolata nem idegen attól a miniatúrától sem, amelyet a XV. század végi marmoutier-i missaléban találhatunk (itt a szolgálólány egy kendővel mutatja fel Máriát).³⁷ Végül megjegyzendő, hogy Itáliában is érzékelhető ez a gesztus Antonio Vivarini Berlinbe került táblaképén.³⁸

Ennek alapján megállapítható, hogy a keszthelyi szentély keleti felső falképének kompozíciója megfeleltethető a Mária születése jelenetekével. Anna egy átlósan elhelyezett, csíkos takaróval lefedett ágyban ül, kezében a kicsit nagyobbacsának ábrázolt, lepelbe burkolt Máriával, akit mintegy felajánlva tart maga előtt. Két oldalt szolgálólányok sietnek segítségére. További magyarázatra szorul azonban a bal oldali árkádv alatt ábrázolt két alak.

A Mária születése-jeleneteket azokkal gyakran szoros összefüggésben a Találkozás az Aranykapunál szokta megelőzni. Erre könnyen lehet példát találni a bizánci ikonográfiában éppúgy,³⁹ mint a nyugati festészetben.⁴⁰ A keszthelyi falképen azonban mindkét alaknak szakálla van, és csak a jobb oldali ős fejét övezi nimbusz. A bal oldali, fiatalabb, barna szakállas férfi fejét kendő fedi. E két alak magyarázatát sienai ábrázolásokon leljük meg. Pietro Lorenzetti 1342-es Mária születése-oltárán a középrészben Mária az ágyán felkönyököl és nézi gyermeke fürdetését.⁴¹ Balra, ettől elválasztva, nyilván egy előtérben ül két szakállas férfi, közülük az egyik, akit dicsfény különböztet meg, egy gyermekkel beszél.⁴² Ennek a kompozíciónak egy változata (a középrész és a jobb oldal eltérő alakításával) készülhetett a sienai Ospedale della Scala homlokzatára, melyet a Lorenzetti-fivérek együtt jegyeztek 1335-ben. Bár ez elpusztult, a megoldás a sienai festészetben maradandónak bizonyult: ezt követte Bartolo di Fredi 1367 körüli San Gimignano-i falképén és 1388-as Mária-koronázása-oltárának (Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra) egyik predellaképén. A középrész és a jobb oldal ehhez hasonló, a bal harmad pedig a Lorenzetti-oltárhoz áll közelebb a Maestro dell'Osservanza 1428–29-es tripychonján (Asciano, Museo d'Arte Sacra).⁴³ Még Francesco di Giorgio Martini 1488–94 közt a sienai San Agostinóban készített falképe is ezt a kompozíciót ismétli, természetesen modernizálva; de Joachim és társa a hozzájuk lépő gyermekkel itt is egy elkülönülő dongaboltozatos térben helyezkedik el.⁴⁴

A Bartolo di Fredi által követett kompozíciót találjuk fia, Andrea di Bartolo 1400 tájára datált washingtoni predellaképén is (4. kép).⁴⁵ Ez a kis kép a keszthelyi



4. kép. Andrea di Bartolo: Mária születése, Washington, *National Gallery of Art, fa, tempera, 44.2 x 32.4 cm, 1400 körül. Fotó: Shapley 1979 után*

freskónak is meglehetősen jó párhuzama. A bal oldali férfiak itt hasonlítanak a legjobban egymásra, mind beállításukat (és a gyerek hiányát), mind öltözetüket, kialakításukat tekintve. A hosszú ősz szakállú, fedetlen fejű, nimbuszos, kezét térdén pihentető Joachim jobbán helyezkedik el a körszakállas, kendővel borított fejű társa, aki felé fordul. A kép jobb oldalán is találhatunk hasonlóságokat. Bár Andrea di Bartolo kompozíciója gazdagabb, mivel itt az átlósan elhelyezett ágyából kihajoló Anna a kezét mossa, miközben az előtérben a földön ülő szolgáló tartja a lepelbe burkolt, meztelen karú kis álló Máriát, mellette szintén a földön ülő szolgáló nyújtja felé a kezét. Keszthelyen a közepe szolgáló helyett az ágyban felülő Anna fogja a szintén lefelé takart, meztelen karú kis Máriát, de a bal oldali szolgáló a sienai képen ábrázolthoz hasonlóan nyújtja két kezét. Mivel az olasz táblán ez az alak a földön ül, a keszthelyi lány megemelt jobb lába is értelmet nyer: ő is ül vagy legalábbis a festő egy ülő alak módjára alakította ezt a részletet (amelyet az itt záródó ablak különben is megcsonkít). Mindez minkét képen keresztboltozatos térben játszódik, amelytől hasonló pillér választja le Joachimot és társát. Ha tehát nem is feltételezhetünk közvetlen kapcsolatot az 1400 tájára datált washingtoni predella és a valamivel korábbi (1397 elé tett) keszthelyi freskó közt, közös előképük a XIV. századi sienai festészetben keresendő. Amit változtatott a keszthelyi mester, annak párhuzamait ellenben inkább az északi festészetben találjuk meg — ami szépen rímel Prokopp Mária azon felvetésére, hogy e kép mestere stílusában az észak-itáliai hagyományokat cseh hatásokkal vegyítette.⁴⁶

Érdemes még egy ideig Andrea di Bartolo washingtoni predellaképeinél időznünk. Egy másik tábla Mária templombamenetelét ábrázolja.⁴⁷ Ennek kompozíciója Taddeo Gaddi híres freskóját követi, mely a firenzei Santa Croce Baroncelli-kápolnájába készült 1328–30 táján. A predellakép, már csak kisebb méreténél fogva is, leegyszerűsítettebben ragadja meg a témát, de az átlósan elhelyezett lépcsőn lépkedő, hátránéző Mária, a felé forduló szülők és az őt váró főpap alakja messzemenőig hasonló. Rokon a két képben a jobb oldalon elhelyezett nagyobb, szakállas férfialakok és a templomból kitekintő kisebb leányfigurák gondolata. A sienai festményen megfigyelhető, hogy a lányok közül az egyik összefonja mellén a kezét. Keszthelyen a megfelelő jelenet alapbeállítása hasonló, bár itt Mária nem néz hátra, és az őt fogadó papok is ketten vannak. A kép jobb oldalán itt is zsidó férfiak beszélgetnek, a templomból lányok néznek ki, akik közül az egyik itt is összefonja a karját.⁴⁸ Igaz, a centrális épület, a képsíkkal párhuzamos lépcsők és a két pap szerepeltetése inkább olyan sienai példaképek felé mutat, mint Paolo di Giovanni Fei 1400 körüli washingtoni triptychonja, mely vélhetőleg hívebben követi a Lorenzetti-fivérek elveszett falképét.⁴⁹ A két kép rokonsága tehát valamivel lazább a Mária születésénél tapasztaltnál, de egyes részletek talán ebben az esetben is közös előképre utalhatnak.

Ha elfogadjuk a fentebb javasolt ikonográfiai megfontolást, akkor helyreáll a keszthelyi falképsorozat időrendje: Mária születése és templombamenetele zökkenőmentesen követi egymást. Ennek megfelelően a további kutatásnak fontolóra kell vennie, hogy a többi mező fennmaradt részletei mely ideillő jelenetek kompozícióival egyeztethetők össze.⁵⁰ Jelen vizsgálatunkat azzal zárjuk, hogy megerősítjük Prokopp Mária megállapítását a ferencesek Keszthelyen is érvényesülő Mária-tiszteletéről — hiszen mi is díszíthetné méltóbban a Boldogságos Szűznek szentelt templom⁵¹ legelőkelőbb, keleti falát, mint a titulus szent születésének jelenete?

Jegyzetek

- 1 PROKOPP Mária: *A keszthelyi plébániatemplom gótikus falképei*. In: *Építés-Építészettudomány*, XII. évf. (1980) 367–385.: 367. Az írás az akkor 70 éves Dercsényi Dezsőt köszöntötte — illőnek tartjuk, hogy Prokopp Mária ünnepléséhez e témához kapcsolódó írással csatlakozzunk.
- 2 PROKOPP Mária: *Keszthely és Siklós újonnan feltárt gótikus falképei*. In: *Ars Hungarica XXIII. évf.* (1995) 155–167.: 155.
- 3 Méltóságait ld. ENGEL Pál: *Magyarország világi archontológiája 1301–1457* II. Budapest, 1996. 139.
- 4 MÁLYUSZ Elemér: *Zsigmond király uralma Magyarországon*. Budapest, 1984. 36–38.
- 5 ENGEL Pál: *A Lackfiak*. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. I. Tanulmányok*. Szerk. BEKE László – MAROSI Ernő – WEHLI Tünde. Budapest, 1987. 427–430.: 427.
- 6 KARÁCSONYI János: *Szent Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig*, I. Budapest, 1923. 186.
- 7 ENGEL Pál – LÓVEI Pál – VARGA Lívia: *Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről*. In: *Ars Hungarica XI. évf.* (1983) 21–48.: 25–26.
- 8 TÓTH Sándor: *Keszthely, egykori ferences templom*. In: *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Szerk. Takács Imre. Mainz, 2006. 419–421.
- 9 JÉKELY Zsombor: *Keszthely, egykori ferences templom*. In: *Sigismundus rex et imperator 2006*. 420–421.
- 10 RÁDY Ferenc: *A keszthelyi ferences templom fal-festményeinek restaurálásáról — évtizedek távlatában*. In: *Magyar Műemlékvédelem XIV. évf.* (2007) 63–72.: 63.
- 11 RÁDY 2007 és RÁDY Ferenc: *A keszthelyi falképek helyreállítási munkálatairól*. In: *Művészet XIX. évf.* (1978) 4. sz. 29. Itt jegyezzük meg, hogy az OMF (ma KÖH) Tervtárából a restaurátori dokumentáció sokáig hiányzott, amit csak a legújabban az ÁMRK-tól átvett dokumentáció pótol. A dokumentáció (ÁMRK A/146, no. 141, készítette Rády Ferenc, 1984) gazdag fotóanyagot tartalmaz, de a leírás szerint mellékelt rajz lappang. További érté-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- kes fotóanyag található a KÖH Fotótárában is. Mindkét gyűjteménynek itt köszönöm meg a kutatásomhoz nyújtott előzékeny segítséget.
- 12 PROKOPP Mária: *A keszthelyi plébániatemplom gótikus falképei*. In: *Művészet* XIX. évf. (1978) 4. sz. 24–28.; PROKOPP 1980; PROKOPP Mária: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe particularly Hungary*. Budapest, 1983. 107., 158–159.; Magyarországi művészet 1300–1470 körül. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, 1987. 597–598. (PROKOPP Mária); PROKOPP 1995.
 - 13 M. ANDA Judit: *Keszthely. Fő téri plébániatemplom* (Tájak–Korok–Múzeumok Kiskönyvtára 225), Budapest, 1986; JÉKELY 2006. 420.
 - 14 PROKOPP 1980. 69., 384. Elfogadja a Mária hét örömeire vonatkozó utalást MÜLLER Róbert – WEHLI Tünde: *Keszthely*. In: *Korai Magyar Történelmi Lexikon*. Szerk.: Kristó Gyula. Budapest, 1994. 346.
 - 15 Vö. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Szerk. Engelbert KIRSCHBAUM – Wolfgang BRAUNFELS. Róma – Freiburg – Basel – Bécs, 1968–1976, 2. kötet 62. és 4. kötet 86–87.
 - 16 PROKOPP 1978. 26., kép: 25.
 - 17 Párizs, Bibliothèque nationale MS Ital. 115, fol. 34r. *Meditations on the Life of Christ*. Szerk. Isa RAGUSA és Rosalie B. GREEN. Princeton, 1961. 59.
 - 18 PROKOPP 1995. 157.
 - 19 Összefoglalóan Jaqueline LAFONTAINE-DOSOOGNE: *L'Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*. Tome II, Bruxelles, 1965. 2. kiad.: 1992.
 - 20 Maestro di San Lucchese: Mária születése, Pinacoteca Nazionale di Siena. Piero TORRITI: *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*. Genova, 1977. 226., no. 317, 265. kép (képét ld. még: www.bildindex.de)
 - 21 Josef WEINGARTNER: *Die Kunstdenkmäler Südtirols, II*. Innsbruck-Wien-München, 1961. 52. (képét ld.: www.imareal.oeaw.ac.at/realonline)
 - 22 Firenze, Biblioteca Nazionale, Banco Rari 397. c. 48. Pietro TOESCA: *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Milánó, 1912. XVIII. tábla.
 - 23 Dietramszell, Sankt Maria und Maternus (www.bildindex.de)
 - 24 Pl. Hassmersheim, neckarmühlbacheri evangélikus templom, Mária-mellékoltár, bal szárny felső képe, XVI. sz. eleje; Hans Traut (működött 1477–1516): Mária születése, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inventar-Nr. 399 (mindkettő: www.bildindex.de)
 - 25 A pólyást magához öleli a Meister des Fastentuch szárnyasoltárán, 1460–70, St. Lambrecht, Stiftsgalerie. Othmar WONISCH: *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht* (Österreichische Kunsttopographie, Bd. 31). Bécs, 1951. 114., 154. kép (ld. még www.bildindex.de)
 - 26 Breviárium sens-i úzus szerint, XIII–XIV. sz., Auxerre, Bibliothèque Municipale, ms. 60, f. 313; Autun-i missale beaune-i úzus szerint, 1394, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 110, f. 367v; ferences breviárium, 1430 k., Chambéry, Bibliothèque Municipale, ms. 4, f. 606v (mindhárom: www.enluminures.culture.fr)
 - 27 Augsburgi antifonale, 1459, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 4302. , fol 116r; Regensburg, Berthold Furtmeyr missaléja, 1478–1489, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 15711, Bd. IV, fol. 32r; Prédikációk és legendák, XVI. sz. eleje, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.lat.23 024 (mindhárom: www.bildindex.de)
 - 28 Meister des Heggbacher Altars: Mária születése Biberach an der Rißból (?), 1500 k., Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Inv. 11554. *Augustinermuseum. Gemälde bis 1800*. Szerk. Detlef ZINKE. Freiburg, 1990. 60–61. (ld. még www.bildindex.de)
 - 29 Meister des Riedener Altars: Riedeni oltár, Mária születése, 1470 k., Füssen, Hohes Schloss (www.bildindex.de)
 - 30 Kolberg (Kolobrzeg), freskó a főhajó boltozatán, 1400 k., elpusztult (www.bildindex.de)
 - 31 Meister der Divisio Apostolorum: Mária születése, 1490 k., Bécs, Österreichische Galerie, Inv. 4861. Elfriede BAUM: *Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst*. Bécs-München, 1971. 105., no. 69.
 - 32 Mappach, evangélikus templom, falkép az északi falon, 1500 k. (www.bildindex.de)
 - 33 Speculum humanae salvationis, 1330–40 k., Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, cod. s. n. 2612, fol. 6v (www.imareal.oeaw.ac.at/realonline)
 - 34 Speculum humanae salvationis, Bécs, 1420–40, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. B. 19 (Vit 25–7), fol. 6v (www.imareal.oeaw.ac.at/realonline)
 - 35 Speculum humanae salvationis, Mons (Hainaut), 1461, Lyon, BM, ms. 0245, f. 123v (www.enluminures.culture.fr)
 - 36 Krumlovi kódex, XV. sz. első negyede, Prága, Knihovna Národního muzea, III B 10; fol. 5a (www.imareal.oeaw.ac.at/realonline és www.manuscriptorium.com)
 - 37 Marmoutier-i missale, XV. sz. vége, Tours, Bibliothèque Municipale, Ms. 190 (www.bildindex.de)
 - 38 Antonio Vivarini: Jelenetek Mária életéből, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. 1058. Henning BOCK et al.: *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*. Berlin, 1996. 127., 2445. kép (ld. még www.bildindex.de)
 - 39 Pl. Ellasson, Panagia Olympiotissa, narthex boltozata, XIV. század (www.bildindex.de)
 - 40 Pl. Halberstadt, Dom Sankt Stephanus und Sixtus, predella, XV. század vége (www.bildindex.de)
 - 41 Pietro Lorenzetti: Mária születése, 1342, Siena, Museo dell'Opera del Duomo. PROKOPP Mária: *Olasz festészet a XIV. században*. Budapest, 1986. 21. kép.
 - 42 A másik férfit a főpappal azonosítja JÁSZAI Géza:

- Geburt Mariens*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1968–1976. 2. kötet 120–125.: 122.
- 43 Millard MEISS: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, 1951. 20.; 20. és 19. kép. Az újabban Montalcinóban rekonstruált oltár predellája még Sienában: TORRITI 1977. 175–176., no. 99., 195. kép. Vö. PÉTER András: *Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult freskó-ciklusa*. In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei* VI. évf. (1929–30) 52–81. és uő: *A trecento festészete*. Budapest, 1983. 62. A témához legújabbban: LOSERIES, Wolfgang: *Gli affreschi di Benedetto di Bindo nella sagrestia del duomo*. In: *Le pitture del Duomo di Siena*. Szerk. Mario LORENZONI és Cinisello BALSAMO. Milánó, 2008. 98–107., kül. 104–107. Köszönöm Sallay Dórának, hogy felhívta rá a figyelmemet.
- 44 Francesco di Giorgio Martini: Mária születése, falkép, 1488–94, Siena, Sant'Agostino. *Francesco di Giorgio Martini e il Rinascimento a Siena 1450–1500*. Kiállítási katalógus, Siena. Szerk. Luciano BELLOSI. Milánó, 1993. 444–447. (Fiorella SRICCHIA SANTORO)
- 45 Andrea di Bartolo: Mária születése, predellakép, 1400 k., Washington, National Gallery of Art, 1939.1.42. Fern Rusk SHAPLEY: *Catalogue of the Italian Paintings I–II*. National Gallery of Art, Washington, 1979. 4., no. 153, 3. kép. Ehhez a sorozathoz tartozott az esztergomi Keresztény Múzeum Joachim kiűzetését ábrázoló táblája is, ld. MOJZER Miklós: *Vier sienesische Quattrocento-Tafeln des Christlichen Museums zu Esztergom*. In: *Pantheon* XXII. évf. (1964) 1–8.: 1–2.
- 46 PROKOPP 1995. 158.
- 47 Andrea di Bartolo: Mária templombamenetele, predellakép, 1400 k., Washington, National Gallery of Art, 1939.1.41. SHAPLEY 1979. 4., 4. kép.
- 48 A kompozíció közvetlen előzménye itt is az apa, Bartolo di Fredi olyan műve lehetett, mint a San Gimignano-i falkép, ld. LAFONTAINE-DOSOGNE 1965. 52. kép.
- 49 MEISS 1951. 28., 165. kép; SHAPLEY 1979. 175–177., 122. kép. Még jobban hasonlít az épület Giovanni di Paolo 1436-os Mária templombamenetelén, Siena, Pinacoteca Nazionale, TORRITI 1977. 306., no. 174., 372. kép.
- 50 Munkahipotézisként megfogalmazható, hogy az északi falon a Joachim-történet helyezkedhetett el (az északkeleti mezőben megjelenített oltár Joachim áldozatával függhet össze), míg a délkeleti és déli falon a kirügyező vessző története és Mária eljegyzése sorakozhatott; a kérdés azonban további gondos vizsgálatot igényel.
- 51 *Hazai okmánytár* IV. Szerk. NAGY Imre – IPOLYI Arnold – RÁTH Károly – VÉGHÉLY Dezső. Győr, 1867. 262. TÓTH Sándor: *A keszthelyi Balatoni Múzeum középkori kótára*. In: *Zalai Múzeum* II. évf. (1990) 147–187.: 152. és 62. lj.

The Birth of the Virgin in the Franciscan Church of Keszthely

The late fourteenth-century fresco cycle of the former Franciscan church in Keszthely is among the most significant murals of medieval Hungary. Discovered in 1974, the art historical analysis was carried out by Mária Prokopp. She recognized the subject of the upper row as the life of the Holy Virgin. Her identification of the scene on the south-eastern wall as the Presentation of the Virgin in the Temple is unquestionable. However, the subject of the eastern wall seems to be the Birth of the Virgin. The compositions of both images go back to Sienese prototypes as the lost frescos of the Lorenzetti brothers on the façade of the Ospedale della Scala in Siena and its copies, especially the panels of Andrea di Bartolo in Washington. The composition of the Birth is a reduced version and in this way it is a combination of the Italian and the Northern iconographic tradition. This observation is close to the suggestion about the double source of the style of the frescos made by Mária Prokopp.

Jékely Zsombor A siklósi volt Ágostonos-templom freskóinak stíluskapcsolatai*

A Szent Anna tiszteletére szentelt siklósi Ágostonos kanonokrendi templomot a területet birtokló Siklósi család tagjai, feltehetően Siklósi Péter baranyai ispán alapította a 14. század első harmadában. A prépostság első említése az 1332–35 közötti tizedjegyzékben található, 1343-ban a templom épületét egy határbejárás során említik.¹ A Zsigmond ellenében a nápolyi Anjou-párti Horvátiakhoz csatlakozott Siklósiaktól birtokait Zsigmond elkobozta, és Siklós várát végül 1395-ben Garai Miklós és testvére János kapta meg. A Siklósi család utolsó helyi tagja, Miklós, 1393-ban mint a siklósi Ágostonos templom prépostja, később mint a kanonokrend provinciális szerepel, ám őt a Garaiak 1399-ben Ossero püspökének nevezték ki, és ezek után a birtokkal kapcsolatos vitákról többé nem hallunk. A Garaiak Siklóson alakították ki birtokközpontjukat, újjáépítve és kibővítve a várat, amelyet 1481-ig, Garai Jób haláláig birtokoltak.² Garai Miklós és testvére szintén megújította a vár mellett álló Ágostonos templom szentélyének boltozatát, és megbízásukból a teljes szentély egységes kifestést nyert, amely néhol korábbi freskórészeket takar el.³ A családi vár és a kegyúri kolostortemplom egységével Siklóson is megjelent tehát a korszak legjellegzetesebb épületegyüttese, amely mindenhol az arisztokrácia reprezentációjának szolgálatában állt.⁴

A siklósi Ágostonos-templom egyhajós épület; két boltszakaszos, a nyolcszög három oldalával záródó szentélyének oldalfalait és keresztboltozatát ma is nagyrészt freskók borítják (1. kép). A déli oldal háromrészes ülőfülkéjének hátfalán épen fennmaradtak az első periódus falképei (amelynek nyomai a második réteg alatt is több helyen megfigyelhetők), a továbbiakban azonban csak a második periódus freskóival foglalkozunk. Az ábrázolások többsége töredékesen maradt fenn, különösen erősen károsodtak az északi fal nagy jelenetei a később ott nyitott ablakok miatt. A dekoráció eredeti programja azonban pontosan re-



1. kép. Siklós, plébániatemplom, a szentély összképe kelet felé. 1410 k. Fotó: Mudrák Attila, 2005

konstruálható. Az oldalfalakon Krisztus és Mária életének legfontosabb jelenetei kaptak helyet: az északi falon egy jelenet Jézus gyermekségéből (Jézus születése vagy a Királyok imádása) és a Keresztrefeszítés, a déli falon Mária koronázása és mellette a nyugati szakaszban talán Mária halála. Ebben a szakaszban a felső részt egy ablak foglalja el, amelynek kávéit festett címerek díszítik, a záradékbán a Sárkányrend jelvényével. A szentély keleti záradékában az apostolok állnak egymás fölött két sorban elhelyezve (2. kép); sorozatukat egy Fájdalmas Krisztus-ábrázolás vezeti be a hajdani szentségfülke fölé. A nagy jeleneteket a diadalív belső oldalán a *Traditio Legis et Calvium* ábrázolása egészíti ki (4. kép).

A boltozat tengelyében nyugaton a templom védőszentjének, Szent Annának az ábrázolása látható harmadmagával, majd kelet felé haladva további kerek medalionok foglalják magukba a Madonna és a *Maiestas Domini* (csaknem teljesen elpusztult) képét. A központi Krisztus-ábrázolás körül a keresztboltozat mezőiben a négy evangélista szimbólumának és mellettük a négy egyházatya alakjának szintén medalionokba foglalt képe látható. A keleti záradék boltozatának mezőiben hat próféta félalakos képe tartozik még a sorozathoz (3. kép). A dekorációs rendszer harmadrangú szintjén, az ablakok béléteiben szentek medalionba foglalt képei sorakoznak. Az ablakzáradékok Krisztus-ábrázolásai közül a délkeleti ablak *tricephalus* Szentháromság-ábrázolása érdemel különös figyelmet.



2. kép. Siklós, plébániatemplom, apostolok (Szent András és társa) a szentély keleti falán. 1410 k. Fotó: Mudrák Attila, 2005

A falképek 1410 körül készülhettek, datálásukhoz stílusukon kívül a déli fal később elfalazott ablakának záradékában ábrázolt sárkányrendi jelvény nyújt támpontot.⁵ A déli ablak béléteben csakúgy, mint a délkeleti ablak alsó részén és a boltozat számos pontján (így az egyik zárókövön is) címerek teszik egyértelművé a megrendelő Garai család kilétét, ám a Garaiak kígyós címere mellett nem felesége, Cillei Anna elvárható Cillei-címere látható, hanem Cillei Anna anyjának családjáé, a Schaunburgok fehér alapon vörös sávos címere.⁶ A birtokközponttá alakított siklósi vár melletti templom családi temetkezőhelyként szolgált, itt került felállításra az 1386-ban elhunyt id. Garai Miklós nádor síremléke.⁷ A szentély falképekkel átlényegített terét a Garaiak családi reprezentációjuk szolgálatába állították, bár végül ifj. Garai Miklós nádor már Budán emelt új sírkápolnájába temetkezett.⁸

A datálással kapcsolatban viszonylagos konszenzusról beszélhetünk, a freskók stíluskapcsolataival kapcsolatban azonban több, egymástól eltérő álláspont is napvilágot látott. A falképek első művészettörténeti leírását Lövei Pál készítette,⁹ de a stíluskapcsolatok kérdésében elsőként Prokopp Mária foglalt állást. Két fő mestert különített el, akik a közép-európai internacionális gótika jelentős alkotói, és művészetük forrása a 14. század végi itáliai festészet, elsősorban Velence, Padova, Friuli vidéke.¹⁰ Marosi Ernő fontosabbnak érezte a Tomaso da Modenával és a bolognai festészet észak-itáliai hatókörével kimutatható rokonságot, de bővebb kifejtés nélkül.¹¹ Az itáliai stíluskapcsolatokkal részletesen mindeddig egyedül Claudia Piovano foglalkozott, de tanulmányában alapvetően tévúton járt.¹² Itáliai analógiák alapján azt veti fel, hogy a falképek heraldikai bizonyítékokon alapuló, Lövei Pál és Prokopp Mária által meghatározott (Ma-



3. kép. Siklós, plébániatemplom, Dániel próféta a szentély boltozatának keleti szakaszán. 1410 k. Fotó: Mudrák Attila, 2005



4. kép. Siklós, plébániatemplom, a diadalív falképei a szentély felől nézve. 1410 k. Fotó: ismeretlen

rosi Ernő által is elfogadott) datálása nem lehet megfelelő. Véleménye szerint a falképek korábban készültek, az 1380-es években, és a Garai-címerekkel csak később egészítették ki az együttest, illetve a címerek jelenléte esetleg valamilyen korábbi (1387 előtti) és ismeretlen családtörténeti vagy birtoklástörténeti mozzanattal függhet össze. Ezek a feltételezések minden alapot nélkülöznek, és megalapozatlanok az emlegetett közép és dél-itáliai analógiák is (pl. a Giotto-műhely freskói Assisiben vagy a nápolyi Santa Chiara templomban, vagy pláne Simone Martini, sőt, Pietro Cavallini emlegetése), ill. a vezető festők ottani eredetének feltételezése. Az analógiákat, illetve a siklósi freskók stíluskapcsolatait ennél jóval pontosabban is meg lehet határozni, ráadásul olyan eredménnyel, amely rávilágít arra, hogy az 1410 körüli siklósi falképek mind korszakuknak, mind régiójuknak szerves fejlődésébe illő, kiemelkedő jelentőségű emlékei. Az alábbiakban erre teszünk kísérletet.

A siklósi szentély kifestését végző mesterkezek elkülönítését a freskók restaurálását vezető Boromisza Péter végezte el.¹³ Megfigyeléseit Prokopp Mária is elfogadta, egy fontos észrevétellel kiegészítve: a Boromisza által elkülönített hat mesterkez közül kettőt határozott meg vezető mesterként.¹⁴ Saját megfigyeléseim ez utóbbi tételt megerősítik, de én úgy vélem, hogy a kifestést négy festő — két mester és két segéd — végezhette. A freskók nagyját egy mester festette, akit célszerűnek tűnik a Siklósi mesternek nevezni.¹⁵ Figurastílusának jellegzetességeit leginkább a boltozat legjobban megőrzött próféta-figuráin lehet lemérni: Dániel és Zakariás alakján a keleti boltmezőkből (3. kép). Mindkét alak háromnegyed profilban van lefestve, ami a mester által gyakran alkalmazott beállítás. A figurák tömörszerű testét beburkolja köpenyük, a részletezően ábrázolt arcok festése pedig jellegzetes: a szemöldökök két félköríve folyamatos vonalban húzódik az orrot meghatározó vonalakig — itt az egyik oldal sötétebb, árnyékosabb, a másik fényesebb. Az orr csúcsát egy másik vonal határozza meg, jellegzetes vonalakkal az orrlyukaknál. A szájak többnyire aprók és vörösek; a figurák haja hosszú, hullámos; a kezek és ujjak hosszúkásak. Az arcok modellálása erős, és gya-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

kori a zöldes alapozás alkalmazása, amelyet vörös, barna és fehér csúcspénnyek árnyalnak. A vezető mester festette a boltozat számos más alakját, köztük Szent Anna harmadmagával és a Madonna csoportjait, valamint az Evangélistákat és a többi prófétát. A megmaradt töredékek alapján ő volt a vezető mester az oldalfalak nagy jeleneteinek kivitelezése során: a Keresztrefeszítés, a Koronázás és a *Traditio Legis* kompozícióknál egyaránt, továbbá ő volt a festője a keleti fal felső részén ábrázolt remetének. Ha megnézzük a Keresztrefeszítés jelenetéből kitekintő *Centurio* kifejező arcát, vagy a Koronázás jelenetéből megmaradt angyal finoman modellált arcát, akkor valamelyest képet nyerhetünk a festő tehetségéről.

A másik vezető mester — a Boromisza által adott néven nevezve a „Grafikus festő” — festette a fennmaradó nagyobb alakokat, köztük az alsó sorban lévő apostolokat (2. kép) és a *Vir Dolorum* alakját, valamint a déli falon lévő Keresztelő Szent Jánost.¹⁶ Alakjai kecsesebbek, magasabb és karcsúbb testtel, arányaiban kisebb fejekkel. A Siklósi mester fényesen csillogó drapériáival ellentétben az apostolok köpenyét ugyanazon szín világosabb és sötétebb árnyalatai modellálják. A hajak és szakállak egyenesebbek, vonalassabbak. Ez a mester a boltozat kifestéséből is kivette a részét, Szent Jeromos — és talán a többi Egyházatya is — az ő munkájának tekinthető. Az ablakívák medallionjai közül néhányat szintén ő festett: a középső ablak két szerzetese az apostolokkal egyező jellegzetességeket mutat. A délkeleti fal apostolait állapotuk miatt nehéz besorolni, de talán azok is ennek a mesternek a munkái. A két vezető mester közti különbségeket a legjobban az azonos figurák összevetésével lehet lemérni: Szent Péter és Pál ugyanis megtalálható a diadalíven és a keleti fal apostolai között is.

A Siklósi mesternek volt egy közeli tanítványa is, aki a mester megoldásait másolta, időnként manierisztikusan eltúlozva azokat. A három keleti ablak 5–5 felső medallionja — köztük a legfelső, kiemelt ábrázolások — tekinthetőek a művének. A mester képeihez hasonlóan ő is gyakran alkalmazta a háromnegyed-profil, és megfigyelhetünk más hasonlóságokat is: az apró, vörös ajkak, a folyamatos szemöldök-orr vonalakat és az erősen modellált arcokat, de egyszerűbb kivitelben és sivár arckifejezésekkel párosítva, gyakran már-már karikatúraszerű eredménnyel. A restaurátorok ennek megfelelően a „Naiv festő” szükségnévvel azonosították ezt a festőt. Az ablakmedallionok mellett a keleti fal felső sávjának három apostolát is ő festette, bár ezek kopottsága megnehezíti besorolásukat. Az alsóbb apostolokkal összevetve azonban a kontraszt jól látható: a Grafikus festő kecses és finom figurái élnek a rendelkezésükre álló terekben, míg a felső apostolok nagyobb és nehezebb figurák, akik szűk terekbe szorulnak. Még egy segéd bizonyosan festett arcokat is a templomban: az északkeleti ablak alsó négy medallionja elüt a templom többi freskójától: egyszerű, vonalass stílusa miatt a „Holdarc festő” nevet kapta. Talán ő volt a dekorációs festés felelőse is, hiszen bizo-

nyosan több segéd is kellett a boltozati bordák, az ablakok dekorációja és a különböző keretek, valamint a lábazati zóna kifestéséhez.

A restaurálás során tett megfigyelések lehetővé tették a készítés-technika pontos megfigyelését is. A falképek valódi freskótechnikával készültek, a napi varratok (*giornata*) jól megfigyelhetőek, valamint az előkészítő eljárások is (a vonalzóval és körzővel készített bekarcolások, a kicsapott vonalak, stb.). Bizonyos jelek — pl. a finom előkészítő vonalak a próféták és evangélisták alakján — kartonok használatára utalnak az előrajz elkészítése során. A *sinopia* elkészítése után (a *sinopia* néhány helyen ma is megfigyelhető), először a háttereket festették meg, majd a figurák testét. Utoljára maradt az arcok megfestése, amelyeket rendszerint külön varratokon kaptak helyet. A dicsfények domborúan kiképzettek, felületüket benyomott minták díszítik. Néhány apró befejező fázis — kisebb díszek, attribútumok — készültek csupán secco-technikával. Minden jel arra utal, hogy az itáliai freskótechnika minden csínját-bínját ismerő műhely működött Siklóson.

A legjobb siklósi alakokat határozott kifejezés jellemzi, és megfigyelhető rajtuk egy jellegzetes jellemvonás: néhány figura szája kissé nyitva van, amely az alakok élettelségét hangsúlyozza. Ez a jellegzetesség a korszak legjobb alkotásainak társává teszi őket: Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki oltárán, a budai szoborlelet lovagjain és a váradi Szent László hermán egyaránt megfigyelhetjük ezt a motívumot.¹⁷ Ugyanakkor ezekkel az udvari, az internacionális gótikához kötődő alkotásokkal szemben a siklósi freskók mind technikájukat, mind stílusukat tekintve az itáliai trecento festészetéhez kötődnek, különösen Észak-Itáliához. Az alábbiakban ennek a stílusnak az eredetét kíséreljük meg közelebről behatárolni.

Ezekhez a vizsgálatokhoz elsősorban a nagy jelenetek kompozíciójának és részleteinek az elemzése lenne szükséges. Sajnos ezek olyannyira töredékesen maradtak fenn, hogy a kompozíciókat csak fő vonásaikban tanulmányozhatjuk. Az északi fal Keresztrefeszítés-képe egy sokalakos Keresztrefeszítés volt, abból a típusból, amely Itáliában Duccio (Siena, *Maestà*) és Giotto (Padova, Aréna-kápolna) kora óta elterjedt volt.¹⁸ Ennek a típusnak a leggazdagabb változatai Padovában készültek, a 14. század második felében, köztük Altichiero képe a Santo-hoz épített Capella di S. Felice freskóciklusában (1379) és a Szent György oratóriumban, valamint Giusto de' Menabuoi freskója a padovai székesegyház keresztelőkápolnájában (1375 k.).¹⁹ Siklós persze léptékében és a figurák számában is messze elmaradt ezektől a példáktól, de a több sávba rendezett figurákból álló kompozíció alapelve azonos. A 14. század végén egyébként ez a képtípus Közép-Európában is széles körben elterjedt volt.

A Mária koronázása képről sem tudunk sokkal többet mondani. A gazdag építészeti háttérrel kialakított, de alapvetően hagyományos képtípus szintén Észak-Itáliában volt elterjedt a 14. század második felében,

amint Altichiero (Padova), Guariento (Velece, Padova) és Giusto de' Menabuoi (Padova) számos képe illusztrálja.²⁰ Ezeknek a képeknek a középpontjában a két főalak kapcsolata áll, míg az előtérben és kétoldalt számos mellékalak jelenik meg – szentek és angyalok. Siklóson ma a trónus két oldalán álló angyalokat figyelhetünk meg, bár kevesebbet belőlük. Úgy tűnik azonban, hogy a kép előtérben további szenteknek is hely jutott – egy glória töredéke legalábbis ezt támasztja alá. A teljes kompozíciót hasonlóan képzelhetjük el Giusto de' Menabuoi egyik oltárképéhez (National Gallery, London). Az 1367-ben készült kép Giusto lombard korszakának kiemelkedő műve.²¹ A siklósi Koronázás jó – bár gazdagabb – analógiáját Altichiero freskója nyújtja a padovai Szent György oratóriumban.²² Ezen a képen megfigyelhető az a gazdag építészeti háttér, amely Altichiero ilyen képeinek egyik fő jellegzetessége, és amit követői olyan előszeretettel másoltak Észak-Itáliában. Siklóson a trón valóságos építmény formáját ölti, tetővel és kétoldalt nyíló bejárattal.

Fontos megjegyezni, hogy ez a két kiemelt kép hasonló párosításban jelenik meg Altichiero freskóin az Oratorio di S. Giorgio-ban, az oltár fölötti falon (1377–1384 k.). Ott a további képek a rövid falakon Krisztus gyerekségének történetét illusztrálják, és minden biztonnal hasonló tárgyú jelenet kapott helyet a siklósi szentély északi falának nyugati szakaszában is. A falakon tehát nem egy összefüggő narratívát láthatunk, hanem az üdvtörténet legkiemelkedőbb momentumait megörökítő válogatást. Az itt ábrázolt történeteket megjósoló, megíró és értelmező próféták, evangélisták és egyházatyák kaptak helyet a boltozaton. A próféciának és exegézisnek ez a három generációja komplex rendszert alkot, és megint csak Altichiero-t követi: a padovai Szent Jakab kápolna és a Szent György oratórium boltozatának három szakasza hasonló figurákat ábrázol medalionokban foglalva.²³ A félalakos figurák a siklósiak jó előképeit jelentik (pl. a Jeromos-kép azon motívuma, ahol tollát maga elé emelve megvizsgálja – a Giottótól eredő motívumot Altichiero is alkalmazta). A kompozíciók és azok elrendezésének gyökerei tehát Altichiero padovai környezetében találhatóak.

A kapcsolat persze nem közvetlen, és pontosabb megértéséhez szükséges az itáliai trecento festészet közép-európai elterjedésének ismerete, különösképpen annak Anjou-kori magyarországi recepciója. Ennek feltárásában Prokopp Máriának igen jelentős érdemei vannak, de jelenleg nincs terünk a kérdés tágabb összefüggéseit részletesebben megvizsgálni.²⁴ Csupán egyetlen aspektusra koncentrálunk: Altichiero festészetének hatására, amely erős volt és hosszú ideig meghatározó. A hatás kiterjedt Altichiero szülővárosára, Veronára, valamint fő működési területére, Padovára, és számos kisebb észak-itáliai központra. Köztudomású, hogy Padova Nagy Lajos egyik fő szövetségese volt (mielőtt a városállam maga is Velece uralma alá nem került), így Altichiero művészete talán a Ma-

gyar Királyságban is ismert lehetett. Padova, Verona és Treviso Velece általi bekebelezése azonban azt jelentette, hogy ha ilyen közvetlen kapcsolatok léteztek is, azok a 15. század elején már ritkák lehettek.²⁵ A siklósi freskókra mindenképpen Altichiero környezete gyakorolta a legnagyobb hatást, amely hatás egész észak-kelet Itáliában jelentkezett, és Padova környezetében egészen a Quattrocento első évtizedeiig érezhető volt.²⁶ Altichiero követői egészen eddig az időszakig az ő kompozícióit variálták, és igazi változást tulajdonképpen csak Pisanello feltűnése jelentett (aki Ferrarában 1432-ben mutatható ki). Altichiero padovai-veronai stílusa ugyanakkor nem állt meg az Alpoknál: a Brenner-hágó mentén gyorsan megjelent Dél-Tirol területén is. Ez a terület egyébként mindig fogékony volt az itáliai újításokra: a padovai Giotto-műhely egy festője hamar meghaladottá tette a lineáris gótika stílusát (Bozen – Bolzano, Domokos templom Szent János kápolnája).²⁷ Maga Guariento is dolgozott Bozenben, thébai remetéik jeleneteit festve a domonkos templomban (1360–65),²⁸ és 1378-ban ugyanebben a templomban egy Altichiero hatását mutató votív freskó készült.²⁹ A területen számos Altichiero és segédei (Avanzo, Stefano da Zevio, etc.) környezetében iskolázott mester tűnt fel, és gyakorolt hatást a helyi műhelyekre is.

A brixeni (Bressanona) katedrális vagy a neustifti (Novacella) ágostonos prépostság kerengőiben található freskóciklusok igazolják a helyi műhelyek változatosságát. A 15. század első évtizedeiben az egyik legfontosabb műhely élén Hans von Bruneck állt, akinek a művei – Neustift (1417) és Brixen (1418) – jól demonstrálják, ahogy a padovai eredetű késő-trecento stílus az internacionális gótika északról érkező hullámai hatására megváltozott. A brixeni 4. számú kerengő-szakasz freskói mindazonáltal igazolják Altichiero késői hatását: a medalionokba komponált próféták, evangélisták és egyházatyák ennek legjobb példái.³⁰ Neustift freskói pedig arra is jó példát nyújtanak, hogy olyan – Siklósról is ismert – itáliai elemek, mint a fiktív építészeti hátterek vagy a boltozati bordák márványos díszítése szintén elterjedtek.³¹

A padovai hatás az Alpok északi oldalán is megjelent, amint azt a stamsi ciszterci apátságából származó hatalmas oltártábla (a *Grussittafel*) igazolja. A Mária koronázását ábrázoló központi kép a siklósihoz hasonló módon ábrázolja a témát, Mária és Krisztus alakját díszes, áttört hátú és oldalú trónépitménybe foglalva, és a nyílásokon benéző angyalokkal. Az elrendezés, beleértve az előtérben álló szentek csoportjait is, Giusto de' Menabuoi már említett 1367-es oltárának középképét követi (London, National Gallery).³² A stamsi festmény talán Konrad im Tiergarten von Meran műve, akit Tirolban udvari festőként említenek, és a mű 1390 körül készülhetett. A padovai hatást igazolják a tiroli Hall-ban található *Salvatorkirche* 1406-ban készült freskói, amelyek Guariento-nak a Chiesa degli Eremitani-ban található ciklusát követik.³³ A padovai festők és dél-tiroli ill. tiroli követőik-

nek hatását ebben az időszakban már Karintiában és Stájerországban is ki lehet mutatni, elsősorban az ún. einersdorfi mester műhelyében, akik számos templom kifestését végezték: Einersdorf, Altenmarkt bei Wies (Stájerország), és Ravne (Szlovénia), de egyre fokozódó provinciális jelleggel és más hatásokat is beolvastva.³⁴ Ezen freskók számos tulajdonságukban hasonlítanak a siklósi falképekhez, így a boltozatok dekorációs rendszerében és hasonló díszítőelemek alkalmazásában (pl. márványozott bordák, gazdag keretek, festett márvány-imitáció táblák a lábazati zónában). Egy másik, hasonlóan Altichiero dél-tiroli követőig visszakövethető eredetű műhely a mai Szlovénia területén működött: Tainach, Ptujška Gora (zarándoktemplom).³⁵ Közép-Európában ugyanakkor Altichiero közvetlenebb hatása is kimutatható: a bécsi Szent István dómban egy votívképet a mester közvetlen követője festett 1380–1400 között.³⁶ A kép megbízója talán egy Bécsben működő padovai kereskedő volt, a mester pedig mindenképpen Padovából vagy Veronából érkezett, de tartósabb hatása Bécs környékén nem mutatható ki.³⁷

A korszakban a művészeti újítások terjesztésében egyre jelentősebb szerepet játszottak a rajzok. A neustifti ágostonos prépostság graduáléjából származó, a Madonnát ábrázoló rajz jó példa arra, hogy ebben a műfajban hogyan terjedtek Altichiero újításai, hiszen a finom rajzon pl. az Altichiero által alkalmazott gazdag építészeti háttérrel figyelhetjük meg.³⁸ A bozeni domonkos templom és a bécsi Stephansdom votívképei hasonló rajzok birtokában készülhettek, és talán a siklósi mesterek birtokában is lehettek hasonlóak.

A siklósi freskók stílusa távolabb áll Altichiero művészetétől, mint közvetlen követőinek – így pl. a bécsi votívkép mesterének – stílusa. Ugyanakkor nem csak magasabb színvonalú, de közelebb is áll az itáliai előképekhez, mint a fentebb ismertetett helyi műhelyek, így pl. az einersdorfi mester műhelye, amely fokozatosan lokális jelentőségűvé süllyedt. Az egész kompozíciókat és a figurák részleteit tekintve a siklósi freskók egyaránt sokkal magasabb színvonalúak, mint a kortárs stájer, karinthiai vagy akár magyar falképek. Itáliai kapcsolataik is jóval erősebbek, mint az 1400 körüli időben egyéb arisztokraták számára kifestett templomok. Ebben az időszakban a közép-európai internacionális gótika hatása egyre jelentősebbé vált, és ezek az elemek gyakran keveredtek itáliai eredetű stílári megoldásokkal. A Lackfiak által megrendelt kifestés a keszthelyi ferences templom szentélyében (1397 előtt) pl. bár tanúskodik az itáliai trecento festészet ismeretéről, sokkal erősebben a cseh festészet által meghatározott.³⁹ Ez a kettősség jellemzi a magyar-stájer határvidéken működő radkersburgi festő, Johannes Aquila műhelyét is. Veleméren még leginkább az itáliai tanultság dominál, itt Aquila freskóit leginkább Tomaso da Modena trevisói képeihez érezzük hasonlóknak, később a műhely stílusában ez az irányzat háttérbe szorul a prágai hatások mellett (lásd Bántornya falképeit).⁴⁰ A siklósi freskók és az itáliai

trecento kapcsolata leginkább egy másik, újonnan megismert emlékhöz hasonló: a Lackfiak által 1376-ban alapított, és minden bizonnyal az 1380-as évek folyamán kifestetett csáktornyai pálos templom szentélyének freskói egy Vitale da Bologna művészetében gyökerező közép-európai vándorműhely munkái.⁴¹ A hazai környezet vázolásakor meg kell említeni Gerény freskóit is. Itt a Drugetek kegyurasága alatt álló rotunda falképei szintén az 1360-as évek velencei-padovai festészetének (elsősorban Guariento) ismeretében készültek, még 1398, a család gerényi ágának kihalása előtt.⁴²

Összefoglalva tehát, minden jel arra mutat, hogy ha Altichiero-val közvetlen kapcsolatra nem is gondolhatunk, a freskók mestereinek eredetét az Altichiero nyomán felvirágzó dél-tiroli festészet környezetében kereshetjük. A kapcsolatra talán magyarázatot adhat a siklósi és a neustifti ágostonos kanonokok ma ismeretlen összeköttetései, vagy Garai Miklós 1413-as, a Velence elleni hadjárat kapcsán Zsigmond kíséretében a területen tett utazása. A freskók magas színvonalára és közvetlen párhuzamaik hiányára akár Magyarországon, akár a nagyrészt Garai Miklós apósa, Cillei Hermann által uralt Stájerországgal arra utalhat, hogy a mestereket kimondottan a siklósi templom kifestésére hozták ide. A műhely – az ismertetett két vezető mester irányításával – minden bizonnyal kellőképpen be volt rendelkezve a hasonló igények kielégítésére. Kérdés, hogy sor került-e alkalmazásukra máshol is – Siklóson mindenestre mintegy egy évtized múlva már más tanultságú festők készítették a várkapolna falfülkéinek freskóit.

Jegyzetek

- * Tanulmányom alapja 2003-ban írt doktori disszertációm, amely a siklósi templom komplex, monografikus elemzését nyújtja: JÉKELY, Zsombor: *Art and Patronage in Medieval Hungary – The Frescoes of the Augustinian Church at Siklós*. PhD Dissertation, Yale University, 2003 (témavezető: Walter Cahn).
- 1 *Monumenta Vaticana historiam regni Hungariae illustrantia*, Series I. Budapestini, 1887–1889. (I/1. Rationes collectorum pontificiorum in Hungaria. Pápai tized-szedők számadásai. 1281–1375.) I/1. 266, 276, 310. 1332 – „prior de Sykleus solvit LXX banales” (266); 1333 „Item prior de ordine superpeliciatorum de Soglos solvit XX. banales,” (276); 1335 – „Item prior de Suclos solvit L. banales” (310). Az 1343. november 11-én a pécsi káptalan által kiadott oklevélben egy birtokadomány kapcsán határjelölőként szerepel a templom: „Clastrum ecclesie S. Anne fratrum suprapeliciatorum... in Soklous.” Országos Levéltár, Dl. 100013.
- 2 A részletekről lásd: FONT Márta: *Siklós középkori története*. In: *Város a Tenkes alján – Siklós évszázadai*. Siklós, 2000, 55–76, ill. a <http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/Telepulestortetek/Siklos/honlapon>. A siklósi vár építési fázi-

- sainak legújabb áttekintése: BARTOS György – CABELLO Juan: *A Perényiek és a siklósi reneszánsz*. In: *Emlékkötet Szatmári György tiszteletére* (Egyháztörténeti tanulmányok a pécsi egyházmegye történetéből III.). Szerk. FEDELES Tamás. Budapest – Pécs, 2007, 81–114 (korábbi irodalommal, amiből a legfontosabb: GERŐ László: *A siklósi vár*. Budapest, 1958). A várkápolna freskóiról lásd újabban: FEHÉR Ildikó: *Szent László és Szent Lénárd freskói a siklósi várkápolna kegyúri fülkéjében*. In: *Magyar Műemlékvédelem* 14 (2007), 73–86 és JÉKELY Zsombor: *Regions and interregional connections – A group of frescoes in the Kingdom of Hungary from around 1420*. In: *Ars* (Bratislava) 40 (2007/2) 157–167 (eltérő következtetésekkel).
- 3 LŐVEI Pál: *A siklósi plébániatemplom szentélye és középkori falképei*. In: *Műemlékvédelmi Szemle* 5 (1995/1–2), 188–189; PROKOPP Mária: Keszthely és Siklós újonnan feltárt gótikus falképei. In: *Ars Hungarica* 23 (1995/2). 159; LŐVEI Pál: *Drache und Schlange: Heraldische Elemente auf den mittelalterlichen Wandbildern der Pfarrkirche von Siklós*. In: *Acta Historiae Artium* 44 (2003), 59–70.
 - 4 A kérdésről áttekintően: JÉKELY Zsombor: *A Zsigmond-kori magyar arisztokrácia művészeti reprezentációja*. In: *Sigismundus Rex et Imperator – Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában, 1387–1437* (kiállítási katalógus). Szerk. TAKÁCS Imre, a szerk. munkatársai: JÉKELY Zsombor, PAPP Szilárd és POSZLER Györgyi. Budapest-Luxemburg, 2006, 298–310, valamint 422–423, 4.146 kat. sz.
 - 5 Az egypólyás pajzsot Cillei Ulrik is használta, lásd LŐVEI, 2003.
 - 6 J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, IV/15, Der Adel von Ungarn. Szerk. CSERGHÉŐ, Géza – NAGY, Iván. Nürnberg, 1893, 100; LŐVEI 1995, 195.
 - 7 *Pannonia Regia – Művészet és építészet a Dunántúlon, 1000–1541*. Szerk. MIKÓ Árpád – TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 276–277, kat. IV-49 (Lővei Pál); JÉKELY, Zsombor: *The Garai Tomb Slab at the Augustinian Church of Siklós*. In: *Acta Historiae Artium* 40 (1998 [2000]), 125–143; SIGISMUNDUS, 2006. 113–114, kat. 1.35.
 - 8 A budai Nagyboldogasszony-templomhoz csatlakozó Garai-kápolnáról lásd CSEMEGI József: *A budavári főtemplom középkori építéstörténete*. Budapest, 1955, 33, 102–104; *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* (A magyarországi művészet története 2) 1–2. Szerk. MAROSI, Ernő. Budapest, Akadémiai, 1987. I, 526, 577–578.
 - 9 LŐVEI, 1995; LŐVEI, 2003. Itt a falképek részletes leírása is megtalálható.
 - 10 PROKOPP, 1995. 166. Az itt beígért külön tanulmány a falképek stílusvizsgálatáról tudomásom szerint mindeddig nem látott napvilágot. Az észak-itáliai kapcsolatokra történő utalás megtalálható a templomról megjelent kismonográfiában is: LŐVEI Pál – BOROMISZA Péter – PROKOPP Mária: *Siklós – Plébániatemplom* (Tájak–Korok–Múzeumok Könyvtára 520). Budapest, TKM Egyesület, 1995. 24. Lásd még röviden: Prokopp, Mária: *Tracce masoliniane nella pittura ungherese del primo Quattrocento*. In: *Lombardia e Ungheria nell'età dell'umanesimo e del rinascimento: rapporti culturali e artistici dall'età di Sigismondo all'invasione turca* (1387–1526). Szerk. Rovetta, Alessandro. In: *Arte Lombarda* 139 (2003/3), 71–75.
 - 11 MAROSI Ernő: *Pentimenti – Korrekciók a 14–15. századi magyar művészet képén*. In: *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára – Tanulmányok* (Művészettörténet-Műemlékvédelem X.). Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1998. 110–112; MAROSI Ernő: *Gótika*. In: GALAVICS Géza – MAROSI Ernő – MIKÓ Árpád – WEHLI Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*, Budapest, Corvina, 2001. 141.
 - 12 PIOVANO, Claudia: *A siklósi plébániatemplom szentélyének falképei – Újabb nézőpontok a falképek keletkezési idejének meghatározásához. Stilisztikai problémák*. In: *Műemlékvédelmi Szemle* 7 (1997/1–2), 65–94.
 - 13 BOROMISZA Péter: *A siklósi plébániatemplom középkori falképeinek restaurálása*. In: *Műemlékvédelmi Szemle* 5 (1995/1–2) 224–225.
 - 14 PROKOPP, 1995. 166.
 - 15 Ez a festő megegyezik a Boromisza Péter által „Trecento-festő”-nek és „Arc-festő”-nek nevezett mesterrel – a kettő egy és ugyanaz; a restaurátor szerint is a „csoport legjobb festője.” BOROMISZA, 1995. 225.
 - 16 BOROMISZA, 1995. 225.
 - 17 MAROSI Ernő: *Kép és hasonmás – Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1995. 129, 269–270; MAROSI, Ernő: *Die Skulpturen der Sigismundszeit in Buda und die Anschaulichkeit der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts*. In: *Internationale Gotik in Mitteleuropa*. Szerk. POCHAT, Götz – WAGNER, Brigitte, (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24). Graz, Akademische Druck, 1990. 182–195.
 - 18 WHITE, John: *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400* (Pelican History of Art). Harmondsworth, Penguin, 1987. 293–295, korábbi irodalommal (Duccio); *La pittura nel Veneto – Il Trecento*, I–II. Szerk. LUCCO, Mauro. Milan, Electa, 1992. 102, 107. kép.
 - 19 LUCCO, 1992. 142, 164. kép; 160–163, 185–188. kép. Altichiero Keresztrefeszítés kompozíciójáról a Santo-ban és a Szent György oratóriumban lásd: RICHARDS, John: *Altichiero – An Artist and his Patrons in the Italian Trecento*. Cambridge-New York, Cambridge UP, 2000. 159–164, 197.
 - 20 Guariento freskóira, köztük a Paradicsom-kompozíció közepén ábrázolt Mária koronázása képre

- (Velece, Palazzo Ducale) lásd LUCCO, 1992. 62, 51. kép; FLORES D'ARCAIS, Francesca: *Guariento*. Venezia, 1965. 131–133. Giusto de' Menabuoi képe (Padova, *Santo*, Niccolò és Bolzanello di Vigonza sírja): LUCCO, 1992. 152, 176 kép.
- 21 DAVIES, Martin: *The Early Italian Schools, Before 1400 – National Gallery Catalogues*, revised by GORDON, Dillian. London, 1988. 41–44, no. 701.
- 22 RICHARDS, 2000. 198; LUCCO, 1992. 164.
- 23 Lásd a boltozatok áttekintő vázlatát: RICHARDS, 2000. 234, 239; lásd még az 51a-d táblát.
- 24 A témához mindmáig alapvető: PROKOPP, Mária: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, Particularly Hungary*. Budapest: Akadémiai, 1983. Vö: SCHMIDT, Gerhard: *Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa*, In: *Gotika v Sloveniji – Gotik in Slowenien. Das Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria*. Vorträge des Symposiums Narodna galerija, Ljubljana, 19–23 Oktober 1994. Szerk. HÖFLER, Janez. Ljubljana, Narodna galerija, 1995. 25–36.
- 25 A politikai kapcsolatokról, illetve a Dalmácia kapcsán elhúzódó magyar-velencei konfliktusról lásd WAKOUNIG, Marija: *Dalmatien und Friaul. Der Auseinandersetzungen zwischen Sigismund von Luxemburg und der Republik von Venedig um die Vorherrschaft im adriatischen Raum*. Wien, 1990; MÁLYUSZ, Elemér: *Zsigmond király uralma Magyarországon, 1387–1437*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984; PLANT, Margaret: *Portraits and Politics in Late Trecento Padua: Altichiero's Frescoes in the S. Felice Chapel, S. Antonio*. In: *Art Bulletin* 63 (1981), 406–425; RICHARDS, 2000. 152–155.
- 26 Altichiero hatásáról: PETTENELLA, Plinia: *Altichiero e la pittura Veronese del Trecento*. Verona, 1961; RICHARDS, 2000. 222–230.
- 27 WEINGARTNER, Josef: *Gotische Wandmalerei in Südtirol*. Wien, Schroll, 1947. 12–18. kép; PINTARELLI, Silvia Spara: *Fresken in Südtirol*. München, Hirmer, 1997. 110–120. Egy ide tartozó freskóciklusra jó példa az alábbi (14. sz. vége): UNTERTHURNER, Burgl: *Die Fresken in der Johanneskapelle von Schenna: Ein werk der Meraner Schule*. In: *Denkmalpflege in Südtirol – Tutela dei Beni Culturali in Alto Adige, 1984*. Bozen [Bolzano], 1985. 145–156. A dél-tiroli festészet itáliai kapcsolatait tárgyalja még RASMO, Nicolò: *Affreschi Medioevali Atesini*. Milano, é.n. (1974?). 126–155; CHINI, Ezio: *Il Gotico in Trentino. La pittura di tema religioso dal primo Trecento al tardo Quattrocento*. In: *Il Gotico nelle Alpi, 1350–1450*. Szerk. CASTELNUOVO, Enrico – GRAMATICA, Francesca de. 2002, 253–287, ill. különösen 272–274, Altichiero hatásáról.
- 28 RASMO, Nicolò: *I distrutti afreschi guarienteschi nella chiesa dei Domenicani a Bolzano*. In: *Cultura Atesina* 9 (1955), 118 ff; IBID.: *Pitture del Duecento e del Trecento in Trentino e Alto Adige*. In: *La Pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*. Szerk. CASTELNUOVO, Enrico. Milan, Electa, 1995. 103.
- 29 RICHARDS, 2000. 228. WEINGARTNER, 1947. 26–28. kép.
- 30 PINTARELLI, 1997. 150–161.
- 31 WEINGARTNER, Josef, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*. Innsbruck-Wien-München, 1959, I., 253–254. A 9. (Egyházatyák) és 10. (Szent Dorottya-legenda) kerengőszakasz falképeit itáliai mesterek festették a 15. század elején.
- 32 *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II. Gotik*. Szerk. BRUCHER, G. München – London – New York, 2000. 478, 549 és 179. kép.
- 33 BRUCHER, 2000. 457.
- 34 HÖFLER, Janez: *Grundlagen und Entwicklung der Wandmalerei des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts im südlichen Ostalpenraum*. In: *Salzburger Beiträge zur Kunst- und Denkmalpflege I. – Die Spätgotische Wandmalerei der Michaelskapelle in Piesendorf. Zur Erhaltung und Erforschung mittelalterlicher Wandmalerei im Ostalpenraum*. Szerk. GOBIET, Ronald. Salzburg, 2000. 117; BESOLD, Andreas: *Wandmalerei in Kärnten, Slowenien und der Steiermark um 1400. Die Werkstatt des Einersdorfer Meisters*. In: *Carinthia I*, 188 (1998), 297–311. A cikk kis változtatásokkal újból megjelent: BESOLD, Andreas: *Wandmalerei in Kärnten, Slowenien und der Steiermark um 1400*. In: *Celjski grofje, stara tema – nova spoznanja – Sammelband des internationalen Symposiums Die Grafen von Cilli, altes Thema – neue Erkenntnisse*, Celje, 27–29. Mai 1998. Szerk. FUGGER GERMADNIK, Rolanda. Celje, 1999. 337–348. A Wies-i St. Veit templomról lásd BRUCHER, 2000. 454, 209. sz. és LANC, Elga: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs – II. Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, 1–2. Wien, 2002, 658–667, 974–990. kép. Lanc topográfijáról és a stájer területeken megjelenő trecento hatásokról lásd még: PROKOPP, Mária: *Studi recenti sui rapporti artistici tra l'Italia e l'Europa Centrale*. In: *Arte cristiana*, 94 (2006, 832. sz.) 27–32.
- 35 BESOLD, Andreas: *Auf den Spuren einer Südtiroler Wandmalerwerksätte um Erasmus und Christoph von Bruneck in Kärnten und der Südsteiermark*. In: *Gotika v Sloveniji – Gotik in Slowenien. Das Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria*. Vorträge des Symposiums Narodna galerija, Ljubljana, 19–23 Oktober 1994. Szerk. HÖFLER, Janez. Ljubljana, Narodna galerija, 1995. 257–263; BESOLD, Andreas: *Bemerkungen zu neuentdeckten Wandmalereien in Kärnten*. In: *Carinthia I*. 187 (1997). 333–341.
- 36 A votívkép a Stephansdomban a Singertor mellett volt, ma a Wien Museum gyűjteményében van, lásd PROKOPP, 1983. 35, 127; LANC, Elga: *Die mittelalterliche Wandmalerei in Wien und Niederösterreich (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien in Österreich, Bd. 1)*. Wien, Österreichi-

- sche Akademie, 1983. 41ff.; BRUCHER, 2000. 454–455, 210. sz.
- 37 Altichiero hatása Németországban is kimutatható: WOLTERS, Wolfgang: *Ein Freskenzyklus aus der Nachfolge des Altichiero in St. Salvatore zu Donaustauf*. In: *Arte Veneta* 36 (1982), 9–19 (Donaustauf Regensburg közelében fekszik).
- 38 A lapot ma a frankfurti Städtische Galerie őrzi: *Europäische Kunst um 1400*. Wien, Kunsthistorisches Museum, 1962. 211, 194 kat. sz.; *Il Gotico nelle Alpi, 1350–1450*. Szerk. CASTELNUOVO, Enrico – GRAMATICA, Francesca de. Trento, 2002. 640–641, 88. kat. sz.
- 39 A keszthelyi freskókról lásd PROKOPP MÁRIA: *A keszthelyi plébániatemplom gótikus falképei*. In: *Építés- és Építészettudomány* 10 (1980), 367–385; PROKOPP, 1983. 158–159; PROKOPP, 1995; *Keszthely, egykori ferences templom*. 4.143 kat. sz. (Tóth Sándor). In: SIGISMUNDUS, 2006. 419–420.
- 40 Aquila freskóiról lásd *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Beiträge der Tagung vom 15.–20. Oktober 1984 in Velem*. Szerk. MAROSI, Ernő. Budapest, MTA, 1989; HÖFLER, Janez – BALAŽIC, Janez: *Johannes Aquila*. Murska Sobota, 1992. Velemérről: JÉKELY Zsombor: *A veleméri templom falképei*. In: *Velemér múltja és jelene*. Szerk. HORVÁTH Sándor, Velemér – Szombathely, 2004, 108–122 (korábbi irodalommal). A bántornyai templom monográfiája: ZADNIKAR, Marijan – BALAŽIC, Janez: *Turnišče – Zgodovinska in umetnostna podoba farne cerkve*. Murska Sobota, 1994. Aquila stílusáról: VÉGH, János: *Johannes Aquila, die Wurzeln seines Stils*. In: *Internationale Gotik in Mitteleuropa*. Szerk. POCHAT, Götz – WAGNER, Brigitte, (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24). Graz, Akademische Druck, 1990. 114–126.
- 41 SRŠA, Ivan: *Rezultati konzervatorskih istraživanja u kapeli Svete Jelene u Šenkovcu kraj Čakovca*. In: *Népek a Mura mentén (Völker an der Mur – Ljudi uz Muru – Ljudje ob Muri)* 2. Szerk. SIMON Katalin. Zalaegerszeg, 1998. 123–150; a stíluskapcsolatokról pedig BALAŽIC, Janez: *Poslikava v kapeli sv. Helene v Šenkovcu*. In: *Zbornik za umetnostno zgodovino* n.v. 40 (2004), 18–60. Lásd továbbá: JÉKELY Zsombor: *A Lackfi-család pálos temploma Csáktornya mellett*. In: *Építészet a középkori Dél-Magyarországon*. Szerk.: KOLLÁR Tibor (előkészületben).
- 42 MAROSI Ernő: *A gerényi rotunda építéstörténetéhez*. In: *Építés- Építészettudomány* 5 (1973), 296–304; PROKOPP, 1983. 100, 153.

The Style of the Frescoes at the Augustinian Church of Siklós

The present study focuses on a medieval church in Hungary and its fresco decoration from the beginning of the fifteenth century. The church is located in the southern Hungarian town of Siklós, adjacent to an important castle of medieval origin. In the Middle Ages the church belonged to the Augustinian canons; presently it is the Roman Catholic parish church of the town. The Augustinian canons settled at Siklós in the early fourteenth century, probably under the inducement of the Siklósi family. Their first church, dedicated to Saint Anne, was built in the first decades of the fourteenth century in a simple manner resembling contemporary mendicant churches. When at the end of the fourteenth century the town and church had new patrons, the Garais, the church was remodelled and its sanctuary was decorated with a complete cycle of frescoes. The decoration consisted of large scenes on the side walls (Crucifixion, Coronation of the Virgin, *Traditio Legis*), of apostles on the eastern walls, and of the representation of prophets, the Evangelists and the Church Fathers on the vaults.

The Siklós frescoes exhibit a style of comparatively high quality in relation to Hungarian painting of the period. The near perfect survival of some of the figures enables us to fully grasp the character of the painters, even if so much of the original decoration has been lost. The technique and details of the execution are deeply rooted in the painting of the Italian Trecento. Altogether four painters worked on the figural decoration, and two clearly identifiable masters were responsible for the bulk of the decoration. The Siklós frescoes are indirectly related to the work of Altichiero in Padua and Verona, whose style was transmitted through a number of monuments in Northern Italy and Central Europe. A number of direct comparisons can be established with the work of Altichiero—including the dependence on Paduan compositions and picture types—but Siklós repeats these elements in a simplified form indicating that its painters are at least one step removed from the great Paduan master. It can be supposed that the Siklós frescoes are perhaps directly related to works in South Tyrol (Brixen, Neustift, etc.), where the impact of Altichiero was the strongest. Siklós is thus a very significant monument as it demonstrates that the Italian connections characterizing much of the fourteenth century lived on during the rule of King Sigismund as well. The connections followed a trend established in the second half of the fourteenth century, and the work was executed by workshop-members or followers of an important Northern Italian workshop.

N. Tóth Ágnes: Hozzászólások a Tízezer vértanú ikonográfiájához. Egy püspök a mártírok körében

Divald Kornél Sáros vármegyei topográfiai útja során a rokitói templomot (Rokytov, SK) is felkereste. Seb-
tében papírra vetett feljegyzéseiben így írt a fellelt em-
lékekről: „Rokítón késő este gyertyafénynél vizsgáltam
meg a templomot; egyes tárgyait nem volt módomban
tanulmányozni, de mind érdekes... A padlásról a sek-
restyébe hordattam: 2. XVII. századbeli, vastag pi-
szokréteggel fedett festmény, közepén Krisztus, kö-
rülötte szerencsekerék alakjában körös-körül ruhátlan
szentek hemzsegnek. Kb. 60 x 40 cm nagy. Ikonogr-
fiai érdekesség. (Elkérendő)” (1. kép).¹

Valóban az 1906-ban, Bártfán megnyitott Sárosvár-
megyei Múzeumok (Bardejov, Šarišské múzeum, SK)
tulajdonába került az idézett festmény; ugyanis Divald
megszerezte a templom liturgikus teréből ekkor már
kiszorult, elkallódásra ítélt Tízezer vértanú-képet. Még
a legutóbbi időig is kérdőjelesen 17. századi alkotás-
ként láthattuk a múzeum állandó kiállításán. Robert
Suckale 2001-ben megjelent tanulmányában a tem-
perával vászonra festett ábrázolást — amely nemcsak
nálunk számít ritkaságnak — 1450 körülre datálta, és
bécsi eredetű festményként ismertette.² Lényegében e
tanulmány hatására értékelődött fel a mű, mintha újra
felfedezték volna, Divald óta immár másodszer. A
2003-ban Pozsonyban (Bratislava, SK) megrendezett
nagyszabású “Gotika”-kiállításon a Bécshez stílusisan
köthető emlékek körében helyezték el.³ A kép mellett
olvasható rövid ismertető szerint 1450 előtt készülhet-
ett. Állandó őrzési helyére, a bártfai múzeum első
emeletére már új felirattal került vissza.



1. kép. Krisztus a kereszten és a tízezer vértanú Rokítóról.
Bardejov, Šarišské múzeum, Ltsz. 457. Tempera, vászon,
110 x 91 cm. A szerző felvétele

A rokitói festmény szinte négyzetes alakú (110 x 91
cm). A képsík háromnegyed részét eltérő arc- és haj-
viseletű mártír tölti ki. Csupán fehér ágyékkendő ta-
karja testüket, úgy mint a megfeszített Krisztusét, aki-
vel együtt szenvednek. Tizen vannak, “hemzsegnek,”
minden ezer vértanút egy képvisel. Hatalmas, hegyes
ágak fúródtak testükbe, sebeikből vér csorog. Elöl, kö-
zében látható ennek a tüskés bokornak a vastag, fás
törzse. Mintha egy lecsupaszított fa koronáját látnánk,
amely halálukat okozta. Egy képzeletbeli körvonalon
belül helyezkednek el, a legkülönbözőbb testhelyzet-
ben akadtak fenn a karókon. Háttérüket a dús, zöld alj-
növényzet, feljebb egykor talán azurit borította.⁴ A ta-
lajt fedő zöld levelek és a csupasz ágak közti ellentét,
a kegyetlen földi halált és az új, Krisztusban nyert
életet jelképezik. A mártírok testtartása, némelyik arc-
típusa is Krisztust idézi. A Megfeszített arányaiban
kisebb a mártíroknál, szoborszerűen megjelenik köz-
tük, csoportjukból magasodik ki T-alakú keresztje. A
fehér mitrás alakot, a püspököt hangsúlyossá tették,
hiszen közvetlenül Krisztus jobbán szenved, mint a
jobb lator a Kálvárián. A festmény megsötétedett, több
helyütt sérült a festékréteg.⁵ A kompozíción barnás ár-
nyalatok és a fehér dominálnak. Krisztus és a vértanúk
arcán, testén fehér csúcsfények láthatók; a fény-árnyék
ellentét plasztikus hatást kelt. A kegyetlen mártírjele-
net a mesternek alkalmat adott arra, mindazt bemu-
tassa, amit az emberi test felépítéséről tudott. Lé-
nyegre, egyszerűsége törekvő, határozott stílusának
jellemzője a részletek megfestése könnyed ecsetvoná-
sokkal, és e kettő közti látszólagos ellentét kibékítése.
Pontosan ettől olyan szuggesztív ez a szinte emble-
matikus ábrázolás. Már a festmény hordozója — vá-
szon — is szokatlan. Nem ismerjük, eredetileg milyen
környezetben állhatott, kerete is új. Funkciója köze-
lebb vihetne mélyebb jelentésrétegeihez (2. kép).



2. kép. Krisztus a kereszten és a tízezer vértanú Rokítóról.
Részlet. 1450 körül. A szerző felvétele

A festményt ma is „ikonográfiai érdekességként,” a Tízezer vértanú sajátos, közép-európai ikonográfiai változataként tarthatjuk számon.⁶ Képtípusának létrejöttéhez a püspök alakja jelentősen hozzájárult, aki a legenda 14. századi ábrázolásain is gyakran szerepelt a mártírok gyűrűjében. Tőlük mitrája (egy-egy csúciban végződő püspöksüvege), püspöki ornátusa különbözteti meg – ahogy Achatius kapitányt hercegi fejfedője (Herzogshut).⁷ Írásbeli művekben csak röviden szóltak róla, képi ábrázolásokon jelentősége Achatiuséval egyenrangú, sőt az általa képviselt egyházi szerepvállalás gyakran hangsúlyosabbnak bizonyult.⁸ Jellemző a tízezer vértanú ábrázolások problematikájára, amennyiben feliratozták az emléket, általában Achatius neve látható (S. Achatius et soc.).⁹

A tízezer vértanú legendája a thébai légió, Szent Orsolya és társai története nyomán keletkezett a 12. században. Feltehetően a keresztes lovagok, mint Krisztus katonáinak (miles Christi) biztatására íródott történetük. Írott forrásainak, ikonográfiájának átfogó vizsgálatát még nem végezte el a kutatás.¹⁰ A legenda egyes elemeit többször félreértették, ezért e tanulmány végén összefoglalom az Acta Sanctorumban olvasható szövegváltozat fejezeteit.¹¹ A Legenda aurea függelékében is szerepel a tízezer katona mártíromsága, amely az Acta Sanctorummal megegyező eseményekről szól, név szerint azonban egyetlen vértanút sem neveztek meg. Bizonyára a Legenda aurea szövegváltozata szolgált forrásul, amikor egyetlen vértanút sem emeltek ki a tömegből.¹² Hermann Fritzlár Szentek élete című műve (1349) számunkra fontos szövegváltozatot tartalmaz. Megemlíti többek közt egy érseket vagy püspököt, Hermolaust, aki a vértanúkat megkeresztelte, és velük együtt halt meg: „Under disen heiligen waren zwene vornemere an wirdikeit, Marcus und Alexander. Ouch wart mit in gemartet der erzbischof Hermolaus, der dise selben heiligen zentusent rittere toufte.”¹³ Az Acta Sanctorum kritikai kommentárjában közölt spanyol forrásokban Hermolaus püspök, esetleg érsek. Megkeresztelte a katonákat, vagy ő az angyal, aki megtérítette őket.¹⁴ Günther Zainernél 1471–72-ben nyomtatott „Der Seligen Leben und Leiden” is tartalmazza legendát. Szövege az Acta Sanctorum kissé rövidített változata.¹⁵ Az 1484-es Bambergi Breviariumban röviden összefoglalták a legendát. Megnevezték Hermolaust is: „Unter ihnen erlitt das Martyrium auch der heilige Erzbischof Hermolaus, der diese Märtyrer getauft hatte. / Inter quos passus est sanctus Hermolaus archiepiscopus, qui eosdem martires baptizaverat.”¹⁶ E két utóbbi, közel egykorú szövegváltozat alapján megállapíthatjuk, hogy a legendának több változatát ismerték a 14–15. században. A képi ábrázolások is erről vallanak.

A Tízezer mártír ikonográfiájával foglalkozó irodalomban többféle vélekedés született arról, kivel azonosítható e püspök. Nemcsak a püspök személyének meghatározása, hanem Achatius nevű szentek elkülönítése is problémásnak bizonyult. Az előbbi jelenlétének magyarázata – ha egyáltalán felmerült, a hipoté-

zisek világába tartozott (ld. Joseph Braun elmélete). Az ábrázolások képi elemeit gyakran félreértelmezték. Karl Künstle szerint Achatius néven több szentet tiszteltek, és összekeverték őket. Helyesen állapította meg, hogy a tizennégy segítőszent azon szentje, aki kezében hegyes, kiszáradt gallyakat tart, Szent Achatius, akinek június 22-én van ünnepe. Hiszen ezen attribútum tartozik a június 22-hez bejegyzett legendához. Joseph Braun a maastrichti domonkos templom püspökalkos falfestményéből kiindulván olyan szövegváltozatot feltételezett, amelyet 1300 körül a domonkosok vittek volna nyugatra. Hans Aurenhammer összefoglalta az irodalomban addig fellelhető magyarázatokat: Achatius primiceriust talán Achatiuszal, Melitene püspökével keverték össze, vagy Achatius primicerius legendájának változatával állunk szemben.¹⁷ Christoph Stöcker az ikonográfiai irodalom „Achatiusról mint püspökről” szóló tévedéseit Dürer Tízezer vértanújának kapcsán részletesen áttekintette. Kitűnő tanulmánya alpmű a tízezer vértanú-kutatások területén. A legenda szövegváltozatainak és képi ábrázolásainak széles körű vizsgálata után a püspököt Hermolaus püspökként határozta meg, hiszen egyetlen forrás sem tekintette Achatius püspöknek.¹⁸ Alexander Perrig Stöckerre hivatkozva két legendaváltozatot különböztetett meg. A korábbi, 12. századi szöveg az égi segítséget hangsúlyozta; a túlerővel harcoló kereszteseket akarta bátorítani. A második, 14. századi változatban már nem tűnt annyira fontosnak az egykor keresztény területek visszaszerzése, hanem az egyház szerepét hangsúlyozták. Eszerint Hermolaus püspök térítette meg a katonákat, és felkészítette őket a vértanúságra. Ez utóbbi a legtöbb 15–16. századi képi ábrázolás alapjául szolgált.¹⁹

A mártírok ábrázolásának korai emléke egy kölni diptychon (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1325–1330).²⁰ Belső oldalán, a bal felső jeleneten két mártír szenved. Középen, az ágyékkendőt viselő mártír feje mellett felirat olvasható: S. AGACIVUS. Tehát Achatius két karjánál, lábánál és oldalánál taszította az egyik pribék a vastag törzsű bokor hegyes gallyai közé. Az ágak néhol csupaszak, máshol csokorszerű levelekben végződnek. Ezzel, mint a rokitói képen, itt is a halál és élet antitéziséét hangsúlyozták. A primicerius kéz és lábtartásával, sebeivel, amelyekből vér folyik, a megfeszített Krisztust idézi. Mártírtársai is a Megváltó öt sebéet hordozzák. Achatius mellett szakálltalan püspök szenved; fején mitrát látunk. (A legendában szereplő püspököt egyébként a legtöbbször szakáll nélkül ábrázolták). Itt látjuk őket egymás mellett, ahogy később is oly gyakran, a kapitány és a lelki vezető, aki a mártírokat a keresztény hitre tanította. A püspök nevét nem festették a táblára, de az említett írott források alapján ő Hermolausszal azonosítható. A szárnyak külső oldalán a Fájdalmas és a megfeszített Krisztus látható a donator szerzetesnővel, akit kétszer is megfestettek. A kegykép előtt imádkozó számára világos volt Krisztus keresztjével, szenvedésével való azonosulás, ahogyan a keresztény katonák is azono-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

sultak Krisztus szenvedésével. Már itt kell utalnunk az írott források és az ábrázolások közt fennálló eltérésekre, leginkább ez foglalkoztatta a mártírok ikonográfiáját tárgyaló kutatókat. A legenda szerint a katonákat keresztrefeszítették, ám legtöbbször hatalmas, hegyes, hajlongó ágak, karók fúródnak testükbe.

Térjünk vissza a tízezer mártír közép-európai ikonográfiai típusához. A mártírok legkorábbi lengyel (1350–1360 körüli) ábrázolása a toruńi Szent Jakab-plébániatemplom falfestményén maradt fenn.²¹ A kompozíció közepén, hosszú törzsből öt-öt inda ágazik ketté szimmetrikusan, ezek hatoltak a vértanúk testébe. A legfontosabb történések egy ábrázoláson belül, emblematikusan jelennek meg: a hitükért meghalt katonák az Élő Fán függnek, amely a frontálisan ábrázolt keresztnimbuszos Krisztus-fejben végződik. Krisztus kezében tartott lepelben kilenc vértanú örvendez, ahogy a mennyben Ábrahám kebelén az üdvözült lelkék. Krisztus mondta: „Én vagyok a szőlőtő, ti a szőlővesszők. Aki bennem marad, s én benne, az bő termést hoz” (Jn 15, 5). A tízezer vértanú halálát, akik Krisztussal meghozzák a jó gyümölcsöt a fán, amely itt még nem Krisztus keresztfája, szimbolikusan ábrázolták. A gutenbergi Schlosskapelle 1365 körüli töredékes tízezer mártír falfestményén is közös tőből induló, fás bokron lógnak a katonák. Achatius kapitány közepén, a vastagabb törzsön szenved.²² Az Alsó- és Közép-Rajna vidék 14. századi Tízezer vértanú falfestményein bizonyos képi elemek a Megfeszítettre utalnak (Dasenau, Ilbenstadt, Alsheim), az Imitatio Christit testesítik meg. Az alsheimi Szent Bonifác-templom hosszházban, a déli fal töredékes falfestményén hatalmas hajlongó indák közt három vértanú szenved, a pribékek nem az indákat döfték testükbe, hanem kezüket és lábukat szöggel erősítették azokra, lényegében keresztrefeszítvén őket, noha az indákat nem szimmetrikus életfaként ábrázolták.²³

Krisztus a kereszten és a tízezer vértanú ábrázolása a 15. század második negyedében alakulhatott ki Sziléziában, szoros összefüggésben az egyház huszitaelenes fellépésével.²⁴ A tüskés ágak között szenvedő mártírok körében – az ábrázolás középtengelyében – a keresztrefeszített Krisztus látható. Passiójukban azért fohászkodtak a katonák, hogy legyenek méltóak a szenvedésre, amelyben Krisztussal egyek lehetnek. „Veni, Domine Jesu, & communcia nobiscum in nostris passionibus. Gloria tibi Christe: quia essemus indigni, dignos nos suscipere passiones tuas.”²⁵ Ez az áhított közösség ebben az ikonográfiai típusban realizálódott, melynek előzményét legendájuk narratív ciklusai jelentették. Megjegyezzük, hogy a Megfeszítettet gyakran más léptékben jelenik meg, mint a vitézek (3. kép).

Az új ikonográfiai variáns létrejöttében komoly szerepet játszott a láttatás iránti igény, a 15. század első felétől. Fennmaradt 15–16. századi sziléziai, lengyel- és magyarországi emlékein a megfeszített Krisztus ábrázolásának bevonásával, Krisztus „kézzelfoghatóbbá” vált, nemcsak utalás történik az „együttlészenvedésre.”²⁶

A királyok, a pribékek eltűntek, a katonákat tíz vértanú képviseli. A sziléziai falfestményeken a mártírok – velük együtt Achatius kapitány is – Krisztus keresztfáján, az arbor vitaen függnek, szenvedésének részesei. A krzyzowicei Mária mennybemenetele-templom falképen szív alakú leveleket hoz az életfa, a brzegi Szent Miklós-templom sekrestyéjében pedig ugyancsak zöld az életfa.²⁷ A legenda egyik „főszereplője” Hermolaus püspök, aki a legkorábbi sziléziai emlékeken (Brzeg, Krzyzowice és Opole) a keresztfá alatt áll püspöki ornátusban. A huszita háborúk Sziléziában 1428-ban kezdődtek, az egyházi megújulás küzdelme egészen a 15. század végéig nyomon követhető. A huszita eszmék térhódításával szemben még inkább szükség volt az egyházi tekintély helyeállítására.²⁸ A kelyhesek az egyházi tekintélyt megkérdőjelezvén a hívek két szín alatt áldozásáért is küzdöttek (sub utraque specie). Brzeg, Krzyzowice és Opole falképein világosan „leolvasható” az egyház „válasza.” Csak a pap áldozhat két szín alatt, ezért Hermolaus püspök hivatott arra, hogy a Szent Vért felfogja (Brzeg). Krzyzowicében jobbában könyvet, baljában pásztorbotot. Az opolei ferences templom Hermolausa töredékes ábrázolás, nagyrészt alárajza maradt fenn. Katharine Cleve Hóráskönyvének Tízezer vértanú-miniatúráján (15. század első fele) a tíz ágak között vergődő szentet megáldja a jobb szélen, méltósággteljesen álló Hermolaus püspök, lábánál fekvő oroszlánok az egyházi hatalmat hangsúlyozzák.²⁹ A weizi Taborkirche erősen restaurált falfestményén (1420-as évek) Achatius a kompozíció közepén, a mennyhez közel szenved a Megfeszített tartásában. Angyalok nyújtják a vértanúság koronáját. Feltehetően Hermolaus püspököt festették meg palástban



3. kép. Brzegi Királyok imádása mester: Krisztus az Élet fáján a tízezer vértanúval. Brzeg, Szent Miklós-templom sekrestyéje. Szekő. 1418-1428. Simon Anna felvétele

a fa tövében, a vértanúktól eltérően Achatius sem mézítelen. A fa függőleges tengelyén látjuk a vitézek katonai és lelki vezetőjét. Hermolaus kezében írásszalagot tart, melynek felirata sajnos már nem olvasható.³⁰ Az alsóbajomi evangélikus templom (Boian, RO) szentélyének északi falán a 15. század első felében a tízezer vértanút a szentségház közelében mint eukarisztikus képtémát ábrázolták. Zöld háttér előtt áll a nimbuszos, fehér mitrát viselő Hermolaus püspök, kezében nyitott könyvet tart. Felette Achatiuszt ábrázolták vörös hercegi kalappal. A püspököt nimbuszával kiemelték a vitézek, így Achatius közül; őket nem látták el dicsfényvel. Az alsóbajomi falfestményen a püspök a legenda főalakja, aki Krisztus tanítását közvetíti.³¹ Brzegben és Krzyzowicében is a szentségtartó fulke mellé kerültek a mártírok. Az egykorú eseményekre történt utalás Brzegben, hiszen a kehely háromszor is megjelenik az ikonográfiai programon belül (Hermolaus kezében, Szent Norbert kelyhe, és Szent Gergely pápa miséjén). A brzezi és krzyzowicei falfestmények a Brzezi Háromkirályok hódolata-mester alkotásai, aki II. Lajos herceg Liegnitz-Brzezi udvarában dolgozott 1418 és 1428 között.³² A mester szükségnevét a krzyzowicei templom szentélyében található nagyméretű Királyok imádása-falfestményről kapta. Más feltételezések szerint a Brzeg környéki huszita harcok befejezése után, a 15. század második negyedében készültek a falfestmények.³³ Ugyancsak a brzezi templomból származik egy Vir dolorum-táblakép (Varsó, Muzeum Narodowe), amelyen közepén az arma Christi többi jelvényéhez képest, nagyméretű kelyhet — felette keresztes

ostyával — helyeztek a középpontba, Krisztus sebeitől a vér a kehelybe és az ostyára folyik. Felirata szerint a huszita eretnekek ellenében festették („hereticos huszitas”). 1428-ban készült, majd 1443-ban megújították.³⁴ Minden bizonnyal — a kortárs eseményekre utalván — ekkor került a kehely a képre (4–5. kép).

A Krisztus a kereszten és a tízezer vértanú ikonográfia Krisztus Szent Vérének tiszteletét szorgalmazta. A Szent Gergely pápa miséjéhez, az Eleven kereszthez hasonlóan a késő gótika egyik jelentős eukarisztikus ikonográfiai típusa.³⁵ A brzezi, krzyzowicei és opolei falfestmények ikonográfiai programját tekintve világhosszú válik, hogy a vértanú katonák legendája e háborús időkben nemcsak a kortárs katonákat bízta, hanem az eukarisztia tiszteletét „erősítette” az egyház álláspontjának megfelelően. A rokitói vászonképen Krisztus T-alkú ácsolt kereszten függ. A mester a korábbi képi hagyományokat is ötvözte, hiszen a püspök a többiekkel együtt szenved vértanúhalált. Ez a képi elem már a legenda 14. századi ábrázolásain is meghatározó (pl. kölni diptychon). Nem a keresztfá tövében áll, ám a Megfeszített jobbán látható.

A vászonfestmény ikonográfiájának eredete és stílusának összetevői Szilézia és Lengyelország felé mutatnak. Csánky Miklós a vászonkép stílusáról már 1938-ban megjegyezte, hogy mester hűen követte a Mateóci mester elveszett táblaképét. Ezzel átvette Divald datálását, miszerint egy középkor utáni késői ábrázolást látunk, ám stílusirányát helyesen jelölte meg. Robert Suckale a kép mesterét a St. Lambrechtli votívtábla mesterének követőjében látta.³⁶ Stíluseredede-



4. kép. Brzezi Királyok imádása mester: Krisztus az Élet fáján a tízezer vértanúval, részlet: Hermolaus püspök. Krzyzowice, Mária mennybemenetele-templom. Szekko. 1418-1428. Simon Anna felvétele



5. kép. Krisztus az Élet fáján a tízezer vértanúval, részlet: Hermolaus püspök. Opole, ferences templom. Szekko. 15. század második negyede. Simon Anna felvétele



6. kép. Lopuszna, Mária koronázása-oltár, középkép részlete. Fa, tempera. 1450-1455 körül. Simon Anna felvétele

tének bizonyosan vannak bécsi gyökerei, ám a rokitói festmény mesterének letisztult, lényegretörő stílusához — amely itt a devociós kép kiérlelt ikonográfiai típusától nem független — közelebb áll néhány mű, melyeket a Mateóci mesterhez kötöttek.³⁷ A korzennai Szent Orsolya-templomból (Kis-Lengyelország) származó Kis Keresztrefeszítést (Krakkó, Muzeum Narodowe) Török Gyöngyi a Mateóci mester legkorábbi sajátkezű alkotásának tekintette, melyben „a lágy stílus jelei egy újabb, drámaibb hanggal keverednek.”³⁸ A korzennai megfeszített Krisztus stílusa nagyon közel áll a rokitói Krisztushoz. A rokitói festmény a lopusznai (Kis-Lengyelország) Mária koronázása-oltárhoz is szorosan kötődik.³⁹ A középképen térdelő pápa fejéhez nagyon hasonló a rokitói Hermolaus püspök feje. A mateóci Szent István és Szent Imre-főoltár Vir dolorum tábláján Krisztus mellkasán jelzett bordák olyan jellegzetesség, amely a rokitói vászonkép mesterének sajátja.⁴⁰ A kassai dóm Szent Antal-oltárán Szent Lőrinc fejtípusa, arcának árnyékolása a rokitói festményen balról, lent szenvedő mártír arcán megfigyelhető jellegzetességek. Legutóbb Milena Bartlová a krakkói festészeti iskolát tárgyaló tanulmányában megemlítette a rokitói képet, Suckaléhoz kapcsolódván. A 15. század második harmadában a krakkói festészeti iskola alkotásai nagyrészt a Felvidéken maradtak fenn. E szigorú, „konzervatív” stílus ábrázolásai, mint az „első ellenreformáció” emlékei, Kapisztrán Szent János huszita ellenes tevékenységének hatását tükrözik (6–7. kép).⁴¹

A rokitói festmény — úgy is mint az egyik legkorábbi, fennmaradt magyarországi vászon kép — a Krisztus a kereszten és a tízezer vértanú talán legkorábbi devociós képének tekinthető.⁴² Ikonográfiájának

emlékei leginkább a 15. század utolsó negyedétől a 16. század első negyedéig számottevőek. Az 1450 körül készült művet ikonográfiája és stílári kapcsolatai is a közép-európai régióban helyezik el.

Függelék: Az Ararát hegyén keresztrefeszített tízezer vértanúról

Az első fejezet kezdő sorai a 84. zsoltár 12. fejezetét idézik. Majd a szerző előrevetíti a történéseket: Achatius primicerius, Eliades dux, Theodorus magister militum, Carterius campi-doctor és társaik Krisztusért mártírhalt szenvednek. (2. bekezd.) Hadrianus és Antonius idején, akik a Római Birodalmat kormányozták, az Eufrátesz és a Gadaner vidékén felkelés tört ki. Apolló és Jupiter segítségével bízva a császárok a helyszínre érkeztek kilencezer kiválóan képzett katonával, hogy leverjék a zendülőket. A túlerőt — százezer harcost — meglátva a két császár hét katonával megfutamodott. (3. bekezd.) A kilencezer katona Achatius és Eliades vezetésével azonban küzdeni akart, végül ők is el akartak menekülni. Ekkor jelent meg szemük előtt az Úr Annyala. Győzelmet ígért, ha hisznek Jézus Krisztusban. (4. bekezd.) Mindnyájan egyszerre vallották meg hitüket: Hiszünk Benned Uram. (Ettől kezdve az Acta „Sanctos”-nak nevezi a katonákat.) Győzelmük után az angyal elvezette őket az Ararát hegyére. (5. bekezd.) Megnyílt az Ég, és hét angyal jelent meg közöttük. Hírül adták nekik, hogy három nap múlva a királyok előtt kell megjelenniük. Megerősítették őket, ne féljenek, mert az Úr a Benne hívőket védelmezi. Majd az angyalok eltűntek. A katonák megvallották bűneiket. (6. bekezd.) A három nap elmúltával a két imperator rátalált a katonákra. Megtudták, hogy harcosaik keresztények lettek. Hamut és port szórtak fejükre, és italt sem vettek magukhoz. Öt nap elteltével levelet írtak öt királynak, Sapornak, Maximusnak, Adrianusnak, Tiberianusnak és Maximia-



7. kép. Krisztus a kereszten és a tízezer vértanú Rokítóról, Hermolaus püspök, részlet. 1450 körül. A szerző felvétele

nusnak. Előadták a történeteket, és segítséget kértek. (7. bekezd.) Nagy sereggel megérkeztek a királyok, majd bemutatták az állatáldozatot. Seregüket Achatius az ördög seregének nevezte. (8. bekezd.) Achatiusék imádkoztak Istenhez, erősítse meg őket, és legyenek egyek Vele szenvedésükben. Az Égből hangot hallottak: az Úr megígérte, megerősíti őket és velük lesz. Az Úr Angyala megmutatta a helyes utat, és harminc napon át égi eledellel táplálta őket. (9. bekezd.) Adrianus megfenyegette őket, hogy hatalmuk van életük kioltására. Achatius válasza szerint lelküket nem ölhetik meg. (10. bekezd.) Félelmek helyett arról beszélt Adrianusnak, hogyan tértek a keresztény hitre. (11. bekezd.) Achatius a rókához hasonlította a hét királyt. Eliades szerint hiába forrongnak a kimondott igazság miatt. Pharetius campidoctor szerint akkor lesznek boldogok, ha osztoznak Krisztus szenvedéseiben. A százötvenezer fős hadsereg vezetőikkel együtt azonban szemfényvesztésnek ítélte a keresztények szavát. (12. bekezd.) Adrianus imperator felszólította Achatiusot, hogy áldozzon az isteneknek. Achatius visszautasította, és kinyilvánította, hogy nem félnek a nép haragjától. A megdühödött Adrianus megparancsolta katonáinak, kövezzék meg a szenteket, a kövek azonban visszahullottak rájuk. (13. bekezd.) Antonius ismét megparancsolta a szenteknek, hogy áldozzanak az isteneknek. A szentek közül Seupsius comes megtagadta a parancsot, mert Adrianus minden kívánsága az ördögtől ered. A dühtől üvöltő Adrianus megostoroztatta őket. A germán származású Drachorius, Achatius és Eliades kérték az égieket, imádkozzanak értük, mert nagy kínt kell kiállniuk. Achatius beszédet intézett társaihoz, hogy maradjanak állhatatosak. Imája után földrengés támadt, és az ostorozók keze leszáradt. (14. bekezd.) Maximianus király hadseregében Theodorus, magister militum a csodák hatására megtért ezer katonájával együtt. Így a keresztény katonák száma tízezerre nőtt. (15. bekezd.) Maximianus is követelte az isteneknek való áldozást. Dühében hegyes, háromélű szegeket szórattott az útra, melyen Isten hadseregének meztláb kellett végigmennie. Az angyalok azonban összeszedték kupacba a szegeket. A szentek így sértetlenek maradtak, és dicsőítették a mindenható Istent. (16. bekezd.) Maximianus megparancsolta szolgálóinak, készítsenek töviskoronákat. Nyissák meg a szentek oldalát éles náddal, ahogy egykor Krisztus oldalát lándzsával átszúrták. Kétszer végighurcolták őket a városon gúnyolódás és ostorozás közepette. A mártírok azért fohászokdáltak, hogy legyenek alkalmasak Krisztus szenvedésére. (17. bekezd.) A palotában „Legyetek üdvözölve zsidók királyai” felkiáltással fogadták őket. Vérük a földre folyt. Fejüket és testüket vérrel kenték be. Könyörögtek, hogy legyen ez a vér a keresztység misztériumává, és bűneik bocsátassanak meg. Föld- és mennydörgés következett. Isten elfogadta kérésüket. (18. bekezd.) Sapor király vissza akarta őket téríteni, de Carterius campidoctor társaival együtt állhatatos marad, és visszautasította a bálványokat. (19. bekezd.) Sapor meggyőzte az imperatorokat, a kirá-

lyokat és a hadsereget, hogy a tízezer férfit egyszerre feszítsék keresztre. Húszezer katona hajtotta őket vissza az Ararát hegyére. (20. bekezd.) A szentek seregében egy primicerius, egy dux, négy magister militum, öt comes, kilenc tribunus, tizenegy princeps, két campidoctor, húsz domesticus és cornicularius is volt. Achatius a keresztről beszédet intézett, és elmondta a Hitvallást. (21. bekezd.) A hatodik óra körül nagy földrengés támadt; a föld és a sziklák megrepedtek. A mártírok az Úrhoz imádkoztak, hogy aki szenvedésükről megemlékezik, nyerje el a test és a lélek gyógyulását. (22. bekezd.) A kilencedik óra körül lelkük az égi palotába költözött. Az Ég megnyílt, és nagy fény támadt testük felett. Egy újabb földrengéskor testük leest a keresztről, és angyalok temették el őket. (23. bekezd.)

Jegyzetek

- 1 Krisztus a kereszten és a tízezer vértanú, Bardejov, Šarišské múzeum, Ltsz. 457., 110 x 91 cm, tempera, vászon; A „Szentek Fuarosa.” *Divald Kornél Felső-Magyarországi Topográfiaja És Fényképei 1900–1919.* Szerk. BARDOLY István és Cs. PLANK Ibolya. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1999. 15., 283. A rokitói feljegyzésről ld. MIKÓ Árpád recenzióját In: *Művészettörténeti Értésítő*, L. évf. (2001) 3–4. sz., 355.
- 2 SUCKALE, Robert: *Ein Tüchleinbild der Achatiusmarter aus der Nachfolge des Meisters von St. Lambrecht.* In: *Galéria 2001 – Ročenka Slovenskej národnej galérie.* Bratislava, 2001. 77–82.
- 3 Ld. Kereszrefeszítés Galgócról (Hlohovca, SK). Pozsony. Slovenská národná galéria.
- 4 SUCKALE, 2001. (i. m. 2. j.) 80–81. „Die Verähnlichung mit Christus ist offenbar das geheime Thema dieser Martyriumsszene.”
- 5 Baloldalt, lent az első, fekvő mártír arca különösen sérült. Állapotáról pontos adatokat restaurálsa után lehet mondani.
- 6 E tanulmány alapján a szakdolgozatomban tárgyalt a Tízezer vértanú ikonográfiáját elemző fejezetek jelentik. Itt kell megköszönnöm dr. Török Gyöngyinek, hogy a témára irányította a figyelmemet, hálával tartozom érte. TÓTH, Á.: *Tanulmányok a kassai és a Sáros megyei szárnyasoltár-művészet köréből. A berki Mária Magdolna mennybeviteleoltár (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Ltsz. 55. 901.1–55.901.9.).* Szakdolgozat, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténet szak, Budapest, 1999.
- 7 A mártírok későbbi, 15. század végi ábrázolásain megfigyelhető, hogy a fejfedők nemcsak rangjelzők, hanem „öltöztetik” a szinte ruhátlan alakokat, dekoratív hatásuk sem elhanyagolható (pl. Berki, Mária Magdolna mennybevitele-oltár).
- 8 A középkort követően a tízezer mártír-ábrázolások főalakja egyértelműen a harcos Achatius primicerius.
- 9 KROSS, R.: *Niedersächsische Bildstrickerei des Mit-*

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- telalters, 1150–1450. Berlin, 1970, 102. Egy alsószász hímezett kárpiton (New York, Metropolitan Museum of Arts, 1400 körül) Achatius mellett ábrázolták Hermolaust, és felirattal is ellátták („*sanctus Ach(at)yus*,” „*sanctus Hermelaus*”).
- 10 SUCKALE, 2001. (i. m. 2. j.) 77–78.
- 11 *Acta Sanctorum Iunii*. Ex Latinis & Graecis aliarumque gentium Monumentis, servatâ primigeniâ veterum Scriptorum phrasi, TOM. IV. Antverpia, Apud Petrum Jacobs, A. D. MDCCVII. *De SS. decem millibus crucifixorum in monte Ararath*, Commentarius Criticus. Achatiusról: *Bibliotheca Sanctorum*, ed. Pontificia Universitâ Lateranse, Rom, 1961, I. köt. 134–137., B. CIGNITTI és M. Ch. CELLETTI.
- 12 Jacobi da VORAGINE: *Legenda aurea*. Vulgo Historia Lombardica Dictur. 1890, repr. Osnabrück, 1969. Cap. CLXXXIII. (178), *De decem millibus martirum*.
- 13 ZEHNDER, Frank Günther: *Katalog der Altkölner Malerei*. Köln, 1990. Idézi: Szerk. E. PFEIFFER: *Deutsche Mystiker des 14. Jahrhunderts*. I. Leipzig 1845, ND Aalen 1962, 137–141. Ch. Stöcker levelére hivatkozik (1983. 10. 04.).
- 14 *Acta Sanctorum*, (i. m. 11. j.) 181.
- 15 Ausgewählt und übertragen von Severin RÜTTGERS: *Der seligen Leben und Leiden. Das sind die schönsten Legenden aus deutschen Passionalen des 15. Jahrhunderts*. 1922, 127–132.
- 16 Idézi: STÖCKER, Christoph: *Dürer, Celtis und der falsche Bischof Achatius. Zur Ikonographie von Dürers Marter der Zehntausend*. In: *Artibus et historiae*. Nr. 9, (1984), 136.
- 17 DAMMAN, W.: *Hirschhorn/ Ilbenstadt und Frau Rombach. Drei zyklische Wandmalereien um 1350*. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 7 (1914), 134.; KÜNSTLE, Karl: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Freiburg in Br., 1927, I. köt. 25. Március 31. Achatius, Melitene püspökének emléknepje. Május 8. Kappadókiából származó Achatius emléknepje, aki a császári hadak vezetőjeként halt meg talán 311 körül.; RICCI, Elisa: *Mille sante nell'arte*. Milano, 1931, 3., 174.; NISSEN, R.: *Zwei Tafelbilder mit der Marter der Zehntausend im Landesmuseum zu Münster*. In: *Westfalen*, 17 (1932), 51.; BRAUN, Joseph: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*. Stuttgart, 1943, 20–22.; RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*. Tome III. Iconographie des saints I. A-F., Paris, 1958, 14.; AURENHAMMER, Hans.: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Wien, 1959–67, 1. köt. 33.; *Bibliotheca Sanctorum*, 1961, (i. m. 11. j.) 137. M. CH. CHELETTI; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Szerk. Engelbert KIRSCHBAUM. Freiburg/ Br., 1973, V. köt. 20–21. S. KIMPEL.
- 18 STÖCKER, 1984, (i. m. 16. j.) 121–137.
- 19 PERRIG, Alexander.: *Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei*. Weinheim, 1987. 44.
- 20 ZEHNDER, 1990. (i. m. 13. j.) 105–107., 75–76. kép; Kat. sz. 822.
- 21 MICHNOWSKA, M.: *Malowidla sciennie z XIV w. w kosciele Sw. Jakuba w Toruńiu*. In: *Teka Komijści Historii Sztuki* III., Toruń, 1965, 5–71., 25. kép; *Malarstwo gotyckie w Polsce*. Szerk. Adam. S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA. Warszawa 2004, I–II. 101–102. A lengyel gótikus festményekre vonatkozó teljes irodalommal.
- 22 LANC, Elga: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*. II. Wien, 2002, 150., 183. kép.
- 23 Köszönettel tartozom Gabriela Nutznak és German Kingának, hogy a lobenfeldi kolostortemplom monográfiáját átnézhettem. NUTZ, Gabriela: *Die mittelalterlichen Wandmalereien der ehemaligen Klosterkirche Lobenfeld. Ikonographie, Programm und stilistische Stellung der romanischen Chorausmalung und der gotischen Wandbilder*. Petersberg, 2002. 139., 51. kép. A tízezer vértanúról: 137–144. Az 1340 körüli lobenfeldi falfestményen, az alsó sávban balról a harmadik szenvedő katonába száján keresztül fúródott a karó, mint a rokitói képen az előtérben ábrázolt vértanúba.
- 24 A képtípusnak nincs történetileg kialakult megnevezése. Meghatározásai, leírásai a szakirodalomban: Krisztus a kereszten és tízezer vértanú In: ROTH Viktor: *Erdély szárnyasoltárai*. In: Szerk. Báró FORSTER Gyula: *Magyarország műemlékei*. Budapest, 1913. 117. kép; Kálvária a tízezer vértanúval 272., 397., Kálvária és a tízezer vértanú 279., 358. In: RADOCSEY Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955.; *Ukrzyzowanie Chrystusa na Lignum Vitae z Meczenstwem dziesięciu tysięcy na górze Ararat*. In: *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*. Szerk. KARŁOWSKA-KAMZOWA, A. Poznań, 1984. 33.
- 25 *Acta Sanctorum* 183 és 186.
- 26 Az 1400 körüli heiligenstatti falfestményen Achatius a kompozíció középtengelyében a Megfeszített keresztjét idézi testartásával. Hermolaus püspök a kapitány jobbján szenved. LANC, 2002. (i. m. 22. j.) 158–159., 197. kép.
- 27 LABUDA-SECOMSKA, 2004. (i. m. 21. j.) II. Köt. 23–24., 63., 83. Köszönöm a Faludi Ferenc Akadémiának, hogy 1999-ben lengyelországi tanulmányutamat ösztöndíjjal támogatták.
- 28 KOSTOWSKI, J.: *Sztuka Śląska wobec husytyzmu*. In: *Artium Quaestiones*. Poznań, 1991. 29.
- 29 PLUMMER, J. szerk.: *The Hours of Catherine of Cleves*. New York, 1966. 126. t.
- 30 LANC, 2002. (i. m. 22. j.), 653–654., 969. kép.
- 31 A töredékes falfestményt még nem restaurálták. LÁNGI József–MIHÁLYI Ferenc: *Erdélyi falképek és restaurált faberendezések*. Budapest, 2004. 2. köt. 8. Az alsóbajomi falfestményekről készült fényképet Sarkadi Mártonnak és Sarkadi Nagy Emesének köszönöm.

- 32 KARŁOWSKA-KAMZOWA, 1984. (i. m. 24. j.) 92., 214. (kat.), 256–257., 96. kép.; Az opolei falfestmény a 15. század második negyedében készült. LABUDA-SECOMSKA, 2004. (i. m. 21. j.) II. köt. 83.
- 33 KOSTOWSKI, 1991. (i. m. 28. j.) 34.; BŁASZCZYK I.: *Tresci ideowe motywu drzewa w polskiej stuce około roku 1400*. In: *Sztuka około 1400*. Arx Regia. Varsó, 1996. 222.
- 34 WELZEL, Barbara: *Abendmahlaltäre vor der Reformation*. Berlin, 1991. 24–25. A konstanzi zsinat határozata szerint, a transzszubsztanciáció dogmájából kiindulván, Krisztus az átváltoztatás után az ostyában és a borban oszthatalan egység, ezért elegendő az egy szín alatti áldozás.; KOSTOWSKI, 1991. (i. m. 28. j.) 36–37. 8. Kép; LABUDA-SECOMSKA, 2004. (i. m. 21. j.) 146–147.
- 35 SCHILLER, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Gütersloh, 1968. II. köt. 240–242.; BURAN, Dušan: *Az Eleven kereszt és Szent Gergely pápa miséje. Kontinuitás vagy konkurencia?* In: *Művészettörténeti Értesítő* 51 (2002.) 1–2. szám, 1–14.
- 36 MIHALIK, József: *Vezető a Sárosvármegyei Múzeum gyűjteményeiben Bártfán*. Kassa, 1906, 82.; CSÁNKY, Miklós: *A szepesi és a sárosi táblaképfestészet 1460-ig*. Budapest, 1938, 22., 46., 15. kép, ltsz. 457.; SUCKALE, 2001. (i. m. 2. j.) 81–82.
- 37 TÖRÖK Gyöngyi: *A Mateóci Mester művészetének problémái*. In: *Művészettörténeti Értesítő* 29. (1980), 49–80.
- 38 TÖRÖK, 1980. (i. m. 37. j.) 58.
- 39 LABUDA-SECOMSKA, 2004. II. köt. (i. m. 21. j.) 222–223.
- 40 *Gotika. Slovenská národná galéria v Bratislava. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Szerk. Dušan BURAN. Bratislava, 2003. Kat. 4.27., 702–703., Milena Bártlová; *A mateóci főoltárt 2006 óta restaurálják*. NOVOTNÁ, Mária: *Oltár sv. Štefana a Imricha v Matejovciach*. In: *Pamiatky a múzea*. 2007/2. 2–8.
- 41 BARTLOVÁ, Milena: *Modus humilis. Záhada maľířského stylu tzv. krakovské školy*. In: *Galéria – Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava, 2004–2005. 167–178.
- 42 MORGAN, Nigel J.: *Andachtsbild*. In: *The dictionary of Art*. London, New York, 1996. II. Köt. 2–4.

Beiträge zur Marter der Zehntausend. Ein Bischof im Kreise der Märtyrer

Die schriftlichen Quellen, die Ikonographie der Marter der Zehntausend ist nicht umfangreich untersucht worden. Das Bild von Rakitau (heute Rokytov SK) ist eine der frühesten Darstellungen eines mitteleuropäischen ikonographischen Typ der Achatiusmarter. Seine ersten Denkmäler entstanden in Schlesien im engen Zusammenhang mit den Hussitenkämpfen (Wandgemälde von Brzeg, Krzyzowice und Opole, um 1418–1428). Bei diesem Bildtyp der Spätgotik ist die Eucharistie und ihre Verehrung (die Nähe der Sakramentsnische, Christus am Lignum vitae, unter dem

Kreuz der Bischof, das Hl. Blut Christi mit dem Kelch) verstärkt worden. Schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts betrachtete der Kunsthistoriker Kornél Divald das Tüchleinbild mit der Achatiusmarter aus Rakitau bei Bartfeld (Bardejov Šarišské múzeum) als „ikonographische Besonderheit“. Er hat das Gemälde nämlich im Dachboden der römisch-katholischen Kirche zu Rakitau entdeckt. Robert Suckale in seiner Studie 2001 hat es „wieder entdeckt,“ und um die Mitte des 15. Jahrhunderts datiert, seine stilistische Herkunft in Wien, in der Nachfolge des Meisters der Votivtafel von St. Lambrecht lokalisiert. An dem Leinwandbild von Rakitau in der Mitte der Komposition leidet Christus am Kreuz im Kreis von zehn Märtyrern, die auf Dornen aufgespiesst sind. Zur rechten Seite Christi, wie der rechte Schächer auf dem Kalvarienberg, leidet der Bischof Hermolaus, der nach einigen schriftlichen Quellen die Ritter tauchte. An früheren bildlichen Darstellungen der Legende spielte dieser Bischof schon eine bedeutende Rolle (z.B. Diptychon aus Köln). An manchen Darstellungen – wie am Bild von Rakitau – ist er mehr betont, als der Achatius primicerius. Das Gemälde von Rakitau zeigt auch die frühere Bildtradition im Zusammenhang mit dem Bischof Hermolaus, er leidet mit den Rittern im dünnen Dornestrüpp. Die Antithese des Toten und des Lebendigen veranschaulichen die dünnen Äste vom gleichem Stamm und der grüne Unterwuchs im Hintergrund. Der Maler schuff nach dem neuen Bildtyp und einige Elemente der früheren Bildtradition sind damit verschmolzen worden. Die Denkmäler der Ikonographie der 10000 Märtyrer mit dem gekreuzigten Christus sind in Schlesien, in Klempolen, in Oberungarn (heute Slowakei) und in Siebenbürgen (heute Rumänien) erhalten worden (vor allem vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bis zum ersten Viertel des 16. Jahrhunderts). Nicht nur der Ausgangspunkt der Ikonographie des Tüchleingemäldes sind in Schlesien, in Klempolen zu suchen, sondern auch ihre Stilelemente. Die engsten stilistischen Verbindungen zeigen sich bei einigen Werken des Meisters aus Matzdorf (Mateóci mester, Kleine Kreuzigung aus Korzenna, Hauptaltar aus Łopuszna, Hauptaltar aus Matejovce, Flügel des Hl. Anton-Altars zu Kaschau). Das Gemälde aus Rakitau ist eine der frühesten Denkmäler der Tüchleinbilder im mittelalterlichen Ungarn und des mitteleuropäischen ikonographischen Typ der Zehntausend.

On the Iconography of the Ten Thousand Martyrs: A Bishop in the Circle of Martyrs

This study aims to analyze the iconographical and stylistic features of a tempera painting originating from the church of Rokito (Rokytov, Slovakia) around 1450. It is found that the style of the image is close to that of the images of the Master of Mateóc. Concerning the iconographical type, the picture has parallels in Silesia and Poland.

A sokszorosítás szerepe a későközépkori magyarországi kelyhek készítésében

A napjainkra fennmaradt középkori magyarországi ötvösművek között nagyszámú csoportot alkotnak a kelyhek, amelyek eredetének meghatározásával kapcsolatban számos nehézséggel kell a kutatónak szembenéznie.

A magyarországi középkori kelyhek esetében annak megállapítása, hogy egy adott tárgy pontosan mely templomban volt a 15–16. században, általában megoldhatatlan feladatot jelent, hiszen a mohácsi csatavesztés előtti és a török uralom időszakából származó levéltári iratanyag nagyon hiányos, a kutatás során erre általában nem lehet támaszkodni. A fennmaradt korabeli források pedig – miután nem térnek ki a tárgyak díszítésének részleteire – többnyire nem teszik lehetővé a rendelkezésünkre álló kelyhek egyértelmű azonosítását egy-egy templom liturgikus ötvösműveivel. Ugyancsak kevés adattal rendelkezünk a kelyhek készítőiről és egykori adományozóiról, tulajdonosairól is.

A 19. században indult meg a középkori magyar művészeti emlékek tanulmányozása, kutatása, amelynek terjedelmes szakirodalmát itt nem feladatunk ismertetni. A 19. század végén és a 20. század elején a kelyhekre és a filigrános díszítésre fokozott érdeklődés irányult, amelynek köszönhetően néhány, részben megsemmisült ill. jelenleg „lappangó” kehelyről is tudomásunk van. 1932-ben jelent meg, s alapvetőnek tekinthető Joseph Braun: *Das kirchliche Altargerät* című műve, melyben részletesen áttekinti a kehely kialakulásának történetét, a formák és díszítőtechnikák sokaságát, külön kitérve a középkori filigrános díszítésű kelyhekre is, amelyeket Roth Viktor az erdélyi kelyhek fejlődéséről írt tanulmánya is tárgyal.² A külföldön lévő kelyhek nagy részét is megemlíti Genthon István a külföldi magyar művészeti emlékeknek – nem teljes – leltárában, nagy segítséget adva a kutatáshoz.³ Gerevich László a budai ötvösségről szóló tanulmányában a kelyhek filigrándíszítését csoportosította, s az emlékeket egy-egy csoporthoz sorolta.⁴ A filigrános kelyhek kutatástörténetében Mihalik Sándor szerzett különös érdemeket: számos külföldi gyűjteményben lévő ötvösművet is tanulmányozott, köztük a göteborgi, a monzai és a gandinoi kelyheket.⁵

Az ötvösműveken lévő feliratokat és egyéb jelzéseket tekinthetjük az azokra vonatkozó legbiztosabb forrásainknak. A középkori magyarországi kelyheken ötvösjegyeket csak ritkán találhatunk, a középkori mesterjegyeket pedig gyakran nem tudjuk mesternévvél összekapcsolni. A 15–16. századi kelyheken ötvösjegyeket csak ritkán találhatunk, ám ha mégis jelzettek ezek a művek, nem biztos, hogy mesternevet tudunk hozzájuk kötni, ahogyan a tárgyakat is csak nagyon kivételes esetben tudjuk mesterekhez kapcsolni. Marc Rosenberg,⁶ Kőszeghy Elemér,⁷ Brestyánszky Ilona,⁸

Bunta Magdolna⁹ és mások kutatásai alapján számos ötvös nevét ismerjük, azonban a 16. század közepe előtt működött mesterekről alig van közelebbi adatunk.

Míg számos ötvöstárgy egyedi megrendelésre, valamely jeles alkalommal összefüggésben, a megrendelő egyedi kívánságának megfelelően készült, ezt a kelyhekről csak igen ritkán lehet elmondani.

Mindezek alapján általában szinte lehetetlen azonosítani az egyes kelyhek készítőjét, készítési helyét, legfeljebb a díszítőmotívumok összevetésével, stíluskritikai alapon kapcsolhatunk több ötvösművet ugyanazon műhelyhez vagy mesterkörhöz.

A magyarországi gótikus kelyheken – összehasonlítva a román stílusú emlékekkel – új elemek jelennek meg: az általában hatkaréjos talp széles peremet kap, valamint egy függőleges, gyakran áttört sáv emeli meg. A talp felső részét szárgallér zárja le, a nódusz felett és alatt szárgyűrűk takarják el a szárat, a kuppa alá pedig egy félgömb alakú kosár került, amelynek felső szegélyét párta zárja le. Egyúttal újabb díszítőelemek is megjelentek a kelyheken, s ezeknek a díszítéseknek egy részét egy sokszorosítási eljárással – öntéssel – állították elő.

A középkori liturgikus edények formáját, méretét, anyagát egyházi szabályok is meghatározták.¹⁰ Noha az ötvösöknek ezen előírásokhoz igazodniuk kellett. A gótikus kelyhek igen változatos kivitelben készültek (különösen sokféle a nóduszok kialakítása), mégis számos rendkívül hasonló részlet figyelhető meg ezeken az ötvösműveken.

Vizsgálatom tárgyát a bőrtűs filigránnal díszített kelyhek képezték. A filigrán vékony, általában két ezüstszál összesodrásával készült drót, amelyből leggyakrabban geometrikus mintákat alakítottak ki az ötvösművek felületén. A filigrán nem kizárólag a magyarországi ötvösségre jellemző technika, ezt az eljárást világszerte használták.¹¹ A bőrtű magyar terminus technicus a filigrán felületére helyezett, granulációs eljárással készült arany- vagy ezüstgömbökre. A bőrtű kifejezés használata a 17. században kimutatható, Kecskeméti W. Péter ötvös említi drágakövekről és ötvösteknikáról szóló könyvében.¹² Mindkét díszítőtechnikát a 15. század utolsó harmadában és a 16. század elején elsősorban a magyar ötvösök alkalmazták a kelyhek díszítésére.

A filigrános kelyhek legnagyobb magyarországi – hét kehelyből álló – együttesét a gyöngyösi Szent Bertalan templom kincstára őrzi.¹³ A kelyheket az 1746-os canonica visitatio említi röviden,¹⁴ legkorábbi részletes leírásuk – jelenlegi tudomásunk szerint – az 1810. évi canonica visitatióban szerepel, ez alapján a hét kehely közül hatot, (a rajtuk lévő feliratoknak köszönhetően) egyértelműen lehet azonosítani.¹⁵ Héjné Dé-

tári Angéla — a mai kutatás számára is alapvető — kutatási eredményei alapján ismert, hogy a gyöngyösi Szent Bertalan templom kincstárába kerültek liturgikus tárgyak a gyöngyösi ferencesek templomából és a Szt. Erzsébet templomból is — utóbbi kincstárában voltak a jezsuiták Szt. Orbán templomának felszerelési tárgyai is, de nem minden kehely esetében lehet meghatározni, pontosan honnan is származnak.¹⁶ Ugyanehhez a mesterkörhöz kapcsolhatjuk stílusuk és díszítményeik alapján a gyöngyöspatai gótikus plébániatemplomban őrzött és a Váci Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjteményben lévő ecsegi kehelyt is.¹⁷

A fentiekben tárgyalt kehelyek igen egységesek, arányaik, tagolásuk, a nóduszaik igen hasonlóak, egyes apró elemek — mint a talp áttört sávja, szárgallérok, szárgyűrűk, kuppakosár pártázata ill. egy jellegzetes öntött stilizált növényi ornamentika — mind motívum, mind méret tekintetében teljesen megegyeznek. Az ecsegi kehely arányaiban eltér a többitől, ez annak köszönhető, hogy szárát a 19. században meghosszabbították és egyidejűleg egy harmadik, a másik kettőtől eltérő mintázatú szárgyűrűt illesztettek a szárára.¹⁸ Miután a kehelyek több — általában hat nagyobb — részre (talp, nódusz, nódusz alatti és feletti szárgyűrűk, kuppakosár és kuppa) szétszedhetőek, könnyen megtörténhet, hogy egy-egy részt — pl. szárgyűrűt — vagy egy applikált díszítőelemet a tulajdonos kívánsága szerinti új elemmel kicserélnek.¹⁹

A gyöngyösi kehelyek megrendelői Héjjné Détári Angéla szerint a város polgárai és a patrónusai közül kerültek ki. A 15. század végén és a 16. század elején Gyöngyös, Gyöngyöspata²⁰ és Ecseg birtokosai között — részben — ugyanazokat találjuk: a guthi Ország és a Losonczy család tagjait.²¹ Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a lehetőséget, elsősorban Ecseg és Gyöngyöspata esetében, hogy a kehelyek egykori adományozói az említett családok köréből is kikerülhettek.

A Szent Bertalan templom filigrános kehelyeiről Héjjné Détári Angéla megállapította, hogy ugyanabban a műhelyben készültek 1500–1510 között. Felfigyelt a kehelyeken ismétlődő számos azonos díszítményre, amelyekkel kapcsolatban hivatkozik „*Szériagyártás és műhelykérdés a középkori magyar ötvösségben*” című kéziratára.²²

Nem minden esetben tekinthetjük az azonos ötvények több ötvösművön való előfordulását az azonos eredet biztosítékának. A kehelyek talpát díszítő áttört sáv és a kuppakosarat lezáró pártá a kehelyekétől eltérő rendeltetésű és stílusú tárgyakon is előfordulhatnak: például poharakon, fedeles kupákon, díszedényeken, övcsatokon, könyvfedelen, sőt fegyvereken is.

Az eltérő stílusú ill. eltérő időszakban készült kehelyeken megjelenő azonos díszítőelemekkel kapcsolatban Beke László az 1980-ban megjelent *Sodronyzománcoz ötvösművek* című művében megállapította, hogy „a 15. század második felére már bizonyos díszítőelemek (kehelyek öntött peremáttörései, kosárpártái stb.) egyes műhelyekben „sorozatgyártásban,” sőt „ex-

porta” is készülhettek, így más ötvösök eltérő stílusú munkáikhoz is alkalmazhatták azokat.” Véleménye szerint ilyen jellegű kapcsolat lehetett a Felvidék és Erdély ötvöse között is.²³

Ez magyarázhatja azt, hogy olyan kehelyeket is összekapcsolnak az azonos díszítmények, amelyeket stíluskritikai alapon nem kötnénk ugyanahhoz a mesterkörhöz vagy műhelyhez. Ezt az állítást jól példázza az észak-itáliai Gandino bazilikájának és a győri Református Anyaegyházközségnek egy-egy kehelye, amelyeken az egyetlen azonos motívum a talp áttört sávja. A gandinói kehelyt a magyar művészettörténészek közül elsőként — a magyarországi középkori ötvösség kutatásában elévülhetetlen érdemeket szerzett — Mihalik Sándor publikálta 1947-ben.²⁴ A magyar kehelyt már egy 1555. évi gandinói inventárium említi, egy 1666. évi feljegyzés pedig arról tudósít, hogy ezt a filigrános kehelyt a Giovanelli de Noris család egyik tagja adta a gandinói templomnak.²⁵

A Református Anyaegyházközség kehelye²⁶ sokkal egyszerűbb szerkezetű, nóduszának díszítése provinciális, egészen más stílusú, mint a finoman kidolgozott, áttört talpsáv. A filigrándísz azonban nagyon igényes, egyedi elképzeléseket tükröző mustrát mutat: váltakozva három-három különböző, gondosan megkomponált geometrikus minta borítja a talpat és a kuppakosarat, míg a legtöbb filigrános kehelyt legfeljebb kétféle mintázat díszíti.

A két kehely stílusa teljesen eltérő, kijelenthetjük, hogy mestereik bizonyosan nem azonosak. A gandinói a gótikus filigrános kehelyek rendkívül szép arányú, igen jól megszerkesztett példája, a finoman kidolgozott, áttört talpsáv tökéletesen illik a kehely többi részéhez. A leveles ág motívumát ismétli a talpperemet borító nagyobb méretű öntött dísz is. A talp és a kuppakosár vastag sodronyokkal való egyedülálló tagolása a gótikus bordás boltozatokat idézi. A gótikus liturgikus ötvösművek, különösen a monstranciák és cibóriumok — de említhetjük a kehelyek ún. kápolnanóduszait is — ugyancsak a gótikus templomok egyes részleteit idézik (nemcsak a magyarországi emlékműanyagban, hanem Európa-szerte).

Nemcsak olyan kis öntött részletek ismétlődnek a kehelyeken, amelyeket az előbbieken ismertettünk, hanem teljes alkotóelemek is készültek több példányban.

Az egykor a budavári Nagyboldogasszony plébániatemplom felszereléséhez tartozott ún. budaújlaki kehelyt ma már csak Gerevich László egy a középkori budai kehelyeket tárgyaló 1945-ben megjelent tanulmányából²⁷ és az ott közölt archív felvételekről ismerjük, de még fotóról is megállapítható, hogy áttört, öntött nóduszának mintázata — a cikkelyek közepén lévő virágdíszről eltekintve — rendkívüli hasonlóságot mutat a Magyar Nemzeti Múzeum egyik, 1500 körüli kehelyének nóduszával.²⁸ Az említett kehely nódusza nyilvánvalóan hiányos, a cikkelyek közepén egykor valamilyen további díszítmény — feltehetően virágdísz — volt. A két kehely stílusa eltérő, feltehetően nem

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

ugyanannak a műhelynek vagy mesternek az alkotásai.

A budaiújlaki kehely eredetét Gerevich László kutatásainak köszönhetően részben ismerjük. Feltehetően a középkorban is a budavári Nagyboldogasszony-templom felszereléséhez tartozhatott, amelynek kincstárából 1756-ban a budaiújlaki templomnak kölcsönözték,²⁹ ahonnan 1904-ben visszakerült.³⁰ A második világháború alatt kikerült a budavári Mátyás-templom kincstárából és csak az 1960-as években került újra vissza sérült, hiányos állapotban, innen 1993-ban ellopták. Jelenlegi őrzési helye ismeretlen. ³¹ A Magyar Nemzeti Múzeumban lévő kelyhet Lówy Fülöp-től vásárolták meg, távolabbi eredete ismeretlen.³²

A középkori ötvösségben a sokszorosítás nem merült ki egyes nagyobb elemek készítésében: teljes kelyhek is készültek azonos minta szerint. Rendkívüli hasonlóságot fedezhetünk fel az Evangélikus Országos Múzeum gyűjteményében lévő celldömölki kehely³³ és a simontornyai ferencesek egykori – sajnos csak leírásokból és archív felvételekről ismert – kelyhe³⁴ között, amelyek esetében lényeges különbséget – amennyire a simontornyai kehelyről megjelent publikációk alapján megállapítható – csak az áttört talpsáv és a szárgyűrűk esetében találunk, minden egyéb megegyezik.

Az egykor a simontornyai ferenceseknél őrzött filigrános kelyhet a 19. század végi ismertetések szerint 1764-ben a simontornyai szőlők között találták a paténájával együtt és 1775-ben Karl von Limburg-Styrium gróf ajándékozta az egyháznak.³⁵ A kehely a második világháborút követően eltűnt, jelenlegi őrzési helye ismeretlen.³⁶

A celldömölki kehely provenienciája ugyancsak ismeretlen, de eredetének tisztázásában segíthetne a talpban lévő AK vagy AR ötvösjegy, ha a mesterjegyhez mesternevet is tudnánk társítani, azonban ez a jegy a kutatás jelenlegi állása szerint még feloldatlan.

Kézzelfoghatóbb a hasonlóság a győri székesegyházi kincstár egyik középkori kelyhe (1. kép)³⁷ és a pécsi székesegyház középkori eredetű kelyhe (2. kép)³⁸ között, amelyek provenienciája még szintén feltáratlan.

Zalka János győri püspök (1867–1901) a 19. század utolsó harmadában az egyházmegye területén lévő települések templomaiból összegyűjtötte, és a székhelyére szállíttatta a műkincseket, majd tisztította, javíttatta azokat.³⁹ Ekkor kerülhetett az említett kehely a győri kincstárba. A kehely középkori történetére a talpát díszítő egyik öntött levéldísz helyén lévő, jelenleg azonosítatlan címer világíthatna rá, amely utólagos rátét lehet.⁴⁰

A pécsi kehely eredetéről sincsenek biztos adataink. Werner Imre nagyprépost, Kárász egykori plébánosa szíves közlése alapján ismerjük a hagyományt, mely szerint ezt a kelyhet a 19. század elején a Pécshez közeli Máraév és Kárász közötti erdőben, egy kivágott tölgyfa gyökerei között találták.⁴¹ Feltehetően a mohácsi csata után áshatták el, de arról nincs tudomásunk, hogy honnan, melyik templomból került oda. A tölgyfa gyökerei közül a kehely feltehetően sérülten került elő, de a díszítőmotívumok felismerhetőek maradtak, ezeket próbálhatta az ötvös utánozni a 19. század eleji javítás-átalakítás során. Az aránytalanul nagy talpperem, a talp áttört sávjának imitációja, a talpról



1. kép. Kehely, Győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, ltsz.: 77.2. 1500 körül. M.: 20,6 cm, Tá.: 13 cm, aranyozott ezüst. A szerző felvétele



2. kép. Kehely, Egyházmegyei Gyűjtemények, Pécs - Bazilika Kincstár és Gyűjtemény, ltsz. P.75.5. 1500 körül. M.: 24 cm, Tá.: 14,5 cm, aranyozott ezüst. A szerző felvétele

lehajló levelek és a díszetlen ezüst szárgyűrűk jól láthatóan nem középkoriak.

A pécsi kelyhen két felirat is olvasható: az egyik a 19. század eleji „IK.E.V.Eccl.” felirat, amely Gál Éva feloldása szerint Király József pécsi püspököt jelöli.⁴² Király József 1807–1825 között állt a Pécsi Egyházmegye élén, talán ő rendelte meg az ötvösmű javítását. A kelyhen lévő másik, kis táblán lévő felirat egy évszázaddal későbbi beavatkozásra utal: eszerint Hausner Frigyes dolgozott a kelyhen. A javítás csak a szárát érintette, a kehely egyéb részeit nem.⁴³

Mindkét kehely középkori elemei – a talp és a kuppakosár filigrános mezői, valamint a nóduszok – igen hasonlóak. A filigrános lemezek díszítése a talpon (3–4. képek) és a kuppakosáron (5–6. képek) azonos mintát követ, mind a filigránszál vastagságát, mind a mintázatot és a készítés módját tekintve. A nódusz kialakítása és motívumai is rendkívül hasonlóak (7–8.

képek), mindössze a nagy virágdíszek különböznek.

Kijelenthetjük, hogy ez a két középkori kehely egyazon helyen és időben készült. Jelenlegi tudomásunk szerint ez az egyetlen hazánkban fennmaradt filigrános díszítésű kehelypár, amely azt igazolja, hogy ezek az ötvöstárgyak nem egyedi alkotások voltak, hanem kis eltérésektől eltekintve azonos séma alapján készültek.

A későközépkori ötvösműhelyen belüli vagy éppen a műhelyek közötti munkamegosztásról keveset tudunk: vajon voltak egy-egy technikára szakosodott – pl. zománczó, gravírozó stb. – ötvösök, vagy sem. A középkori, közép-európai ötvösség elismert szakértője, Johann Michael Fritz szerint a legvalószínűbb az, hogy a középkori ötvösök technikailag sokoldalúak voltak, de egyes mesterek akár egész életükben is csak bizonyos tárgytipusokat – pl. kelyheket, poharakat, serlegeteket – készítettek, egyiket a másik után.⁴⁴ Egy-egy



3. kép. Filigrándísz a győri kehely kuppakosarán. A szerző felvétele



5. kép. Filigrándísz a győri kehely talpán. A szerző felvétele



4. kép. Filigrándísz a pécsi kehely kuppakosarán. A szerző felvétele



6. kép. Filigrándísz a pécsi kehely talpán. A szerző felvétele

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

ötvösművön többen is dolgozhattak, hiszen az előállítás egyes fázisait — a filigránnal díszített kelyhek esetében pl. a drót húzását — az inasok is el tudták végezni, míg pl. a forrasztás mesteri gyakorlatot igényelt. Az öntött díszítőelemeknél a megtervezés, a forma elkészítése túl időigényes volt ahhoz, hogy minden egyes ötvösműhöz újat, újabbat készítsenek, ezért is használhatták fel — például a gyöngyösi kelyhek esetében — ugyanazokat a díszítőelemeket számos alkalommal.

Felmerül a kérdés, a középkorból fennmaradt magyarországi ötvösművek közül melyek tekinthetők valóban egyedi alkotásoknak. Nem csak a kelyheké, hanem más tárgy típusoknál is észlelhetünk rendkívüli hasonlóságokat, a korábbi és későbbi időszakokból egyaránt. Az ötvösök egy-egy művet adott rajz ill. terv alapján több példányban is elkészíthettek, egyes részletek, alkotóelemek kisebb-nagyobb mértékű módosításával. A hazai emléanyagban olyan egyedülálló mesterművek, mint pl. Suky Benedek kelyhe, készítőiknek nem az egyetlen ilyen kvalitású és jellegű alkotása lehetett. A filigrános díszítésű kelyhek — értékes díszítőelemek, pl. drágakövek, gyöngyök nélkül — nem számíthattak különleges ötvösműnek, számos példány



7. kép. A győri kehely náduszának részlete. A szerző felvétele



8. kép. A pécsi kehely náduszának részlete. A szerző felvétele

lehetett Magyarország templomaiban.

A sokszorosítás fent említett módjai nem tekinthetők kizárólag a magyarországi ötvösségre jellemzőnek, Európa-szerte megtalálhatóak a sorozatgyártás nemesfémekből készült példái.⁴⁵

A középkori ötvösművek bővebb feldolgozásával, a díszítőelemek és a díszítőmotívumok összevetésével, valamint stíluskritikai elemzések segítségével lehet bővíteni az egyes csoportokhoz kapcsolható emlékek körét, amelyek lokalizálása ill. mesterkörhöz, műhelyhez kötése további feladatot jelent.

Jegyzetek

- 1 *Das kirchliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung.* München, Max Hueber Verlag, 1932. [továbbiakban BRAUN 1932]
- 2 ROTH Viktor: *Az egyházi kelyhek stílbeli fejlődése Erdélyben.* Budapest., 1913.
- 3 GENTHON István: *Magyar műkincsek és emlékek külföldön.* Budapest., 1968. Kézirat, Szépművészeti Múzeum Könyvtára, 21552.
- 4 GEREVICH László: *Középkori budai kelyhek.* In.: *Budapest régiségei XIV.* 1945. 333–367. [továbbiakban GEREVICH 1945]
- 5 *A göteborgi magyar kehely.* In: *Magyar Művészet* 1935. 339–342.; *Un calice ungherese a Gandino.* In: *Annuario* (1947). Istituto Ungherese di Storia dell'Arte, Firenze, 1947 88–97. [továbbiakban MIHALIK 1947]; *Un calice ungherese della cattedrale di Monza.* Roma-Budapest, 1929; *Régi magyar filigránkelyhek.* In: *A műgyűjtő* 1929. 3. évf. 110–111.
- 6 ROSENBERG, Marc: *Der Goldschmiede Merkzeichen.* Band. IV. Ausland und Byzanz. Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt A.G., 1928.
- 7 KÖSZEGHY Elemér: *Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig* Budapest, 1936.
- 8 P. BRESTYÁNSZKY Ilona: *A pest-budai ötvösség.* Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1977.
- 9 BUNTA Magdolna: *Kolozsvári ötvösök a XVI–XVIII. Században.* Szerk.: Kiss Erika. *Bibliotheca Humanitatis Historica XVII.* Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2001.
- 10 A kelyhekre vonatkozó előírásokat részletesen tárgyalja Joseph Braun a művében, itt nem tudunk erre részletesen kitérni. BRAUN 1932.
- 11 A filigrán használatát részletesen tárgyalja WOLTERS, Jochem: *Filigran.* In.: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte.* VIII. kötet. München, 1987. 1062–1184.
- 12 BALLAGI Aladár: *Kecskeméti W. Péter ötvöskönyve.* Budapest, 1884. 99., 113. A ma használatos filigrán kifejezés helyett ebben a 17. századi könyvben „drótmű” elnevezés szerepel. Ballagi Aladár a 19. század végén a bőrtű kifejezésről így ír: „Nyelvünkben mindaddig teljesen ismeretlen szó.” 140.
- 13 Köszönöm dr. Nagy Lajos kanonok úrnak és Benyovszky Péternek, hogy hozzájárultak és segítségnyújtottak a kelyhek tanulmányozásához.

- 14 HÉJRNÉ DÉTÁRI Angéla: *A Szent Bertalan templom kincstár.* In.: *Heves megye műemlékei* III. Bp., 1978. 81–113. [továbbiakban HÉJRNÉ DÉTÁRI 1978] 81. p.
- 15 Egri Érseki levéltár, Egyházi Levéltár [továbbiakban EÉL EL] 3485. Canonica visitatio 1810. 4, 5, 7, 8, 9, 10.
- 16 HÉJRNÉ DÉTÁRI 1978 81. p. A feliratok ismertetésére itt nincs mód, ezeket Héjrné Détári Angéla pontosan közli az ötvösművek fotóival együtt.
- 17 FRITZ, Johann Michael: *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa.* (München, Verlag C. H. Beck, 1983.) című művében közli a frankfurti dóm filigrános kelyhét, mint 15. század végi magyarországi ötvösművet, amelyet stílusa lapján szintén ehhez a kehelycsoporthoz kapcsolhatnánk. Köszönöm Evelin Wetternek, hogy felhívta a figyelmemet arra, hogy Hildegard Lütkenhaus kutatásai alapján ismert, hogy ez a kehely egyértelműen 19. századi munka. KOTZUR, Hans-Jürgen – LÜTKENHAUS, Hildegard: *Der Frankfurter Domschatz.* Band. II. *Die Gold- und Silberarbeiten. Liturgische GefäÙe und Geräte 15. bis 20. Jahrhundert.* In.: *Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission* XVI, 2. Frankfurt a. Main, Waldemar Kramer, (1994) Nr. 47. 137–140.
- 18 A kehely fotóját közli: *Nógrád megye műemléki topográfiaja.* Szerk.: DERCSÉNYI Dezső. Budapest, Akadémiai, 1978 [továbbiakban Nógrád megye műemlékei] 186., 127.kép. Köszönettel tartozom Pálos Frigyes prépost, igazgató úrnak, hogy lehetővé tette számomra az ecsegi kehely tanulmányozását.
- 19 Köszönettel tartozom Varga Péter ötvös restaurátorművésznek a kelyhek készítéstechnikájával kapcsolatos szíves közléséért.
- 20 Feltehetően az itteni kelyhet jelöli az EÉL EL 3489. 134/1813. Visitatio Canonica Parochiae Gyöngyöspata 1811 bejegyzése: „5° Calix antiquis et patena.”
- 21 *Gyöngyös város története.* In.: *Heves megye műemlékei* III. Szerk.: VOIT Pál. Budapest, Akadémiai, 1978. 13–201. 14.; *Gyöngyöspata.* In.: *Heves megye műemlékei* III. Szerk.: VOIT Pál. Budapest, Akadémiai, 1978. 221–229. 211.; *Ecseg.* In.: *Nógrád megye műemlékei.* Budapest, Akadémiai, 1954. 184.
- 22 A kiadatlan kézirat őrzési helye ismeretlen, tartalmát sajnos nem ismerjük, pedig valószínűleg értékes információkkal szolgálhatna erről a témáról. „Ezek a munkamenet egyszerűsítő eljárások, illetve az azonos méretű, mintázatú részletek, különféle gótikus öntött elemek fellelhetők a gyöngyöspatai, ecsegi, budaújlaki, győri, esztergomi, götebörgi, stb. középkori kelyheken.” HÉJRNÉ DÉTÁRI 1978. 81.
- 23 BEKE László: *Sodronyzománcos ötvösművek.* Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1980. 17.
- 24 MIHALIK 1947., képét közli: Fig. 51.; Gandino (Olaszország), Museo della Basilica. Köszönettel tartozom Antonio Rudellinek segítségéért, valamint a gandinói plébániának a kehely vizsgálatához adott engedélyéért.
- 25 *Inventari Archivio della Parrocchia di Gandino.* Közli: SAVOLDELLI, Antonio In.: *Antiche sete Antiche sete e argenti d'Europa. Fede, arte, commercio in Val Gandino.* Gandino, 6. maggio–20. Agosto 2000. A cura di Nicolò REZZARA. Val Gandino, Silvana, 2000. 172. „uno calice grando de arzento sopra indorato”; Gandino lakói a középkorban élénk kereskedelmet folytattak a mai Ausztria és Magyarország városaival. Antonio Rudelli szíves közlése és CARRARA, Mario: *Album Gandinese.* In.: *La Val Gandino.* Anno LXVIII.n.6. Giugno 1981. 5.
- 26 Győr, Református Anyaegyházközség, ltsz.: 6. Köszönöm Berecz Ágnes igazgató asszony és Wagner Tamás lelképásztor engedélyét ill. segítségét, amellyel a kehely tanulmányozásához hozzájárultak.
- 27 GEREVICH 1945. 358.
- 28 Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 55.12. C. Köszönöm Kiss Etelének, hogy lehetővé tette számomra a kehely tanulmányozását. Fotóját és leírását közli: H. KOLBA, Judit: *Liturgische Goldschmiedearbeiten im Ungarischen Nationalmuseum. 14–17. Jahrhundert.* In.: *Catalogi Musei Nationalis Hungarici. Series Mediaevalis et Moderna.* I. Budapest, 2004. [továbbiakban KOLBA 2004] Nr. 38.
- 29 GEREVICH 1945. 358.
- 30 Historia Domus Parochiae Beatae Mariae Virginis 1898–1991. 25. 1904. augusztusában került vissza a kehely a plébániára. Köszönettel tartozom Hege-dús Enikőnek, hogy erre a bejegyzésre felhívta a figyelmemet.
- 31 Köszönöm Mátéffy Balázsnak, az Incoronata, a Mátyás-templom Kulturális Központja igazgatóhelyettesének szíves közlését.
- 32 KOLBA 2004 i.m. 46.
- 33 Evangélikus Országos Múzeum, Budapest, ltsz.: EOM.03.00426.1. A kehely Celldömölki Evangélikus Egyházközség letéte. Köszönöm Harmati Béla igazgató úr engedélyét és a kehely tanulmányozásához nyújtott segítségét.
- 34 A kehely fotóját közli: MIHALIK 1947 Fig. 52
- 35 HAYNALD Lajos: *Egyházi műrégiségeink az 1885. évi budapesti országos kiállításon.* In.: *Egyházművészeti Lap* VI. évf. (1885.) 289–308. 291. „Calicem. Hunc. Divinis. Olim. Mysteriis. Sacrum. Simonis. Ad. Turrim. 1764. Nuper. Erutum. Ut. Ne. Calvini. Ritibus. Clam. Surreptus. Contaminaretur. Carolus. S.R.J. Comes A. Limburgh. Et. Styrum. Arcis. Dominus. Sacrae. Antiquitatis. Et. Sui. Juris. Vindex. Sacris. Altarium. Usibus. Et. Nitori. Restituit. (I)DCCLXXXV.” 1828. évi canonica visitatio említi, hogy a kelyhet 1764-ben a simontornyai szőlők között találták a paténájával együtt: „et quidem calici eximy [y=ii] operis insculptus fuit anno 1454, in dorso autem patenae

- fuit sertum cum pharetra sagittis plena, in medio serti una apparnit sagitta evibrata. Calix iste anno 1775. a Comite Carolo Limburg-Styrum, eotum Domino terrestri conventui ejati (sic) dono status fuit, qui sacris usibus nonnisi, in festis Sabaoth applicatur”; CZOBOR Béla: *A simontornyai Sz. Ferencziek kelyhe*. In.: *Egyházművészeti Lap* (1881.) II. évf. 161–166. A kelyhen lévő szárgyűrűkön — melyek feltehetően újabbkori pótlások — felül „AHEMAR” (sic), alul „AANOĐO” (sic) betűsorok láthatóak, amelyek felirata talán AVE MAR[ia] és ANNODO[mini] lett volna, az évszámot pedig a talpszár gyűrűjére írhatták.
- 36 Kálmán Peregrin szíves közlése.
- 37 Győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Ltsz. 77.2. Köszönöm Dr. Pápai Lajos győri megyéspüspök úrnak és Kiss Tamás igazgató úrnak, hogy lehetővé tették számomra a kehely tanulmányozását és a fotóközlés engedélyezését.
- 38 Egyházmegyei Gyűjtemények, Pécs – Bazilika Kincstár és Gyűjtemény, ltsz. P.75.5. Köszönettel tartozom Mayer Mihály pécsi megyéspüspök úrnak a kutatási és fotóközlési engedélyért, Farkas Attila érseki tanácsos úrnak, Mons. Wolf Gyula vagyonekezelő úrnak és Kikindai Andrásnak hozzájárulásukért, segítségükért, hogy a kelyhet megvizsgálhattam.
- 39 KRESKAY Antal: *A győri egyházmegye műkincseiről*. In.: *Archeologiai Értesítő* (1873) VII. k. 4.sz. 61–65. 61.
- 40 A szűkített pólyával vágott címerpajzsban a felső mezőben L A betűk között heraldikailag balra forduló egyszarvú, az alsóban hatágú csillag Köszönöm Lővei Pál segítségét, aki ezt a címert meghatározta és az 1500 körüli évekre datálta.
- 41 Köszönettel tartozom Werner Imre irodaigazgató úrnak szíves tájékoztatásáért.
- 42 RETZLER PÁLNÉ GÁL Éva: *Adatok a pécsi székesegyházi kincstár ötvöstárgyainak történetéhez*. In.: *Tanulmányok Pécs történetéből*. 2–3. (1996.) 245–254. 249.
- 43 A kehely talpának belső oldalán, egy külön kis táblácskán áll: „HAUSNER FRIGYES BUDAPEST VÁCZI UTCA 51.” Hausner Frigyesről igen kevés adat áll jelenleg a rendelkezésünkre, oltárkészítőként szerepel a Budapesti címjegyzékben, üzlete vagy műhelye az első világháború előtt működött néhány évig a Váci utcában.
- 44 FRITZ, 1983. 47., 59.
- 45 A liturgikus ötvösművek öntött figurális díszítményeinek német területen történő sokszorosításával kapcsolatban ld. TEBBE, Karin: *Silberne Serienprodukte. Nürnberger Gußfiguren aus der Zeit um 1500*. In.: KAMMEL, Frank Matthias: *Spiegel der Seligkeit, Im Zeichen des Christkinds. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*. Ergebnisse der Ausstellung Spiegel der Seligkeit, Nürnberg 2003, S. 99–103.

Die Rolle der Vervielfältigung bei der Anfertigung der spätmittelalterlichen Kelche in Ungarn

Obwohl der größte Teil der mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten in Ungarn nicht erhalten geblieben ist, bilden die innerhalb des zurzeit bekannten Materials die noch erhaltenen mittelalterlichen Kelche eine zahlenmäßig bedeutende Gruppe. Im Zusammenhang mit der Bestimmung der Herkunft dieser Kelche sind die Forscher mit vielen Schwierigkeiten konfrontiert.

Normalerweise kann man den Hersteller, den Zeitpunkt und den Ort der Herstellung eines Kelches auf Grund der schriftlichen Quellen nicht bestimmen. Die Kelche kann man höchstens auf Grund eines Vergleiches der Motive und der Ornamente miteinander in Verbindung bringen und zu Meisterkreisen binden.

Die größte Sammlung von filigranverzierten mittelalterlichen Kelchen befindet sich in der Schatzkammer der Kirche St. Bartholomäus in Gyöngyös. Auf Grund ihres Stils und wegen ihrer Verzierung gehören zu diesem Meisterkreis die Kelche von Gyöngyöspata und von Ecseg (letztere befindet sich in Vác/Waitzen).

Die Verhältnisse, die Aufteilungen und die Nodus der vorerwähnten Kelche sind sehr ähnlich, einige winzige Elemente — wie z.B. die Fußplatten, die Schaftringe, die Lilienkränze und ein gegossenes Pflanzenornament — sind hinsichtlich des Motivs und der Größe ganz gleich.

Laut der — heutzutage als grundlegend geltenden — Forschung von Angéla Héjnyé Détári wissen wir, dass die Kelche in der Schatzkammer der St. Bartholomäus-Kirche in Gyöngyös zwischen 1500–1510 in der gleichen Goldschmiedewerkstatt gemacht wurden. Sie bemerkte die an den Kelchen wiederkehrenden gleichen Motive und beruft sich in Zusammenhang mit diesen Motiven in ihrem Manuskript „Szériagyártás és műhelykérdés a középkori magyar ötvösségben” [„Die Serienanfertigung und die Frage nach den Werkstätten in der mittelalterlichen ungarischen Goldschmiedekunst”].

Die Vervielfältigung in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst beschränkte sich nicht auf die Anfertigung kleiner Details auf den Kelchen; ganze Kelche wurden nach gleichem Vorbild gemacht.

Es gibt eine außerordentliche Ähnlichkeit zwischen dem Kelch von Celldömölk (zurzeit im Evangelischen Landesmuseum in Budapest aufbewahrt) und dem Kelch der Franziskaner in Simontornya — den wir heute nur auf Grund von Photos und Beschreibungen kennen können — die sich nur durch die durchbrochene Randverzierung und durch die Schaftringe voneinander unterscheiden.

Die Ähnlichkeit zwischen einem Kelch in der Schatzkammer des Domes in Győr / Raab und dem mittelalterlichen Kelch des Domes in Pécs / Fünfkirchen ist viel greifbarer. Die Provenienz der Kelche ist leider unbekannt.

Die mittelalterlichen Teile der beiden Kelche sind

außergewöhnlich ähnlich. Die Filigranverzierungen wurden nach gleichem Muster angefertigt, die Ausstattung und die Verzierung der zwei Knäufe sind auch sehr ähnlich. Diese zwei Kelche wurden in der selben Werkstatt und zur gleicher Zeit gemacht.

Diese Kelche bezeugen, dass diese Goldschmiedearbeiten nicht Einzelstücke waren, sondern nach gleichem Plan in mehreren Variationen angefertigte Objekte waren.

Es stellt sich die Frage, welche aus dem Mittelalter stammenden Goldschmiedearbeiten tatsächlich Einzelstücke waren. Es gibt sehr viele Ähnlichkeiten nicht nur auf Kelchen, sondern auch auf anderen Gegenständen, die aus früheren oder späteren Zeiten stammen. Die Goldschmiede konnten nach einem Plan mehrere Exemplare – mit geringfügiger Veränderung einzelner Applikationen und Motive – anfertigen.

Mária megkoronázása a csíkszentdomokosi oltárképen

A csíkszeredai Csíki Székely Múzeum állandó jellegű egyházművészeti kiállításának legreprezentatívabb darabja egy késő-gótikus tábla,¹ amelyen tízalakos kompozíció látható Mária Szentháromság általi megkoronázásának jelenete (1. kép). A kép felső részén, a tábla közel felét elfoglalva a Szentháromság helyezkedik el három fiatal, azonos arcvonású, szakállas férfi alakjában. Mindhárman barnás mályvaszínű ruhát viselnek, és közös, a középső vállaitól induló, vörös palást kapcsolja őket össze. A háttér az egybefüggő aranymustra jelenti, melyet csak a három férfi kör alakú, koncentrikusan tagolt glóriája szakít meg. A középső alak tiarát visel, ő koronázza meg Máriát. Tőle balra a töviskoronás ifjú, jobbát – melyen a keresztrefeszítés sebe látszik – áldásra emeli, baljában glóbuszt tart. A jobb oldalon zárt koronát viselő férfi ül, jobbával megáldja a Szüzet, baljában jogart tart.

A kép középterében kissé jobbra fordulva térdel Mária, hófehér ruhában és palástban, melyet díszes arany csat fog össze a mellén. Jobbra biccentett fejét sugaras glória keretezi, kezét összekulcsolja. Ruháján és palástján csillag-szerű arany pecsételt minta látható. Mária körül hat szőke angyal térdel a Szűz palástját tartva. A négy főalakhoz képest az angyalok csupán fele akkora, sárga ruhát viselnek, zöld szárnyuk van, melyeket barna, a mellükön keresztteződő pántok tartanak. A kép alján vörös felület részletei bukkanak elő.

A hét deszkából álló tábla meglepően jó állapotban van, lepattogzás csak a széleken látható, illetve a tábla alján egy szélesebb sávban. A tábla alsó részén koromfoltok és összecsomósodott festék nyomai vannak. A széleken egy korábbi keretre utaló kb. 2 cm-es sáv húzódik, jelenleg nincs kerete a táblának. A mű hátlapja egységes, sima felület, hosszanti és haránt irányú vésőnyomokkal, merevítő keresztvonalak nélkül.

Az infra-felvételeken remekül megfigyelhető az alárajz. A rajzot ecsettel vitte fel a mester az alapozásra, ez állapítható meg a vékonyabb és vastagabb vonalakból. A kép legnagyobb részén az alárajzolási lényegében megfelel a végső kialakításnak. Mária arcánál a vázlat vonalai majdnem teljesen eltűnnek, annyira pontosan követi a rajzot a festői megfogalmazás. A három ifjú és az angyalok esetében csupán apróbb, néhány milliméteres eltérések észlelhetők a vázlat és a végső változat között.

A legnagyobb eltérés az alárajz és a végső változat között Mária kéztartásánál jelentkezik. Nagyszerűen kivehető, hogy az alárajzon Mária felfele mutató ujjakkal, csupán ujjbegyeit érinti össze. Ennek megfelelően a ruha redői is másként alakulnak, laza redőzéssel futnak ívesen lefele, egészen az előtérben térdelő angyalokig.

A táblakép Csíkszentdomokosról került az intézmény tulajdonába. 1929-ben találta meg a Csíki Mú-



1. kép. Mária megkoronázása. Csíkszereda, Csíki Székely Múzeum. 169,7 x 108 cm. 1500-as évek eleje

zeum későbbi alapítója, a történész, etnográfus Domokos Pál Péter és a helyi plébános a templom cintermét határoló fal bejárati kaputornyának emeletén.² 1950-ben vagy 1951-ben került a múzeum gyűjteményébe.

A domokosi egyházközség levéltárában, ahol 1748-ig visszamenően megvannak a dokumentumok, semmilyen egyértelmű utalást nem találtam, ami a Koronázásra vonatkozna.

Egyetlen forrás látszik igazolni, hogy a Koronázás állhatott oltárként a csíkszentdomokosi templomban. András István csíki főesperes-részleges a faluban tett látogatásáról fennmaradt egy latin nyelvű beszámoló 1731-ből, amelyben elmeséli az egyházközségben látogatása során tapasztaltakat. Itt írja András, hogy „három oltár, a Legszenőbb Háromság és az ékes Boldogságos Szűz festett képével.”³ Ez a beszámoló az előző, a 13. században épült templom leírását nyújtja számunkra, hiszen azt csak a 18. század végén bontották le. Ennek alapján elképzelhető, hogy oltárképünket látta a főoltáron.

Az erdélyi katolikus egyház 1882-ből származó „eseménytörténeti naplója” említ egy oltárszentelést, amely szintén a korábbi templomban történt, de semmilyen részletre nem tér ki a beszámoló. „1672-ben Domokos Kázmér oltárt szentelt még a régi templom részére.”⁴

Az ábrázolási hagyomány – melynek megfelelően a

későbbi, általában barokk oltárképek ugyanazt a jelenetet ábrázolják, mint a korábbi oltártábla – is igazolhatja, hogy a Koronázás a régi templom oltára lehetett. Domokoson a jelenlegi barokk oltárkép szintén Mária Szentháromság általi megkoronázását ábrázolja, bár itt a Szentlélek galamb alakjában tűnik fel. Az új templom építési számadásából tudjuk, hogy 1800–1808 között több festőnek is fizettek oltárképek festéséért. Ekkor készülhettek a templom jelenlegi oltárképei, melyeket az új templom díszének szántak. Valószínű, hogy itt már nem állt a Koronázás tábla oltárkép funkciójában.

A művészettörténeti szakirodalomban csupán néhány helyen olvashatunk a tábláról, és ezekben is lényegében csak említés szintjén, senki nem foglalkozott vele behatóbban.⁵

A középkori Magyarország területén fennmaradt emlékek között gyakori a Szentháromság által megkoronázott Mária ikonográfiája. Radocsay Dénes a középkori Magyarország művészeti emlékeit bemutató kötetében felsorolt Mária megkoronázását ábrázoló alkotások mind egy-egy szárnyasoltár részeit alkotják, az oltárszekrény szoborcsoportja, szárnykép és orommező illetve predella ábrázolás, melyeken kivétel nélkül a két különböző korú férfi és galamb formájában ábrázolt Szentháromsággal találkozunk. Az egyetlen, a dolgozat címadó darabjával azonos ikonográfiájú mű egy szászhermányi freskó, amely a 15. század első felében készült.⁶

Az európai oltárkép-festészetben a 15. században válik népszerű ábrázolási típusá az antropomorf Szentháromság által koronázott Mária ikonográfiája.

Id. Hans Holbein az augsburgi Szent Katalin kolostor számára festett a római Santa Maria Maggiore bazilikát ábrázoló tábláján a Szentháromság három azonos fiatal férfi képében jelenik meg.⁷ A középen ülő alak helyezi a koronát az előttük térdelő Mária fejére, a bal oldali glóbuszt, a jobb oldali jogart tart kezében. Mária imára kulcsolt kézzel térdel előttük. Holbein művének ismeretéről tanúskodik Israel van Meckenem rézkarca,⁸ melyen Máriát szintén három azonos arcvonású ifjú koronázza, körülöttük angyalok drapériát tartanak és imádkoznak.

Ezt az ikonográfiai típust követi a csíki tábla ismeretlen mestere is. Hasonlóan Holbeinhez és Meckenemhez, a Szentháromság egységét hivatottak kifejezni az azonos arcvonások, a haj- és szakállviselet, az egyforma dicsfény, a megegyező színű ruha, és a közös palást. Ugyanakkor az egységben a hármasságot is hangsúlyozza az alakok attribútumai révén.

A bal oldali ifjút töviskoronája és a jobb kezének sebe egyértelműen Krisztussal azonosítja. A középső alak hármasság papai koronát visel, és egyedül helyezi Mária fejére a koronát. Első pillantásra az Atyával azonosíthatnánk a Credo szövege alapján, mely szerint az ő jobbján ül Krisztus és a három különböző korú férfi alakjában megjelenő Szentháromság ábrázolási hagyománya szerint is az Atya ül középen. A hármasság papai korona azonban lehetőséget ad egy másfajta ér-

telmezésre is. A tiara, illetve annak viselője önmagában is kifejezheti a Szentháromságot, a hármasságot az egységben. Erre az összetett ábrázolásra nagyszerű példa a van Eyck fivérek Genti oltárának trónoló főalakja, akit a mellette ülő Mária és Keresztelő Szent János ugyan a bizánci Deészisz ábrázolások mintájára Krisztusként, de tiarája a trónoló Szentháromsággal azonosít.⁹ Ez a fajta összetett értelmezés képünk esetében is megállni látszik a helyét. Ennek megfelelően a középső alak egyszerre személyesíti meg az Atyát és a Szentháromságot. A jobb oldali alak a másik két alak ismeretében a Szentlélek.

A kompozíció fő tengelyét Mária és az őt megkoronázó isteni személy egymás mögött elhelyezkedő alakja jelenti. E tengely két oldalán szimmetrikusan helyezkedik el a jelenet többi résztvevője. Krisztus és a Szentlélek áldásra emelt keze azonos módon hajlik Mária fele. Az angyalok elhelyezkedése, mozdulataik és testtartásuk is szimmetrikus megoldást mutat. A mester színhasználatára is jellemző a szimmetria. Az egyes színek hasonló méretű felületet töltenek ki a kompozícióban. A festő minden alakhoz más színt használ, az isteni személyek vörösben és barnás mályvában, Mária fehérben, az angyalok pedig sárgában, sötétbarna pántos zöld szárnyakkal jelennek meg. Ezzel jól elkülöníti a szereplőket, ugyanakkor kiemeli azok összetartozását is. A vörös szín mintegy keretbe foglalja a jelenetet, a középső alak vállától induló palást színe bukkan fel a tábla legalján is, bár ennek intenzitását a koromfoltok nagyban csökkentik.

A kompozícióra redukált térhasználat jellemző. A környezet teljes hiánya még inkább a jelenet tartalmi lényegét hivatott hangsúlyozni. Az alakok nagyon szűk térben, szorosan egymás mögött, vagy inkább fölött helyezkednek el.

A jelenet egyik érdekes részlete Mária kéztartása, melynek legközelebbi párhuzamát E. S. mester Krisztus születését ábrázoló metszetén találjuk.¹⁰ A két Mária nagyon hasonló testtartásban van ábrázolva, jellegzetes kéztartásuk meglepően azonos. Valószínű, hogy a Koronázás mestere közvetlenül ismerte E. S. mester alkotását.

Mária ilyen kéztartással való ábrázolása nem ikonográfiai különlegesség. A 15. század végén és a 16. század elején készült Koronázásokon Mária mindkét – az alárajzon és a végső változaton látható – kéztartása hasonló gyakorisággal tűnik fel. A lefele irányuló összekulcsolt kéztartás Jézus imádásának ikonográfiájából származik, amely Szent Brigitta látomásán illetve annak leírásán alapul, ahol így jelenik meg az Istenanya: „Lehajtott fejjel és összekulcsolt kézzel imádta a fiút.”¹¹

Az egyetlen vidék, ahol a csíki táblához hasonló mintájú mustra fordul elő több alkotás háttéréként, a Felvidék egy kisebb területe. A mustrák konkrét formai összevetésre nem volt módom így csak az általános hasonlóságokat vehettem figyelembe, és ennek alapján kerestem az analógiákat. A települések, ahol hasonló mustrájú művek maradtak fenn, egy megle-



2. kép. Szepesváraljai mester: Jesse fája. Pozsony, Nemzeti Galéria. 133 x 142 cm. 1490 körül

hetősen kis területre koncentrálódnak Frics és Alsó-kubin közé, illetve Kassán és Híznyón maradtak fenn hasonló mustrájú alkotások.

A mustra analógiák közül stílisis szempontból a domokosi táblához — úgy tűnik — legközelebb a szepesváraljai oltár áll (2. kép).¹² Ennek csupán szárnyképei maradtak fenn, négy a Szlovák Nemzeti Galériában, négy pedig a szepeshelyi plébániatemplomban látható. A csíkihez hasonló aranymustra Az angyal megjelenik Annának és Joachimnak, Joachim áldozata, Jesse fája és a Találkozás az Aranykapunál jeleneten látható, a többi ábrázoláson mustra nélküli az egységes arany háttér.

Majdnem minden jeleneten alkalmaz a festő építészeti elemeket. Egyetlen kivétel a Jesse fája jelenet, ahol a kép előterében kanyargó gyökerek mögött helyezkednek el az alakok. A háttér az arany brokátmustra jelenti, minden építészeti elem, vagy belső térre utaló részlet nélkül. A mustra hasonlóságán kívül további párhuzamok is vonhatóak a két alkotás között. A térhasználat hasonló megoldást mutat, a szereplők mindkét jeleneten szorosán egymás mögött helyezkednek el, egy a valóságosnál szűkebb térben. Az alakok ruházatának megoldása, az anyagok használatának jellege is hasonlít. A dúsan redőzött drapériák mögött érzékelhető valamennyire a test, de elsősorban a lendületes redők dominálnak. A fejformák, a domború homlokmegoldások hasonlóak a csíki és a pozsonyi táblák alakjainál. Eltérőek viszont az apró részletek, az arcok jellegzetességét éppen ezek az eltérő megoldások adják. A szemhéj, az orrformák és az ajkak formája más karaktert biztosít a figuráknak.

A koronátípusok is szoros kapcsolatot mutatnak a csíki és pozsonyi táblákon, elsősorban a Jesse fája jeleneten látható alakok koronáival. A Koronázás tiarájának díszei hasonlóak a szepességi Mária és az ő jobbán álló ősz hajú és szakállú férfi koronájának díszéhez, hasonlóan öt karéjból állnak és ugyanúgy ívesed-

nek, a két alsó karéj lefele, míg a két felső felfele kanyarodik. A Szentlélek zárt koronájának díszei is hasonlóak a szepességi tábla bal szélén álló vörös ruhás, fehér öves, illetve a mögötte álló, a képbe csupán betekintő alakéhoz. Utóbbi kettő csupán nyitott koronát visel, míg a Szentlélek zártat, de az alsó része nagyon hasonló megoldású, a magasabban álló díszek között ugyanolyan kis csúcsok emelkednek ki a koronapántból. A Jesse fája jelenet többi alakja is kisebb eltérésekkel, de hasonló koronát visel. Ugyancsak ilyen láthatunk a Három királyok imádása jeleneten az egyik király fején.

Bár a részletmegoldások sok hasonlóságot mutatnak, az alakokról általánosságban elmondható, hogy a pozsonyi táblák komoly figuráihoz képest a csíki tábla alakjait könnyed derű jellemzi, arkifejezésük lágyabb, szelídebb.

A szepesváraljai oltár mesterének stílusának kiindulópontja Salzburg művészete, leginkább az id. Rueland Frueauf és a Grossgmainer mester körébe tartozó alkotások.¹³

Id. Rueland Frueauf első ismert műve egy nagyméretű oltár,¹⁴ melyet Salzburg város számára készített 1490–91-ben. A salzburgi oltárszárnyak két oldalon négy jelentben ábrázolnak Krisztus és Mária életéből vett eseményeket. Az alakok egymáshoz való viszonya határozza meg és alakítja a jelenetek szűk terét, amit még a szobabelsők kockás padlója és a tájra nyíló ablak illetve ajtó sem ellensúlyoz. Elsősorban a Mária mennybevétele jeleneten érhető tetten, ahol kevés fű és felhők jelentik az egyetlen téralkotó elemet (3. kép).

Lineáris képépítés jellemzi, de nagyon fontos szerep



3. kép. Id. Rueland Frueauf: Mária mennybevétele. Bécs, Belvedere. 1490

jut a színeknek is. De a szín mindig a vonalnak alárendelt, a lényege, hogy az alakok élesen elkülönüljenek egymástól. Ezért legtöbbször két színbe öltözteti alakjait a mester, egy világosabba és egy sötétebbe, a köpeny árnyalata általában dominál a ruháé felett. Nem jellemző rá a mintákkal díszített ruházat alkalmazása, és bármennyire is anyagszerűsége törekszik, mégiscsak elsősorban kifejezésre használja a színeket, és csak másodsorban a felületek visszaadására.¹⁵

Kompozícionálisan a Mária mennybeviteléhez hasonlóan felépített szerkezet jellemzi a csíkszeredai Koronázást is. Mindkét jeleneten szimmetrikus a kompozíció, amelynek fő tengelyében Mária, illetve az Atya és Mária (vonásaikban egyébként nagyon hasonló) figurája áll. Az alakok egymáshoz való viszonya által alakul a tér, Mária térdelő alakja köré szerveződnek a jelenet szereplői. Színhasználata is hasonló jellegzeteségeket mutat. Intenzív színeket, pasztell árnyalatokat felváltva használ, az erősek keretezik, elválasztják a lágyabbakat egymástól.

Az egyik legfontosabb vonás, amely szorosan összekapcsolja Frueauf bécsi tábláit a Koronázással. A bécsiek közül elsősorban a Mária életéből vett jeleneteken figyelhető meg egy általános derű, boldogság, amely az alakok, mindenekelőtt Mária arcán tükröződik. Hasonlóan a Koronázáshoz, amelynek szintén jellegzetes vonása ez a lelkiállapot, és amely teljesen hiányzik viszont a pozsonyi táblák alakjainak arcáról.



4. kép. Grossgmaini mester: Mária megkoronázása. Prága, Nemzeti Galéria. 143,5 x 103,5 cm, megcsönkítva. 1490-es évek vége

Szorosan Frueauf köréhez tartoznak a Grossgmaini mesternek tulajdonított művek is. Ilyen a Prágai Nemzeti Galéria gyűjteményében található Mária megkoronázását ábrázoló tábla (4. kép).¹⁶ A kép kompozíciója szimmetrikusan épül fel. Széles, gazdagon díszített, élesen megrajzolt zöld drapériával borított kő trónuson ül a két azonos arcvonásokkal rendelkező fiatal szakállas férfi. Ruházatuk teljesen megegyező, mindkettőn világögömböt tartanak kezükben, közösen helyezik Mária fejére a koronát, mozdulatuk is szimmetrikus, enyhe eltérés csak koronáik díszénél látható. Előttük a nézővel szembe fordulva, imádkozva térdel Mária, tekintetét lesüti. Feje fölött a Szentlélek galambját látjuk. A csoport fölött négy angyal lebeg.

A színhasználatot is a szimmetria határozza meg. A festő mindössze négy színt használ, a kéket, vöröset, zöldet és fehéret, illetve a háttér aranyát. Mindhárom alak ruhája kék és vörös, de míg az Atya és Krisztus ruhája kék, köpenyük pedig piros, addig Mária esetében pont fordítva használja ugyanezeket a színeket. A köpenyek vörösét a zöld drapéria emeli ki. Az angyalok is ebben a négy színben pompáznak. A két első köpenyének színe zöld és vörös, a két hátsóé vörös és kék, szárnyaik is vörösek és kékek.

A Grossgmaini mester kevesebb színnel dolgozik, erőteljesebbé téve a kontrasztokat és megfeleléseket, a csíki tábla mestere lágyabb átmeneteket alkalmaz, ezáltal szorosabbra fűzi az alakok közti viszonyt. Lágy arcvonások jellemzik mindkét alkotás alakjait, a szem-, száj- és orrformák, valamint az isteni személyek szakállja is hasonló kialakítást mutat. A csíki tábla derűje ugyanakkor hiányzik a prágai Koronázásról, utóbbi alakjai ünnepélyesen komolyak.

Ikonográfiáját tekintve a csíki Koronázás tábla egyedül áll a középkori Magyarország emlékegyében. Mária Szentháromság általi megkoronázásának ábrázolásmódja és a festői részletmegoldások a dél-német területek mestereinek alapos ismeretéről tanúskodik. Az Atya és a Szentháromság összetett ábrázolása bizonyítja, hogy a tábla koncepciójának meghatározója jól ismerhette a Szentháromság ábrázolásának művészeti hagyományát és problematikáját.

A leírt stíluskapcsolatok alapján úgy vélem, hogy a Koronázás stílusának kiinduló-pontját Salzburgban kereshetjük, mindenekelőtt az idősebbik Rueland Frueauf és a Grossgmaini mester körében. A kompozíciós megoldások, a szimmetrikus szerkezet és színhasználat, a szűk térbe komponált jelenetek, művészetük alapos ismeretére utal. Más jellegű viszony fűzi a csíki tábla mesterét a Szepesváraljai mesterhez. Sok apró részletmegoldás hasonló a két alkotáson, a redőkezelés, a koronák megoldásai, a háttér mustrája, ugyanakkor az alakok jellege eltérő a két mű esetében, ami által egyénivé válik a táblák stílusa. Az ikonográfiai és stílusanalógiák alapján a Koronázás az 1500-as évek legelejére datálható.

Jegyzetek

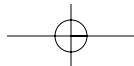
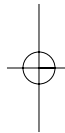
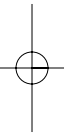
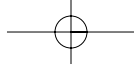
1 Csíki Székely Múzeum, Csíkszereda, ltsz. 189, 1697

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- x 1080 mm, ívmagasság 100 mm, 7–8 mm vastag fatábla.
- 2 MIHÁLY Ferenc: *Középkori szobrok és táblaképek a Csíki-medencében*. In: *A műemlékvédelem elméleti és gyakorlati kérdései*. Nemzetközi tudományos ülészek, Tusnád, 1998, 111.
 - 3 Erdélyi római katolikus egyházlátogatási jegyzőkönyvek és okmányok 1. köt. 1727–1737. Kolozsvár, 2002, 124.
 - 4 *Schematismus cleri dioecesis Transsylvaniensis Albae-Caroloniae*, 1882. 72.
 - 5 LÉSTYÁN József: *Csíki szárnyasoltárok*. In: *Az oltár*, 1929, II.évf., 2., 59–60.; Balogh Jolán: *Az erdélyi renaissance*, Kolozsvár, 1943, 124, 139.; BALÁS Edit: *Altari a sportelli della Transilvania sicula*. In: *Corvina* N.S. VI. 1943, 494–500.; RADOCSAY Dénes: *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapest, 1955, 291.; DRĂGUȚ, Vasile: *Arta gotică în România*, Bukarest, 1979, 209.; BALACI, Ruxandra: *Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania: Hărman și Sînpetru*. In: *Studii și cercetări în Istoria Artei*, Seria Arta Plastica, 1989, 36, 3–17.
 - 6 Szászhermány, erődtemplom, kápolna, keleti boltszakasz, 15. sz. első fele.
 - 7 Id. Hans Holbein: *Santa Maria Maggiore*, Augsburg, Staatsgalerie, ltsz. 5335, 5336, 5337.
 - 8 Israel van Meckenem: *Mária koronázása*, rézkarc, 1500 k., ltsz. 208–1889, Kupferstichkabinett, Berlin.
 - 9 Hubert és Jan van Eyck: *A genti oltár*, 1432, St. Bavo katedrális, Gent; PANOFKY, Erwin: *Early Netherlandish Painting*, Cambridge-Massachusetts, 1953, 220., U.ő. *Once more »The Friedsam Annuntiation« and the Problem of the Gent Altarpiece*. In: *The Art Bulletin* XX, 1938, 419–442.
 - 10 Lehrs 23. In: LEHRS, Max: *Geschichte und kritischer Katalog der deutschen niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, Wien, 1910.
 - 11 CORNELL, H.: *The Iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala, 1924, 9–13.
 - 12 Pozsony, Nemzeti Galéria, ltsz. DO 1029–1032.
 - 13 VÉGH János: *Spisšké maliarstvo poslednej tretiny 15. storočia* in: *Gotika*, (kiáll. kat. Pozsony, Slovenská Národná Galeria), szerk. BURAN, Dusan, Pozsony 2003, 382–395, valamint STANGE, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik*, 11. kötet, München Berlin, 1958, 152.
 - 14 Belvedere, Bécs, ltsz. 4838–4844.
 - 15 BALDASS, Ludwig von: *Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf*, Wien 1946, 33–34.
 - 16 Grossgmaini mester: *Mária koronázása*, 1490-es évek vége, 1435 x 1035 mm, megcsontítva, ltsz. VO 657/2000 Prága, Nemzeti Galéria.

Die Krönung Mariae an einem Altarretabel aus Csíkszentdomokos

Im Aufsatz handelt es sich um ein spätgotisches Altarretabel aus Sândominic/ Csíkszentdomokos, Siebenbürgen, der sich heute in der Sammlung des Museums in Miercurea-Ciuc/Csíkszereda befindet. Dieses im siebenbürgischen Denkmalgut sowohl ikonographisch als auch stilistisch allein stehendes Kunstwerk wird mit der Salzburger spätgotischen Kunst, vor allem mit der Kunst des Rueland Frueauf des Älteren und des Meisters von Grossgmain in Zusammenhang gebracht.



Szőke Balázs

Térgörbepordás boltozatok a 16. század elején. A somorjai református templom hajóboltozata

A somorjai református templom a középkori Magyarország egyik jelentős művészeti emléke. A templomról legutóbb Prokopp Mária írt monográfiát.¹ Ebben a templom kéthajós, középpilléres terének térgörbepordá-elemekkel épített boltozata kiemelt figyelmet kapott, amelynek kapcsán a térgörbepordás boltozat-építés témaköre is felmerült. Ehhez kapcsolódva néhány, leginkább szerkezeti szempontú kiegészítést szeretnék tenni térgörbepordás boltozatok építésének kérdésében.

A 16. század elejének egyik fontos újítása a térgörbepordás boltozatok összetettebb formáinak kialakítása volt. Az ötlet, hogy alaprajzi vetületben íves bordákat komponáljanak bordavázba már a 15. század közepétől kimutatható a bécsi Szent István-dóm hosszházboltozatán.² Az ötlet egyik egyszerű, de annál látványosabb kifejtése a pozsonyi Szent Márton-dóm hosszházboltozatán látható, ahol a bécsi boltozatokhoz hasonló megoldással a boltozat fiókrészének tetejénél a falbordákhoz és a hajókat elválasztó hevederek helyett használt bordákhoz lefuttatva használtak térgörbepordá-elemeket. A pozsonyi hosszház egységes, három hajót átfogó boltozatrendszer a főhajóban egy egyszerű páros bordás keresztháló-boltozattól, a mellékhajókban pedig keresztboltozatokból áll.³ Ezeket a boltfókok tetején, a főhajóban és a keresztboltozatok mezőinek záradékában gerincbordák gazdagítják, amelyeket térgörbepordás mezők szakítanak meg. Ezek a hajókat elválasztó, a hevedereket helyettesítő bordákat is elvágják, így a három hajó boltozata nemcsak hosszirányban, hanem keresztben is egységes. A pozsonyi boltozat esetében a térgörbeelemes bordák nélkül is működőképes lenne a boltozat, de az itt használt megoldás optikailag jelentősen hozzájárul a tér egységéhez. A Pozsonyhoz hasonló boltozat, pontosabban a dóm mellékhajó-boltozatának kéthajós térre alkalmazása látható a somorjai református templom terében, amely még a pozsonyi hosszház boltozatnál is következetesebb és egységesebb képet mutat.⁴ Itt csak keresztboltozatok közé került térgörbepordás elem, és így elmaradt az a kissé következtelen megoldás, ami Pozsonynál a főhajó boltfókjai esetében szükséges.⁵ A pozsonyi és somorjai boltozatok egyszerű páros bordás keresztháló- és keresztboltozatok, amelyek alapvető rendszerén a térgörbepordá-elemek nem változtatnak. Közös jellemzőjük, amely a bécsi építkezéseknek is sajátossága, hogy a térgörbepordá-elemeket a boltfókok záradékába komponálták, a boltozat gerinchez közeli részén nem használták ezt a megoldást.

Ettől eltérő megoldások főleg a 16. századi boltozatokon láthatóak. Itt elterjedt háló- és csillagboltozat-típusok bizonyos részeit komponálják át térgörbepordákkal. A térgörbepordákat kezdetekben a záradékban használták. A záradékban a bordák függőleges irányú

hajlása még enyhe, így a két görbület, a függőleges irányú, a boltozat alapvető jellegéből adódó és a vízszintes, az alaprajzi vetületben görbülő ív eredőjét könnyebben követhették. Az ilyen boltozattípusok leg-egyszerűbb példája a soproni Szent János-kápolna boltozata.⁶ Itt az egyszerű sorolt rombuszháló záradéki bordáinak mintegy fele hosszát hajlították meg, ezáltal elérve a jellegzetes „tulipánszirom” formájú mezők létrejöttét. (A 45°-ban álló, záradékból induló borda helyett a zárókőből induló, rövidebb, a gerinccel párhuzamos bordaszakasz, utána térgörbepordá-elem, amely a boltvállba, a hosszfalakkal 90°-ot bezáró bordában folytatódik a vállig. Hasonló megoldások láthatóak az andocsi templom szentélyboltozatán, a selmecbányai Havas Boldogasszony-templom szentélyboltozatán, a siklósi várkápolna boltozatán. Csillagboltozatokon az aranyosmórici templom toronyaljboltozatán és a nagyszebeni evangélikus templomban az előcsarnok emeletén.⁷

A selmecbányai Havas Boldogasszony-templom szentélyboltozta egyszerű 90°/90°-os bordahálóra szerkesztett térgörbepordás záradékrészből és ahhoz, a hosszfalakhoz képest 30°-os állású, a boltozat sémájához képest tört vonalban kapcsolódó, egyenes alaprajzi vetületű, a boltfókokat határoló bordák csatlakoznak. Tehát a boltozati rendszer alapja egy bővített, törtvonalú, páros bordás keresztháló-boltozat. Ilyen boltozatok például Monyorókerék és Bázna templomaiban láthatók, de nem megtört vonalú boltfókokkal.

A siklósi várkápolna boltozatának alapvető rendszere megegyezik a szászbudai, lessesi, prázsmári, stb. templomokban látható boltozatokéval. Ezekről annyiban különbözik, hogy az adottságoknak megfelelően nem 60°/120°-os hálón, hanem annál szűkebb, 45°/135° körüli hálóra szerkesztették át az alaprajzi vetületet. Az alapul szolgáló boltozattípus az egyik legelterjedtebb sorolt rombuszháló-boltozat egyik változata. A selmecbányai Szent Katalin-templomban és az ótordai református templom szentélyében látható boltozatok a másik, valamint a rozsnói székesegyház hajóboltozata a harmadik változat az említettekén kívül.⁸ A fiókokhoz kapcsolódó boltmező Siklós esetében az első csoportéval megegyező. Siklóson a térgörbepordá-elemek kizárólag a záradékhoz kapcsolódó bordákon jelentkeznek. Az előbbi kitérőben említett rozsnói hajóboltozat említését az indokolja, hogy ugyanilyen rendszerű boltozaton látható a Siklóson még kevésbé kiforrottan jelentkező térgörbepordás boltozás kiérlelt formája, a mosti (Brüx) templom hajóboltozatánál.⁹ Itt a teljes középső, hat rombuszmezőből álló, csillag alakú részen, a zárókőttől számított második csomópontig egységesen „hatszirmú virág” alakzatot formálnak a térgörbepordá-elemek. A selmec-

bányai Szent Katalin-templom boltozatrendszerére térgörbenedekkel a perneggi egykori kolostortemplom boltozatán látható.¹⁰

A somogyvári apátság Buzás Gergely által rekonstruált boltozata egy olyan rombuszmezőkből álló hálóra szerkesztett, a záradékból hatágú, ívelt bordákból álló „virágmotívumot” mutató boltozat volt, amelynek a boltvállhoz csatlakozó bordái még egyenes alaprajzi vetületűek voltak.¹¹ A budai királyi palota egykori kápolnájának boltozata ehhez hasonló rendszerű volt, azaz a különbséggel, hogy a záradéki rész nyolcágú csillagra szerkesztve készült, a nyolcágú csillagmotívumhoz $45^\circ/135^\circ$ -os hálót használva. A térhatást nagyban befolyásolta, hogy a királyi palotakápolna boltozata nagy valószínűséggel támváltással épült.

Cseh és osztrák területen olyan, a középkori Magyarországon elsősorban Erdély déli részén rendkívül elterjedt boltozattípusokat is építettek ívelt vezetésű bordákkal, amelyek az előbbieken tárgyaltakkal igen sok hasonló vonást mutatnak. Ilyenek Chvalšiny és Žaton, valamint Rožemberk templomainak boltozatai.¹²

A magyarországi késő gótikában a besztercebányai oratórium (Alamizsnás Szent János-kápolna) boltozata az egyetlen teljes egészében térgörbenedek boltozat. Kialakításához szinte teljesen hasonló boltozat rajza a bécsi páholyrajzok között is megtalálható, valamint hasonló boltozat épült az „alsó-ausztriai Országház” kapualjában.¹³ Ennek a boltozatnak az alapja egy olyan nagyon egyszerű keresztháló-boltozat, mint amilyen a grazi dóm mellékhajóiban épült.¹⁴ Hasonló Magyarországon az abaújszántói római katolikus templom szentélyében látható. Besztercebányán, a boltozati rendszerben a vállakhoz kapcsolódó bordákat is térgörbe-vonalvezetéssel alakították és az eredeti boltozattípus bordaközépvonalára tükrözve megkettőzték. Ugyanígy járt el Benedikt Ried a prágai Ulászló-terem boltozatánál. A magyarországi anyagból a lőcsei plébániatemplom északi előcsarnokából és a gyulafehérvári székesegyház Lázói-kápolnájából ismert boltozattípusra szerkesztve térgörbenedeket.¹⁵ Az Ulászló-teremnél a záradéki és a vállban lévő bordák megkettőztek, illetve a vállakban egységesen vállkövekre faragottak. A köztes bordák csak az eredeti tengely egyik oldalán futnak. A térgörbenedek boltozatok szerkezetileg nem különböznek az alapjukat szolgáló csillag- és hálóboltozat-típusoktól.

A térgörbenedek boltozatok szerkesztése az alapul szolgáló boltozattípus mintáivének felépítésével kezdődhetett. Ennek vázára felszegezett, a felrajzolt, azonos méretű alaprajzi vetületen mértékkel egyező hosszú lécekkel egy az egyben modellezhetővé váltak a bordák görbületének eredői.

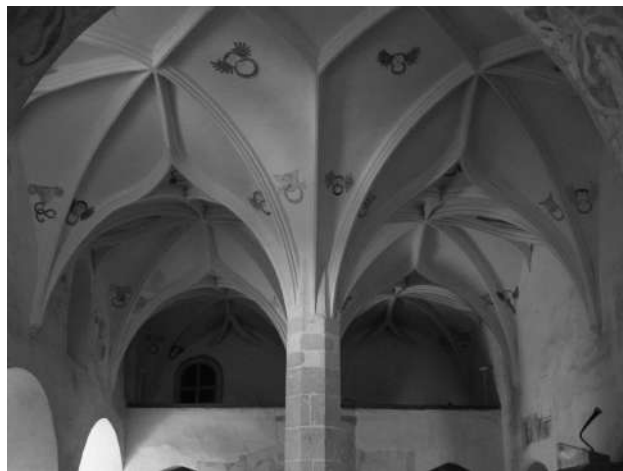
A boltozati csomópontok esetében, a megkettőzött térgörbenedek boltozatoknál, mint amilyen a besztercebányai boltozat és a prágai Ulászló-terem boltozata, a csomópontban tagozatszétválást használtak a kettős bordáknál. Az utóbbinál még az alá- és fölé-metsződések is hangsúlyosabbá tették a bordák cso-

mópontokon való túlfuttatásával. Az olyan, nem megkettőzött térgörbenedek boltozatoknál, mint a selmecbányai Havas Boldogasszony-templom szentélyboltozata teljesen hagyományos boltozati csomópontokat építhettek a bordavázba, hiszen a csomópontok érkező és induló rövid bordatövei az ív látványát érdemben nem befolyásolták. A térgörbeelemek a kőfaragás pontatlanságai miatt amúgy is meglehetősen „szálkásak,” mint az közelebbről vizsgálva bármelyik ilyen emléknél megfigyelhető.

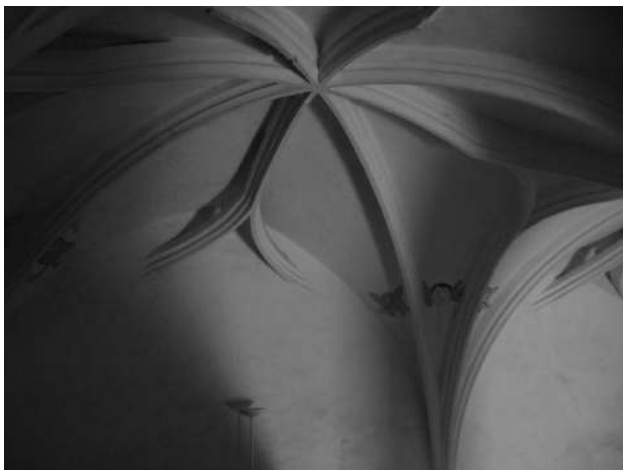
A térgörbenedek boltozatok tehát nem jelentenek egy új, más bordás boltozatoktól eltérő csoportot, hanem az elterjedt hálóboltozat- vagy csillagboltozat-típusok olyan variációi, ahol egyes bordaelemeket alaprajzban is ívelt bordavezetéssel alakították. A térgörbenedek boltozatok csomóponti elemeinek térbeli helyzete és formája megfelel az alapul szolgáló boltozattípus megfelelő elemeinek jellemzőivel. A bordás boltozatok bordaváza és boltsüvege egymást kölcsönösen kiegészítő szerkezetek. A térbeli felépítést a bordaváz mintáivé határozza meg, a boltsüvegeket az építés során állványzattal az építés folyamán végig alátámasztott bordákra falazták. Így az aszimmetrikus forma, amely a nem megkettőzött ívű térgörbeelemek építése során a boltsüvegeknél jelentkezik, nem befolyásolja a boltozat állékonyságát, hiszen a térgörbenedek elemet a boltsüvegek mindkét oldalról rögzítik. Azok a térgörbe vezetésű repülőbordák, mint amilyenek a somorjai boltozat esetében is épültek olyan helyzetűek, hogy a fölöttük átívelő boltsüvegek a bordák nélkül is önhordó szerkezetűek lehetnek.

A somorjai református templom hajóboltozata

A somorjai boltozat jellegzetességei a következők: szerkezetileg bordás keresztboltozat, a süvegfelületek gerince is ívelt. A gerinc alatt futó bordaszakasz a boltozat többi részéhez hasonlóan a boltozat görbületi sugarával szerkesztett. A térgörbenedek elemek többsége a süvegfelületektől elváló repülőborda, viszont a boltmezők közötti részen a süvegfelület a térgörbe-



1. kép. Somorja református templom, belső nyugat felé (1521). Fotó: Szőke Balázs



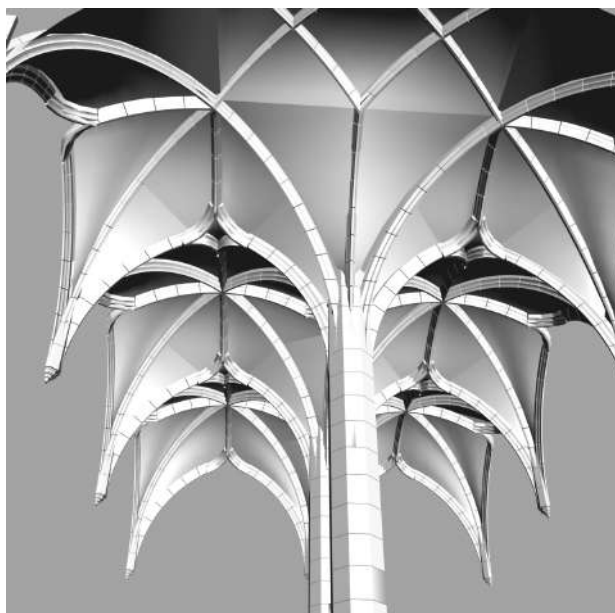
2. kép. Somorja református templom, a boltozat záradéki része a repülőbordákkal. Fotó: Szőke Balázs

borda-elemekkel is kötésben van, így a boltozat azon ritka emlékek egyike, amelynél mindkét megoldás egyszerre látható. Szerkezetileg a somorjai boltozat középrészével a pozsonyi Szent Anna-kápolna boltozata rokonítható, ahol a Somorján beépített térgörbepordaelemekkel megegyező állású, de nem térgörbe vezetésű bordaelemeket kapcsoltak a szintén a boltozat vezérgörbéjéhez illeszkedő ívű gerincbordákhoz, amely szerkezet így egységesen teherhordóként működik. Somorján tehát a pillérek közötti ívelt oldalú négyzetes mezők a boltozati bordaváz részei és a süvegfelületek formája is ehhez igazodik, tehát a térgörbepordás részen is teherhordó lehet a bordaváz. Az oldalfalakhoz kapcsolódó rész repülőbordás kialakítása inkább a virtuozításra törekvés eredménye, mint szerkezeti kényszer szülte megoldás. A boltozat keleti részének a diadalívhez igazodó kialakítása a kéthajós terek elterjedt formáját mutatja, amely hasonló a 15. századi szépségi templomok megegyező részeihez, de azoktól eltérően nem váltóboltozat, hanem egy félszakaszos hálóboltozat. Ennek közbülső csomópontjai a keresztboltozati rész záradécai fölé emelkednek. Ezen a részen nincsenek térgörbeporda-elemek a szerkezetben.

A somorjai boltozat 1521-es építésének idején az itt használt építészeti megoldások már régebről ismertnek számítottak, hiszen Bécsben és esetleg Pozsonyban is már a 15. század közepétől épültek ilyen szerkezetek. Pozsony közvetlen mintaadó példája ebben az esetben nyilvánvaló. Építésének korában a somorjai boltozat kivételnek számít, hiszen nem egy csillagboltozat vagy hálóboltozat bordavázának módosításával, hanem egy olyan keresztboltozatos térrendszer gazdagításával keletkezett, amelynél a boltmezőket elválasztó hevedereket a boltozati bordákéval azonos profillal és méretben építették. Ezeknek a teret boltmezőkre tagoló hevedereknek / bordáknak a megszakítását adó négyzetes mezőknek az oldalait formálták alaprajzi vetületben is ívesre. A szerkezeti szempontból ez az egyik legegyszerűbb boltozat, egységes rendszerbe foglalva mégis az egyik legkövetkezetesebb és

legegységesebb teret alkotja. A pozsonyi Szent Márton-templom hosszházának építése idején a háromhajós csarnokterek már igen elterjedtek voltak. A hajókat elválasztó hevederek elhagyása és a három hajót egységbe foglaló különböző boltozattípusokból alkotott, de szerkezetileg egybeépített összefüggő boltozatok építése azonban rendkívül korszerű gondolat volt.¹⁶ A viszonylag egyszerű, de egységes megszakításlan boltozattá összekapcsolt elemekből felépülő tér egyik késői, de igen reprezentatív példája a schnebergeri Sankt Wolfgang-templom, amelynek három egységes méretű boltszakaszból felépülő hajóját teljesen egységes boltozat fedi Somorjához hasonlóan. Hasonló lehetett a miskolc-avasi templom boltozatrendszere is. Ennek a térkonceptciónak az alkalmazása a korban nem volt egyértelmű, az ilyen épületekkel egy időben hagyományosabb, a hajókat és boltozataikat egymástól hevederívvel elválasztó térlefedések is épültek.

A somorjai építkezés idejére ez a térforma általánosan elterjedté vált, azonban Somorján egy, ebben a korban már régen divatjamúlt térkonceptcióra, a két középpillérrel megtámasztott kéthajós térre alkalmazták. A kéthajós terekkel kapcsolatban megjegyzendő, hogy osztrák és cseh területen a késő gótikában 1500-ban is előfordulnak ilyen épületek.¹⁷ Ezek azonban sok esetben a korábban megkezdett építkezések eredményének is tekinthetőek, ahol a korábbi kéthajós tér kapott késő gótikus boltozatot, vagy sok emléknél az eredeti egyhajós templomot kettőzték meg.¹⁸ Ezeknél a szentély aszimmetrikus elhelyezése mutatja a későbbi beavatkozás tényét. A korabeli Magyarországon azonban ez a tértípus szinte ismeretlen. A korábbi, 15–16. századi építkezések — elsősorban a Szepességben és Északkelet-Magyarországon — a szomszédos lengyelországi építészet hatását mutatják, de ez a tértípus cseh területen is rendkívül kedvelt volt a kor-



3. kép. Somorja református templom, a hajó boltozatának számítógépes rekonstrukciója. Szőke Balázs

ban.¹⁹

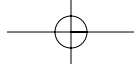
Az épület adottsága mellett más háromhajós, egyhajós, vagy behúzott támpilléres boltozott tér építése is lehetséges lehetett volna. A kéthajós, középpilléres kiépítés az építők, építtetők tudatos döntése lehetett, amelynek eredménye a korban szokatlan középpilléres tér és a legkorszerűbb, egységes boltozatrendszer eredője lett. Ebben az esetben nemcsak a pozsonyi előkép másolásáról beszélhetünk, hanem annak a már álló épület nyújtotta adottságok szerinti újragondolásáról, amelynél a boltozati rendszer következetes használata még a téralakítást is befolyásolhatta.

Jegyzetek

- 1 PROKOPP Mária: *Somorja középkori temploma*. Somorja, Méry ratio, 2005.
- 2 BÖCKER, Johann Joseph: *Architektur der Gotik Wien*. Pustet Anton Verlag 2005. Ilyen, a falbordákra lefutó térgörbeporda van még a kompozícióban: Bécs, a dóm hosszházboltozatán, illetve a Braunau am Inn-i plébániatemplom főhajójában. A bécsi boltozatok tervein: 16.863. sz. 1460–1465 körül.
- 3 BÖCKER, 2005. A bécsi páholyrajzok között a pozsonyival egyező tervek: 16.925. sz.
- 4 PROKOPP, 2005. A somorjai boltozat a pozsonyihoz képest lényegesen későbbi, 1521-ben épült.
- 5 A gerincborda használata a közép-európai gótikában nem elterjedt. A korabeli Magyarországon a csütörtökhelyi Szapolyai-kápolna alsó terének boltozatánál használták, egy egyszerű sorolt rombuszháló-boltozat gerincénél, szerkezeti szempontból feleslegesen.
- 6 BÖCKER, 2005. A sopronival megegyező rendszerű boltozatok rajzai: 16.879. sz. és 16.908. sz.
- 7 FABINI, Hermann: *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*. Hermannstadt – Heidelberg, 1999. 499–500.
- 8 Ugyanolyan arányú alaprajzi vetület mellett a három boltozat bordarácsának alaprajzi vetülete közel azonos. Néhány borda irányának változása azonban a térbeli felépítésben olyan változásokat eredményez, hogy a boltozattípus altsoportokra történő bontása feltétlenül indokolt.
- 9 FEHR, Götz: *Gotik in Böhmen 1969*. Hrsg. Karl M. SWOBODA. Munich, 1973. 332–333.
- 10 A perneggi boltozaton: az első boltszakaszban és a második felében, valamint a negyedik boltszakasz felében, az ötödikben és a hatodik felében, amelyhez a nem térgörbepordás poligon kapcsolódik. Itt ugyanúgy, mint Siklóson csak a záradékhöz kapcsolódó bordákat hajlították alaprajzi vetületben is ívesre. A második boltszakasz második felét, a harmadik boltszakaszt és a harmadik boltszakasz első felét egy nyolcágú térgörbepordás záradéki mezőhöz torzították, ahol a záradék alatti bordához kapcsolódnak két szinten térgörbeporda-szakaszok.
- 11 Buzás Gergely: Megjelenés alatt.
- 12 *Soupis Památek historických a uměleckých v Království Českém. XLI. Politický Okres Krumlovský*. 1918. F. MARES a J. SEDLÁČEK. 94–95 és 457–459.
- 13 BÖCKER, 2005. 17.000. sz. (1515) és 17.011. sz. (1515)
- 14 LAIER-BEIFUSS, Katerina: *Spätgotik in Württemberg*. Michael Imhof 1995. 182. 47. fig.
- 15 A boltozattípus rendkívül elterjedt: Krems, piarista templom; Maulbronn, ciszterci kolostor, könyvtár; Alpirsbach, kerengő.
- 16 A teljesen egységes háromhajós, hosszirányú hevedersor nélküli boltozott tereknek számos példája van, mint Berethalom, Muzsna, Segesvár–Hegyi-templom. Ezek az 1510-es évek utáni építkezések során kapták boltozataikat. A délnémet és a csehországi késő gótikában egyaránt fellelhető a hevederes elválasztású és a hevederek nélküli egységes boltozatú terek építése. A két megoldást párhuzamosan használták egyazon terület építészetében is.
- 17 *Soupis Památek*, 1918. 67–71, 122–123.
- 18 Például: *Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs: Kärnten*. Anton Schroll 2001. Wien 47. Baldramsdorf (utólagos bővítéssel); *Dehio-Handbuch: Die Kunstdenkmäler Österreichs: Salzburg Stadt und Land*. 1954. Tiffen, 68. Dienten.
- 19 A magyarországi kéthajós terekről: CABELLO, Juan: *A tari szent Mihály templom és udvarház*. (Művészettörténeti füzetek 22.) Budapest, 2002. 40–43., valamint: KRCHO János – SZEKÉR György: *Adalékok a kassai ferences templom középkori építéstörténetéhez*. In: *Koldulórendi építészet a középkori Magyarországon*. Szerk. HARIS Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1994.

Vaults with Curved Ribs: A Case Study

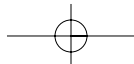
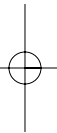
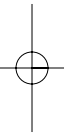
One of the special structural solutions of late Gothic vaults is the use of ribs on the vault that are bent both vertically and horizontally. These were built into the rib frames of Lierne vaults and net vaults. In most cases bent ribs were built into the structure between the intersections of the ribs, barely modifying the original conception and the technical features of the vault. The elements of the rib were mostly used close to the ridge of the vault, at the head. Such are the sanctuary vault of the Franciscan church at Andocs or the vault of the Virgin Mary of Snow church in Selmechánya (Banska Stiavnica, Schemnitz). The vault-systems of the naves of St Martin's Cathedral, Bratislava (Pozsony, Pressburg) and of the Reformed church of Somorja (Samorin, Sommerein) have different structures. In Bratislava, the side naves have cross vaults, the main nave has a simple net vault (Parallelrippengewölbe). The church at Somorja has two naves, covered with cross vaults. These vaults were built with the ribs bending on the archivolts, which have the same profile and size as the ribs themselves. The bent ribs show the influence of St Stephen's Cathedral, Vi-

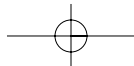
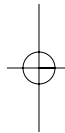
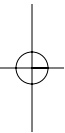
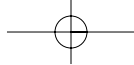


Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

enna, which is well-documented in the case of the Bratislava cathedral. The significance of the 1516 constructions at Somorja is the usage of this kind of vault, largely neglected in the period. In fact, the sole reason

for the building might have been to be able to use this vaulting technique. Such large spaces were built in the period with one nave only, or with vaults supported by internal buttresses.





Eörsi Anna A szó elszáll, a kép megmarad? A Rolin-Madonna és a San Marco oltár

*Övé a tenger, ő alkotta.
(95. 5. zsoltár)*

I.

Ugyancsak meglepő Fra Angelico San Marco oltárának háttér (1. kép).¹ A mű az első itáliai Sacra Convesazione, ami egyetlen közös térben ábrázol eltérő időből összegyűlt szenteket. Ez már önmagában is hatalmas újítás; ehhez képest is, a mű nagy méretéhez képest is, és végül, de nem utolsósorban a főoltár-funkcióhoz képest is különös ez a tájháttér hajnali egével, a dombokkal övezett, végtelenbe nyúló tengerével. Nemhogy előzménye, de követője sincs sem Fra Angelico, sem a firenzei Quattrocento Sacra Conversazione oltárképei között, amelyeknek általában arany a háttérük, esetenként pedig architektúra rekeszti el a horizont látványát.²

Akkor is rendkívüli ez a háttér, ha ikonográfiai magyarázatot lehet találni rá. Több mint valószínű, kapcsolatban van a Mária köpenyébe hímzett, az Officium parvum beatae Mariae Virginis-ből vett idézet-törödékekkel.³ Régóta köztudott, hogy a festmény számos motívuma ennek a hajnali zsolozsmának a kép-anyagából építkezik; innen a Sedes sapientiae típusú Madonna, a gyerek Salvator mundi, a glóbusz Jeruzsálem-közepű világtérképe, a hortus conclusus, a háttér fái, fent kétoldalt a rózsákból álló füzér; ezek mindmind közvetlen vagy közvetett kapcsolatban vannak az imádság szövegével.⁴ A felsoroltakhoz hozzátenném a hajnali eget és a háttér tengerét is; az utóbbi véleményem szerint elsősorban nem Mária „stella maris” megjelölésével kapcsolatos.⁵ Azért sem, mert a szó-



1. kép. Fra Angelico: San Marco oltár, Firenze, Museo di San Marco, fa, tempera, 220 x 227 cm, 1438–40 körül

kapcsolat elő sem fordul az officiumban, de főként azért nem, mert Máriának ez a közhelyszámába menő megszólítása nem tűnik elegendőnek ahhoz, hogy itt ilyen rendhagyó háttérrel eredményezzen. Akkor már sokkal relevánsabbak lehetnének a hajnali zsolozsma utalásai a tengerre: „Az Úré... a földkerekség... Ő alapozta tengerekre, és megerősítette a vizek fölött;”⁶ „Övé a tenger, ő alkotta, övé a föld, keze teremtette,”⁷ továbbá a Venantius Fortunatusnak tulajdonított himnusz kezdete: „kit tenger, föld és csillagok áld és imád és prédikál...”⁸

Azonban én még ezeket a szöveghelyeket sem érzem elegendőnek a háttér hajnali egének és dombokkal övezett, végtelenbe nyúló háttérének magyarázatához. Mint köztudott, a szavaktól a képekig nem magától értetődő, nem automatikus az átjárás. Kiváltképp nem olyan esetekben, mint a mienk is, ahol a képi hagyomány nem ágyazott meg a szöveg illusztrálásának.

II.

Fra Angelicoén kívül még egy táblaképet ismerek, amelyen ugyanennek a zsolozsmának a szövege is és a képi világa is megjelenik: Jan van Eyck valószínűleg néhány évvel korábban festett Rolin-Madonnáját (2. kép).⁹ A szövegrészletek ezúttal is Mária köpenyének szegélyét díszítik,¹⁰ és a festmény egésze a hajnali zsolozsma elemeit idézi; a háttér a Mennyei Várossal (itt madártávlatból ábrázolt panoráma-táj), a Sedes sapi-



2. kép. Jan van Eyck: Rolin kancellár Madonnája, Párizs, Musée du Louvre, fa, olaj, 66 x 62 cm. 1435 körül

entiae típusú Madonna ölen a keresztes glóbuszt tartó gyermek Salvator mundival, az egzotikus virágok a hortus conclususban, a hajnal, a vizek a háttérben mind-mind az imádságban is említett motívumok.

A két kép közötti egyéb megfeleléseknek már nincs közülük a hajnali zsolozsmához, pl. Jézus meztelenségének, a négyszögletes keretnek, vagy a rövidülő min-tás talajnak — az utóbbiak szintén újdonságszám-ba mennek Fra Angelico művészetében. Vajon véletlen egybeesésekről van szó, vagy a hasonlóságokra találhatunk valamilyen magyarázatot?

III.

A véletlenség valószínűségét valamelyest csökkenti, hogy a két mű között további lényegbevágó hasonlóságok is vannak. Mindkettő nagyjából ugyanazért úttörő jelentőségű a művészet történetében. A Rolin Madonna leginkább arról nevezetes, hogy ez az első fennmaradt festmény, amelyen a donátor egyenrangúan, patrónusszent közbenjárása nélkül járul a Madonna színe elé — vagyis ez a festmény is korai példája az egységes terű Sacra Conversazione-nak, azaz nem egy időben élt személyek paradicsomi együttléte ábrázolásának. Ráadásul a San Marco oltár nemcsak egységes terével tér el a hagyománytól, hanem azzal is, hogy festője a donátorok patrónusszentjeit is bevonja a kép struktúrájába. Sőt, a prominensen előtérbe helyezett Szt. Kozma és Damján minden bizonnyal rejtett portréja is a megrendelő Medici testvérpárnak.¹¹ A két megoldás — donátor patrónus nélkül, illetve patrónusszent, mint donátor — a lényegét tekintve hasonlít egymásra. Nicolas Rolint szintúgy mint Cosimo de' Medicit határtalan politikai ambíció fűtötte, mindkettő áthágni vágyta ún. osztálykorlátait, mindkét megrendelés háttérében egyfelől a gazdagság és az erő fitogtatását, másfelől lelkiismereti okokat, isteni jóváhagyás iránti sóvárgást gyanítottak.¹²

IV.

Az imént felsorolt párhuzamok a műalkotások ún. ikonológiai rétegéhez tartoznak. Térjünk vissza az ikonográfiához — ami nem melleleg az ikonológiai értelmezés alapja és előfeltétele. A két festő sok tekintetben ugyanazt festi meg — másképp. Azonban a közöttük levő tetemes különbségek miatt a hasonlóságokat nem magyarázhatjuk a szokásos, jól bevált módokon. Számos példát ismerünk a németalföldi festők olasz kortársaikra gyakorolt hatására. Magyarázataképp a művészettörténészek általában valamilyen fizikai kapcsolatot tételeznek fel a két művészetföldrajzi terület művei, illetve művészei között. Valóban, nagyszámú forrás tanúskodik flamand festmények itáliai importjáról, vagy a művészek ide- vagy odautazásáról. Jóval kevesebb dokumentum támasztja alá, de előfordulhatott, hogy adott esetben egy-egy rajz volt a közvetítő kapocs két művész között.¹³ Kézenfekvőnek tartok egy eddig figyelemre nem méltatott lehetőséget is, egy *képtelen* magyarázatot, ami amilyen magától értetődő, olyannyira nehezen bizonyítható.

Jan van Eyck hatott Fra Angelico stílusára, a San Marco oltárára is,¹⁴ de a firenzei festő a Rolin kancellár Madonnáját sohasem látta. Nem látta, rajzot sem ismert róla, azonban az a gyanúm, hogy hallott valamit felőle.

Philippe Lorentz kutatásaiból ismerjük a Rolin-Madonna megrendelésének körülményeit.¹⁵ 1434. január 21-én IV. Jenő pápa engedélyt adott a burgundi kancellárnak és feleségének, hogy virradatkor misézhetnek. „...Ájtatos kéréseket meghallgatva engedélyezzük, hogy amikor kiszámíthatatlan elfoglaltságaitok jellege ezt szükségessé teszi, még pirkadat előtt... a napkelte körüli órákban saját papotok vagy más, erre alkalmas pap szentmisét mutasson be nektek és egész háznépeteknek, és ezt sem tinektek, sem a celebráló papnak bűnéül ne róhassa fel senki. Jelen levelünk erejével engedélyezzük ezt kegyességeknek.... Kelt a római Szent Péter templomban, az Úr születésének 1433. évében, január hó 21. napján, pápaságunk harmadik esztendejében.”¹⁶

A kancellár közvetlenül a privilégium elnyerése után Jó Fülöp udvari festőjéhez fordult, és festményt rendelt tőle családjá régi temploma, az autuni Notre-Dame-du-Châtel vadonatúj kápolnájába.¹⁷ Jan van Eyck megörökítette, amint a kancellár hajnalanta elrebege a zsolozsma szövegét és elméjében felidézi annak képeit. (Az imént jeleztem, hogy a szótól a képig nem mindig automatikus az átjárás. Jan van Eyck a Rolin-Madonna esetében zseniálisan fordította le a festészet nyelvére az officiumot. A különbség azzal is összefügg, hogy az ő festményének ez a létoka, míg Fra Angelico esetében az imaszöveg vizualizálása csak egy szál a több közül.)

V.

Minden okunk megvan feltételezni, hogy a kancellár valamilyen formában — köszönő levélben, szóban, esetleg közvetítő révén — beszámolt a Firenzében élő IV. Jenőnek Madonnájáról.

Rolin és a IV. Jenő mindvégig szoros kapcsolatban álltak egymással; Jó Fülöp kancellárja a pápa hűséges és fontos támasza volt a Bázeli — Ferrarai — Firenzei zsinat idején.¹⁸ Növeli a büszke hangú beszámoló valószínűségét, hogy IV. Jenő pápa maga is Jan van Eyck képeinek gyűjtője volt.¹⁹

Nicolas Rolin elmondhatta, megírhatta, vagy megüzenhette a pápának, hogy a privilégium jóvoltából szerzett Jan van Eycktól egy képet, amelyen ő maga látható a hajnali imája közben, „a Madonna ruhaszegélyén idézetek olvashatóak az officiumból, a háttérben megelevenednek a szövegben említett motívumok, növények, virágok, az egész földkerekség vizeivel és szárazföldjeivel.”

VI.

Nemcsak a Rolin kancellár Madonnája, de a San Marco oltár sem jöhetett volna létre IV. Jenő aktív közreműködése nélkül.²⁰ A pápa 1434 tavaszán menekült Rómából Firenzébe, és itt is maradt a rákövetkező

kilenc évben. Ő volt az, akinek segítségével a domonkosok és a Medicek 1436-ban megszerezték a San Marco kolostort. Napi kapcsolatban állt mindazokkal, akiknek – Fra Angelico mellett – szerepük lehetett az 1438–9-ben készülő főoltár koncepciójának kialakításában, mindenekelőtt Cosimo és Lorenzo de' Medicivel, Antonio Pierozzival, a zsinat résztvevőivel.²¹ 1443 január 6-án az ő jelenlétében szentelték fel a létesítményt.

Valószínű, hogy amennyiben IV. Jenő – vagy egyik bizalmasa – hallott valamit a Rolin kancellár Madonnájáról, azt elmesélte a San Marco illetékeseinek, mindenekelőtt Fra Angeliconak. Nem a San Marco oltár programjába való beleszólásra gondolok, semnem olyan többé-kevésbé kötött formációkra, mint amilyen a művészetről folytatott humanista dialógus,²² az ekphrasis²³ vagy a memória művészete.²⁴ Azonban miért ne tételezhetnénk fel a készülő művel kapcsolatos informális beszélgetéseket?²⁵

A pápa mesélhetett arról, amit megtudott; hogy hallott egy képről, amelyen „a Madonna ruhaszegélyén idézetek olvashatóak a hajnali officiumból, a háttérben megelevenednek a szövegben említett motívumok, növények, virágok, az egész földkerekség vizeivel és szárazföldjeivel.” Valami ilyesféle tartalmú közlés közrejátszhatott a kép ikonográfiájának alakulásában, a háttérrel is beleértve. Ismétlem: stiláris okok és funkcionális szempontok miatt Fra Angelico nem festett volna a szentek mögé tájháttérrel hajnali éggel, és kiváltképp nem végtelenbe nyúló tengerrel. Ráadásul a San Marco oltáron az Isten mindenek – így a vizek – feletti uralmára elegendő utalás lehetett volna a Jézus kezében tartott világtérkép jelzésszerű, de jól kivehető tengeri vize.

Van amit el lehetett mesélni, van amit nem. Az már a két festő saját, egymástól független invenciója, hogy a Teremtőt és az Isteni Bölcsességet dicsőítő képhez mindketten a Salvator Mundit ölében tartó Sedes Sapientiae Madonnatípust választották. A két művész földrajzi térség eltérő hagyományaiból fakadóan a 8. szoltárban magasztalt földkerekség eltérően, de mindkétszer rendkívül eredetien fogalmazódik meg. A Rolin-Madonna háttérben húzódó táj a „világtáj” korai példája, szimbolikusan a világ egészét jelenti,²⁶ akár csak az a maga nemében páratlan, térkép rajzolatú hatalmas glóbus, amit Jézus a San Marco oltáron emel a magasba.²⁷ (Természetesen a stiláris és a kompozicionális jellegű hasonlóságoknak végképp nincs közükhöz a feltételezett eszmecsérékhez.)

VII.

Felvettem egy lehetőséget, amit valószínűsít a művészettörténeti tényállás (a két kép közötti ikonográfiai hasonlóságok), a művészettörténeti elemzés (a két kép közötti ikonológiai hasonlóságok), a történeti szituáció (IV. Jenő és környezetének közvetlen kapcsolata Rolinnal és a San Marco-körrel). További érvekkel sejtésemet nem tudom alátámasztani. Némiképp melegségemül szolgál, hogy nincs egyetlen cáfolata

sem, márpedig „a történész számára a téves vagy naív magyarázatok kiküszöbölése éppoly fontos, mint a jobb, pontosabb tudományos elméletek tanulmányozása.”²⁸ Nem hogy nem tévedés vagy naivitás, de véleményem szerint bizonyításra sem szoruló evidencia, hogy a XV. századi Firenzében a festők, a megrendelők, a hozzáértők, az érdeklődők eszmecsérét folytattak egymással. A művészettörténész munkáját mindig is a szövegekre való hivatkozás legitimizálta. Nem lehetne néha fordítva járni az úton, és képektől jutni el szövegekig?

A San Marco oltár háttérét nem magyarázza megnyugtató módon sem kizárólagosan a felidézett ima szövege, sem önmagában az a feltételezés, hogy valaki mesélt Fra Angeliconak a Rolin kancellár képéről. A kettőnek együtt azonban már elég nagy a valószínűsége.

Jegyzetek

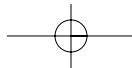
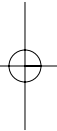
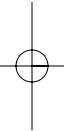
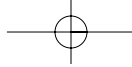
- 1 Firenze, Museo di San Marco, 220 x 227 cm., valószínűleg 1438–40 között. POPE-HENNESSY, J.: *Fra Angelico*. 2. kiad. London, Phaidon, 1974, 24–26, 199–202; SPIKE, J. T.: *Fra Angelico*. 2. kiad. New York, Abeville Press, 1997, 124. és cat. no. 71. Eddig nem figyeltek fel a háttér különlegességére; a vonatkozó megjegyzések a festmény elhibázott restaurálásával foglalkoznak – nem kételkedve abban, hogy itt mindig is tenger volt hajnali ég alatt. (HOOD, W.: *Fra Angelico at San Marco*. New Haven, London, Yale University Press, 1993, 98; NUTTALL, P.: *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400–1500*. New Haven, London, Yale University Press, 2004, 24, 267).
- 2 A nagyszámú példa közül kiemelendő Benozzo Gozzolinak az a festménye, amit 1461-ben kimondottan a San Marco oltár analógiájára (*nel modo et forma*) rendelt meg a firenzei Compagnia di Santa Maria della Purificazione e di San Zanobi; a tájháttér előtt itt is kőmellvéd húzódik. (London, National Gallery no.283, DAVIES, M.: *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*. 2. kiad. London, 1961, 73–6.)
- 3 ORLANDI, S.: *Beato Angelico: monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti*. Firenze, Olschi, 1964, 73; MILLER, J. I.: *Medici Patronage and the Iconography of Fra Angelico's San Marco Altarpiece*. In: *Studies in Iconography* XI. évf. (1987) 1. sz. 3–4; HOOD, 1993. 107–9. Az előző jegyzetben említett Gozzoli képen Mária ruhaszegélyét egy másik, kompletóriumkor mondott imaszöveg szavai díszítik.
- 4 ORLANDI, 1964. i.h.; POPE-HENNESSY, 1974. 26; MILLER, 1987. 4; SPIKE, 1996. 126; HOOD, 1993. 108–109. Az ima egész szövegét ld. PURTLE, C. J.: *The Marian Paintings of Jan van Eyck*. Princeton, Princeton University Press, 1982, 177–185.
- 5 HOOD, 1993. 108.
- 6 24(23) szoltár, 1–2 (dr. Gál Ferenc ford.).

- 7 95(94) zsolttár, 5.
- 8 „Quem terra, pontus, sidera/colunt, adorant, praedicant...”
- 9 Párizs, Musée du Louvre, Inv. No.1271, 66 x 62 cm., valószínűleg 1435–40 között. COMBLEN-SONKES, M.–LORENTZ, Ph.: *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle: Musée du Louvre, Paris, II.* Brussels, Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, 1995, 11–80.
- 10 ROOSEN-RUNGE, H.: *Die Rolin-Madonna des Jan van Eyck. Form und Inhalt.* Wiesbaden, 1972, 30–34; PURTLE, 1982. 67–74; KAMP, H.: *Memoria und Selbstdarstellung: die Stiftungen des burgundischen Kanzler Rolin.* Sigmaringen, Thorbecke, 1993, 160–2. HOOD, 1993. 311. 37, 38.lj.) a Fra Angelico által felidézett miseszöveggel kapcsolatban további tájékozódásul éppen Purtle könyvének vonatkozó passzusait ajánlja – a Rolin Madonnára való utalás nélkül. MILLER, 1987, 10. lj. pedig a San Marco oltár zsoltármadézeteire vonatkozó lábjegyzetében egy másik Rolin-Madonnáról szóló publikációra utal, anélkül, hogy a két kép között bármiféle kapcsolat lehetőségét felvetné. (BUREN, A. van: *The Canonical Office in Renaissance Painting: More About the Rolin Madonna.* In: *The Art Bulletin* LX. évf. (1978) 4. sz. 617–33.).
- 11 ORLANDI, 1964, 73–4; BALDINI, U.: *L'opera completa dell'Angelico.* Milano, Rizzoli, 1970, 102; POPE-HENNESSY, 1974. 200; Miller, 1987. 1.
- 12 Rolin: JANSEN, D.: *Similitudo. Untersuchungen zu den Bildnissen Jan van Eycks.* Köln, Wien, Böhlau, 1988, 85–86; HARBISON, C.: *The Play of Realism.* London, Reaktion Books, 1991, 100–118; KAMP, 1993. 164–5; GELFAND, L. G.–GIBSON, W. S.: *Surrogate selves: the Rolin Madonna and the late-medieval devotional portrait.* In: *Simiolus* XXIX. évf. (2002) 3–4. sz. 126; Medici (az egész San Marco vonatkozásán): SPIKE, 1996. 46; KENT, D.: *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. The Patron's Oeuvre.* New Haven, Yale University Press, 2000, 156. (Mindkét mű esetében felmerült, hogy a *hortus conclusus* virágai a vonatkozó donátor saját kertjére is utalnak; HARBISON, 1991. 109; KENT, 2000. 157–8.).
- 13 Ilyet tételeznek fel éppen a San Marco oltár középső predellaképe (München, Alte Pinakothek) és Rogier van der Weyden Siratása (Firenze, Uffizi) között fennálló nyilvánvaló kapcsolat magyarázataképp, ld. NUTTALL, 2004, 26, 85. NUTTALL, 2004, 140 szerint Domenico Ghirlandaio műhelyébe eljuthatott egy rajz a Rolin-Madonna középterében látható két kis figuráról. Számomra úgy tűnik, hogy a firenzei Santa Maria Novella Vizitációjának hátterében lenéző három alak Ghirlandaio önálló invenciója lehet.
- 14 COLE AHL, D.: *Fra Angelico: A New Chronology for the 1430s.* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLIV. évf. (1981) 2. sz. 156; CASTELFRANCHI, L.: *L'Angelico e il 'De Pictura' dell'Alberti.* In: *Paragone* XXXVI, évf. (1985) 419–423.sz. 10; HOOD, 1993. 121; KOSTER, M. L.: *Italy and the North. A Florentine Perspective.* In: *The Age of Van Eyck. The Mediterranean Word and Early Netherlandish Painting 1430–1530,* kiáll. kat. Groeningemuseum, Bruges, szerk. T. H. BORCHERT et al. London, Thames and Hudson, 2002, 79–80; BOSKOVITS, M. In: *Italian Paintings of the Fifteenth Century,* Szerk. M. BOSKOVITS, D. A. BROWN et al., New York, Oxford University Press, 2003, 14; NUTTALL, 2004. 24–25.
- 15 LORENTZ, Ph.: *Nouveaux repères chronologiques pour La Vierge du Chancelier Rolin.* In: *Revue du Louvre et des Musées de France* XLII. évf. (1992) 1. sz. 45–6; Lorentz, Ph.: *Historiographie der Rolin-Madonna.* In: *Porträt – Landschaft – Intérieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext.* Szerk. Ch. KRUSE, F. THÜRLEMANN, Tübingen, Narr, 1999, 144; LORENTZ, Ph.: *The Virgin and Chancellor Rolin and the Office of Matins.* In: *Investigating Jan van Eyck.* Szerk. S. FOISTER, S. JONES, D. COOL, Turnhout, Brepols, 2000, 49–57.
- 16 LORENTZ, 1992. doc. 4 (A pápai kancellária a firenzei stílusú dátumokkal látta el dokumentumait; 1433 január 21-e valójában 1434 január 21-e).
- 17 ADHÉMAR, H.: *Sur la Vierge du Chancelier Rolin de van Eyck.* In: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* XV. évf. (1975) 1. sz. 9–17; LORENTZ, 1992. 44–45; LORENTZ, 1999. 143–144; LORENTZ, 2000. 51–2, 55.
- 18 TOUSSAINT, J.: *Les relations diplomatiques de Philippe le Bon avec le Concile de Bâle (1431–1449).* Leuven, 1942, 149; KAMP, 1993. 54; LEVY, J. L.: *The Keys of the Kingdom of Heaven: Ecclesiastical Authority and Hierarchy in the Beaune Altarpiece.* In: *Art History* XIV. évf. (1991) 1.sz. 37.
- 19 NUTTALL, 2004. 20, 24, 32, 235; PALLADINO, P. In: *Fra Angelico.* Szerk. L. KANTER, P. PALLADINO et als., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2005, 172, 175. A pápa jelentős műpártoló tevékenységéről: MÜNTZ, E.: *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle.* Paris, 1878, 32–67.
- 20 Ehhez a bekezdéshez: POPE-HENNESSY, 1974. 200; KEMPERS, B.: *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance.* 2. kiad. London, Lane, The Penguin Press, 1992, 197; HOOD, 1993. 15, 22–30; NUTTALL, 2004. 116; SCUDERI, M.: *The Frescoes by Fra Angelico at San Marco.* In: *Fra Angelico,* 2005, 178–9, 190, 205.
- 21 Ha nem ragaszkodunk a pápa személyéhez, és közvetítőben gondolkodunk, akkor először Albergati bíboros neve juthat eszünkbe, mint aki jóban volt a pápával is, Rolinnal is, Jan van Eyckkel is. A pápai legátus 1435 szeptemberében Arrasban doku-

- mentáltan találkozott Jó Fülöp kancellárjával is és udvari festőjével is. (HALL, E.: *The Detroit Saint Jerome in Search of Its Painter*. In: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, LXXII. évf. (1998) 1.sz. 22–23.) Albergati mindvégig jelen volt a zsinaton Baselben, Ferrarában és Firenzében is. Leon Battista Alberti is ugyanezekben a körökben forgolódott (A firenzei szál nem szorul lábjegyzetre. Az északihoz: DHANENS, E.: *Het portret van kardinal Nicolò Albergati*. In: *Academia Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*. L. évf. (1989) 2. sz. 35–39, 112. (Dhanens a Rolin-Madonna egyik hátulról látszó kis figuráját egyenesen Alberti portréjának tartja).
- 22 Pl. BAXANDALL, M.: *A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De politia literaria Pars LXVIII*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVI. évf. (1963) 3–4. sz. 304–326; FILARETE, (Antonio Averlino): *Trattato di architettura*. 2 kötet. (Szerk. FINOLI, A. M., GRASSI, L.) Milano, Il Polifilo, 1972. Relevánsabb lehet, hogy a jó neveltetéshez hozzátartozott a műalkotásokról való beszélgetés képessége. BAXANDALL, M.: *Reneszánsz szemlélet reneszánsz festészet*. (Oxford University Press, 1972) Budapest, Corvina, 1986, 41.
- 23 Pl. BÖHM, G., PFOTENHAUER, H.: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, Fink, 1995.
- 24 YATES, F. A.: *The Art of Memory*. Chicago, Chicago University Press, 1966; CARRUTHERS, M. J.: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990; ARASSE, D.: *Az emlékezettől a meggyőzésig*. In: *Festménytörténetek* (Paris, 2004), Budapest, Typotex, 2007, 133–142. (ld. azonban Deuchlert a következő jegyzetben.)
- 25 Képek témájának szóban alakuló–változó folyamatához: KEMP, M.: *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven, Yale University Press, 1997, 188, 257; EÖRSI A.: *Médeiától a Szereteten át Terpszikhóréig. Újabb megjegyzések a Belfiore-villa studiójának Múza-ábrázolásaihoz*. In: *Művészettörténeti Értesítő* LIII. évf. (2004) 1–4 sz. 2; O'MALLEY, M.: *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*. New Haven, Yale University Press, 2005, 163–196. Látott mű szóbeli leírásának lehetőségéhez a XV. században: DEUCHLER, F.: *Ars memorativa und Inspirationsgefässe des Künstlers im Mittelalter. Bemerkungen zu „Konrad Witz und Italien.“* In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* XLIV. évf. (1987) 2. sz. 85.
- 26 HELAS, P.: *Porträt und Weltlandschaft*. In: Kruse-Thürlemann i.m. 31; SEIDERER, U.: *Das Dreiviertelporträt vor Flusslandschaft – eine ikonographische Lücke? Strategien der Macht in Italien um 1500*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXVI. évf. (2003) 2. sz. 147.
- 27 A glóbusz HOOD (1993. 109) által említett precedensén, Fra Angelico cortonai freskóján a földgömb a három ismert földrésznek megfelelően három mezőre van osztva.
- 28 GOMBRICH, E. H.: *Approaches to the History of Art: Three Points for Discussion*. In: *Topics of our time. Twentieth-century issues in learning and in art*. London, Phaidon, 1991, 63.

Verba Volant—Imagines Manent? The Rolin Madonna and the San Marco Altarpiece

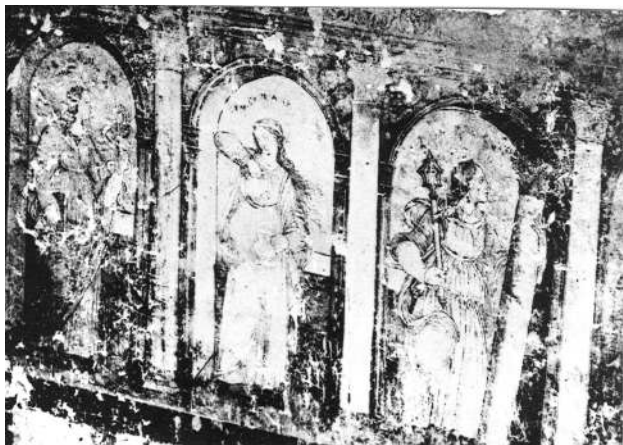
The peculiar, novel background of the San Marco altarpiece of Fra Angelico—featuring the sky at dawn and the sea stretching to infinity—can find only partial explanation in the embroidered quotes from the Officium parvum on Mary's cloak. The same text embellishes the robe of the Madonna of Chancellor Rolin by Jan van Eyck; and this is just one of many more similarities of various kinds between the two paintings, including the morning sky and the sea-water in the background. Pope Eugene IV might have heard about van Eyck's painting—because he was involved in the events leading up to it—and staying at Florence he might have reported on this to Fra Angelico working on the San Marco altarpiece.



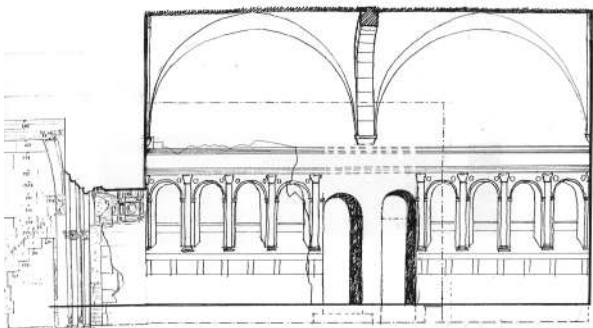
Az esztergomi Studiolo falképe és a festett architektúra

Esztergom várának lakótornyában szintenként két-két helyiség volt. A ránk maradt emeleten ezek a helyiségek ma is megvannak, igaz, hogy a török kor után megcsonkított alaprajzi és boltozás nélküli felmenő szerkezeti állapotban. Az 1934–38. évi ásatásoknak és a párhuzamosan folytatott helyreállításnak köszönhetjük, hogy ma megtekinthetővé és értelmezhetővé váltak a maradványok. Lux Géza, Várnai Dezső, Gerevich Tibor nevével fémjelzett „ásatók” Vitéz János humanista Studiólójaként azonosították azt a helyiséget, ahol nagyszabású reneszánsz falképet tártak föl (1. kép). Dolgozatunkban a művészettörténeti és építészettörténeti szakma, valamint a művelt nagyközönség által ismert négy sarkalatos erény allegorikus nőalakjait mutató falkép építészettel való kapcsolatait tárjuk föl, amelyek az építész oldaláról kívánják alátámasztani a művész, ill. a művészeti alkotó környezet meghatározását.

Az erények nőalakjai festett architektúráis keretben, egy íves tornác nyílásaiban állnak. Vizsgálatunk érdekében részletesen felmértük az erények alakjait övező tornác festett mivoltát. Vaskos pillérek előtt féloszlopok állnak (2. kép). A féloszlopok profilozott gerendát



1. kép. A Studioló feltárása 1934. decemberében. Várnai Dezső felvétele, Magyar Építészeti Múzeum



2. kép. Az erényfigurás falkép architektúrájának felmérése és kiegészítése a terem eredeti terjedelméhez igazodva. A szerző felmérése és szerkesztése

tartanak, amelyet gazdagon díszített füzérmintás fríz és párkányzat koronáz. A féloszlop törzse sima, lábazata attikai, kicsiny plinthoszon emelkedik. Fejezete akantuszleveles-volutás, az oszloptörzsön sudarasodás észlelhető. Az oszlopot övező pillértest a törzs kb. kétharmadáig tart, övpárkány csíkja fejezi be, s erről indul a profilozott archivolt. A párkány tagolásából jóformán csak a grafikus csíkok maradtak fenn.

A megfestett tagozatok elemzésekor az oszlop korinthoszi jellegéből indulhatunk ki. A festett oszlop megfelel a 20 modulos korinthoszi oszlop mintájának, kanellura nélküli, sima törzsszel. Magasságuk 170 cm, a fejezet felé a felső két harmad érezhető entházist mutat. Nem egyformák a mérhető átmérők: balról haladva 18,5, 14,5, 17 cm. A bal sarokra eső oszlopból alig marad negyednyi, a többi oszloptest részt tengelyrendszer befordulása elnyeli. Az Igazságosság allegóriáját szegélyező jobb pillér már elpusztult, így sajnos nem tudjuk, hogy az ajtók környékét hogyan oldották meg az architektúráis rendszerben. A 20 modulból az oszlopfőre megközelítően 2 jut (mérve 18,5 cm), a lábazatra kb. 1 modul jut (mérve 9 cm). A fejezetek felületei sajnos nagyon lepusztultak. Alig kivehető a korinthoszi jellegű akantusz levelek megléte, a belőlük kitekeredő sarokvoluta is, de a középre hajló volutákat nem látjuk. Középen tojássor van, amely egyfajta reneszánsz „kompozitizmus” (3. kép). A voluta közepén pedig ötszirmos virágkehely motívumot látunk. Az Erő nőalakja az architektúrával megegyező oszlopot tart, kissé megdöbbenő hatással, mintha a feje feletti tornácból kivett volna egy oszlopot (bár kisebbet, de arányosan). Ennél ugyanaz a fejezet vehető ki, mint a féloszlopokon. A 2. pillér előtti oszlopfőt tanulmányozásom céljára 2008-ban Wierdl Zsuzsanna vezető restaurátor letisztította, így pontos felméréssel a tisztán kivehető formák lehető legalaposabb vizsgálatát is elvégezhettem. Az építészeti tagozatok további megfigyelése az alábbi megállapításokra vezetett.

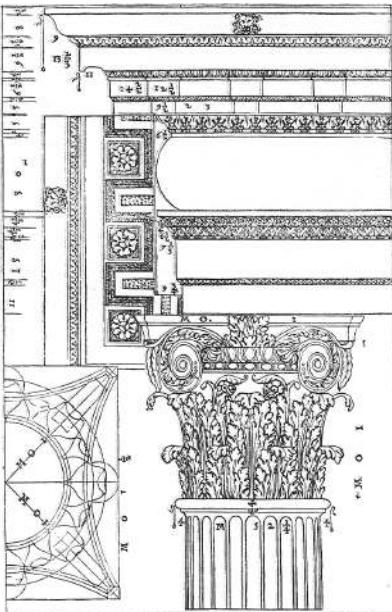
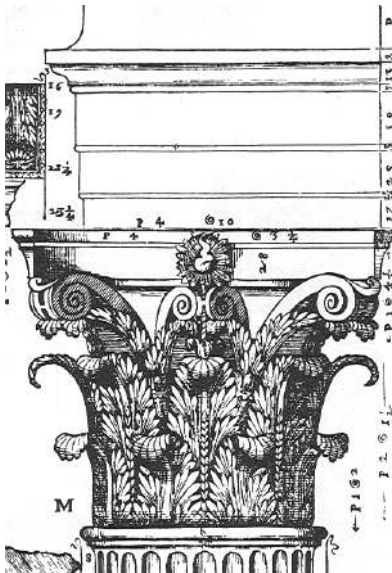
A teljes párkányzat szabályosan háromrészes, mi-



3. kép. Oszlopfő az erényes falképről. Wierdl Zsuzsanna felvétele

ként egyes részeire már utaltunk. Méretei szerint (összesen 62 cm) közel 7 modulos, a szokásos 5 modul helyett. Ez a növekmény-fríz hangsúlyos magassága miatt van. A képszék sávjának díszítése az egész festett architektúra látványos eleme az egész belső térben, szinte egyik bizonyossága a tér korszerű, reneszánsz festészeti díszítésének.

Az *architráv* követi a korinthuszi tagolást, amint általában a kompozit rendnél szokásos, de az egyes részek méretei nem szabályszerűen arányosak az egészhez képest. A lemezek azonos méretűek, figyelmen kívül hagyva a lefelé lépcsőzetesen csökkenő méretrendet. A szima-tagra a feltárási fotókon érzékelhető árnyékhatásból valamelyest következtethetünk (a párkányszerkesztés szabályán túl). Sajnos, a pálcátagozatok díszítését (pl. gyöngy- vagy tojássor, szívléc), a középső pálcarészt kivéve, egyáltalán nem látjuk. A ge-



4. kép. Korinthuszi oszlopfő és párkányzat a Pantheonból és kompozit oszlopfő. Palladio nyomán

renda sajátja éppen a kivehető gyöngysorban van, mivel a korinthuszi párkánytagolásban e pálcán inkább szívsort faragtak szima-profilozással. Gyöngysor van a Forum Romanum-i Mars Ultor, Castor és Pollux templom párkányának gerendáin. Tehát követhető, hogy melyik antik példa lehetett előkép.¹

A fríz helyét kitöltő füzér jelentené a legfontosabb támpontot a stilisztikai kötődés irányában. A gazdagon hullámzó, körkörösön tekeredő növényi füzérdísz kedvelt motívuma, a császárfórumok épületeiből vehette mintáját. A Medicek villájukba gyűjtöttek fríznek vélt – valójában pilaszterről való, tehát nem fekvő, hanem álló – faragott kőelemeket Venus Genetrix templomából, tehát a konkrét antik előkép tanulmányozása eleven volt a kortársak számára.² Esztergomban az inda-füzér sajátosságosan egymásba forduló „S” alakban tekereg, az indára csavarodó levelek közvetlenül a római mintára mutatnak. Sajnos nagyon megkopott a rajzolat, a restaurálás előrehaladtával alkothatunk pontosabb képet a frízről.³

A *geison* nem mutat sem konzolsort, sem fogsort. Ilyen jellegű koronázó rész előfordul az antik Rómában (Sarapis templom, Antonius és Faustina temploma, Pantheon belső aediculák), amelyből a reneszánsz építészek komponáltak geisonot.

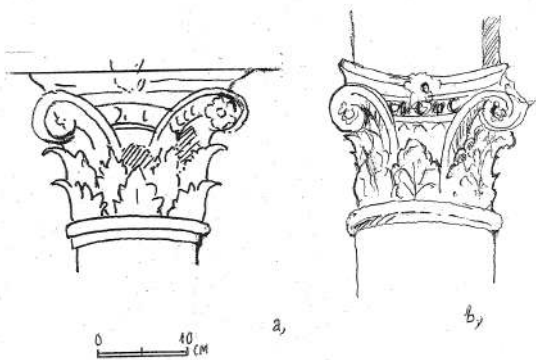
A pillérek közti íves falfelületen tondók láthatók, amelyek aranyozott medálszerűen lehetnek megjelenítve (sárga színéből következtetve).

A választott loggia motívum kitágítja a teret, de itt nem a barokk illuzionisztikus értelmében, hanem igazi, festői értelemben. A tér kitágításában az árkádívek közti kitekintés nagy szerepet játszik. Az ívsor mögött ugyanis észlelhető valamiféle térszakasz még, s ezt zárja le egy mellvédfal, amelyen túl már semmi nem látszik sajnos. A háttérben tájnak kellett lennie. Botticelli képein gyakori a nagy vízfelületes, hegyekkel tarkított táj, olyan, mintha az esztergomi vár szirtfokáról tekintenénk a Duna táti kanyarulatára és a Gerece hegyeire.

A színekből sajnos kevés maradt, különösen a legfelső rétegből. A feltárási idején a színek még elevenek lehettek, nyilván ennek megörökítése céljából készült Magasi Német Gábor akvarellje az erényképes falszakasról.⁴ Az oszlopfők és a lábhatatok, a medálok aranyozásra utaló sárga színűek, az oszloptörzs világos színű, a faltömeg (tkp. pillérek) lilás barnás színű, kivéve nyilvánvalóan a fríz füzérdísz festését.

A festett architektúra elemzéséből kitűnik, hogy megfelel a decornak, kolosszeum motívumnak nevezett, az antikvitásból újraélesztett oszloptornác reneszánsz eszményének.

Érdeemes még visszatérni az oszlopfők részletes elemzésére. Mint említettük, a festett oszlopfő tartalmazza a korinthuszi rend akantuszlevél kelyhét, amelyből a sarok felé voluta hajlik. Azonban a befelé kunkorodó voluta hiányzik. Helyükön tojássor sáv húzódik. A tojássor a kompozit oszloprend sajátja, csak hogy ebben az esetben a sarok felé hajló voluta innen nő ki, nem az akantuszkehelyből, mint a mi oszlop-



5. kép. A Studiolo-beli festett oszlopfő felmérése (a) és a Madonna della loggia kép oszlopfőjének (b) ábrázolása. A szerző rajza

főnkön (4. kép). Az abacus közepén valamifajta virág motívum nyoma van. A korabeli építészeti traktátusok, rajzoló és festők oszlopfő ábrázolásain sehol sem találunk ilyen megoldást. Csak egyetlen hasonlatos oszlopfő ábrázolását fedeztem fel. Az esztergomihoz teljesen hasonló fejezetű és lábazatú oszlopot festett Botticelli a Madonna della loggia című, 1467-re datált tábláján. A fentiekben kifejtett sajátos vonásokat, az effajta oszlopfő kompozíciót egyéninek, szinte személyhez kötődőnek kell nyilvánítanunk. Csak egy lépés azt kimondanunk, hogy ha egy hiteles Botticelli művön ilyen oszlopfőt találunk, akkor a másutt található ugyanilyen oszlopfő ábrázolásnak is ő lehet a mestere. A „másutt” pedig Esztergomban van (5. kép). Megjegyzendő, hogy kissé később, 1470 táján még van egy hasonló szemléletű az oszlopfő megoldás a Madonna del roseto című képen, de itt a kapitelen szabadabban kezelt akantuszleveleket látva a tojássorból indul ki a voluta.⁵ A volutában olyan ötszirmú virág van, amilyent Esztergomban látunk.

Az architektúra értelmezése és az esztergomi tornác motívum

A bemutatott, festett tornác-architektúra a császárkori, antik Rómában szép számmal tanulmányozható. Ívekkel összekötött falpillér nyílások, a pillértesten, már nem teherhordó szerepet játszó féloszlopok, architrávval, párkánnyal kialakított architektúrájának felel meg (Colosseum, Basilica Emilia, diadalívek).

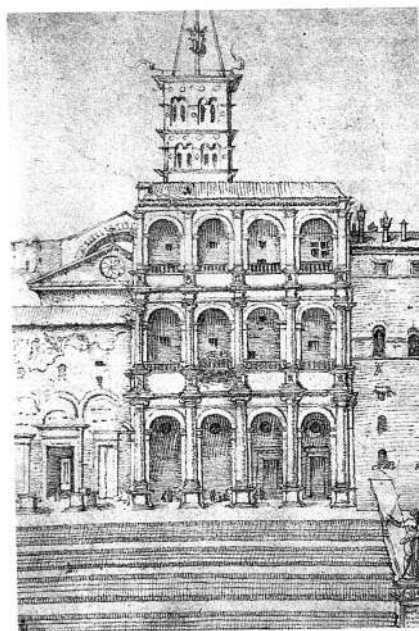
Az architektúra antik előképek nyomán megfogalmazott elméleti felfogása Leon Battista Alberti építészeti könyvében öltött alakot. „Bizonyos, hogy az egész építészet fő díszét az oszlopok jelentik, mert ha sok van belőlük, megszépítik a csarnokokat, a falakat és mindenféle nyílást.”⁶ Alberti alapvetően a falat tekinti alapesetnek, s ebből fejti ki a pillér és oszlop szerepét.⁷ „Az oszlopok rendje nem egyéb, mint több helyütt áttört és megnyitott fal. Ha pedig magát az oszlopot kívánjuk meghatározni, talán nem helytelen azt mondanom, hogy szilárd és folyamatos falrész, amelyet függőleges irányban a talaj mélyéből emelnek, hogy

hordozza a tetőzetet.”⁸

A „Tíz könyv az építészetéről” traktátusban többször visszatérően, kimondottan megfogalmazza azt a nézetet, hogy az oszlop architrávot viselhet, az íveket viszont pillérekre kell helyezni. A pilléres, íves tornác és az oszlopsor egyesítése a fent említett római, császárkori példákon sikeresen történt, mintaképet alkotva. Így az oszlopsor az építészet díszévé vált, valóban díszítő elem lett belőle, féloszlop vagy pilaszter, s így a decor része, s nem teherhordó épületszerkezeti elem. „A boltívutánszatokhoz négyzetes oszlopok illenek, mert *hengeres oszlopok* (helyesebben *hengeres kivitel*, mivel itt az eredeti szövegben nem *columnae* hanem *opus* áll) esetén hazug lesz a mű.”⁹

Kimondhatjuk, hogy az esztergomi falkép olyan építészeti motívumot jelenít meg, amely az oszloptornác decor szerepével, Alberti építészeti elméletének megfelelően került megfestésre. A pillérek íveket tartanak, a féloszlopok a pillértestek közepén emelkedve gerendázatot és komplett párkányt tartanak — mindezt persze megfestve. A motívum határozottan a 15. századi római megoldásokból ered az antik előkép közvetlen alkalmazásán túl (6. kép).

Még érdemes Albertit idézni az oszlopról, amely szerint az oszlopdob középtengelyének szán meghatározó szerepet. „Minden oszloptörzsnél két hosszú vonalat láthatunk... A törzs tengelye az a vonal, amelyet a kellős közepén húzunk meg, a legfelső kör középpontjától az alapkör középpontjáig.”¹⁰ Tehát az oszlop tengelyének van szerepe az építészeti formálásban, az oszlopok és a kitöltő falak viszonyában. Azért fontos ez számunkra, mert a Studiolóban a tornác-sorunk bal szélső féloszlopa egészen elvékonyodik, negyed oszloppá karcsúsodik a fal befördítése következtében. Ez is bizonyíték arra, hogy az egész Studiolóban körös-



6. kép. V. Miklós loggiája a régi Szent Péter bazilika homlokzata előtt. Marten van Heemskerck rajza, 1535, Albertina

körül futott az az architektúrális keret, melybe az erényeken kívül más, odaillő alakokat beállíthatták. A tengelyrendszert az oszloptörzs tengelyvonalai alkotják, s így a beforduló sarokban a falba, vagyis a pillérek falsíkjába enyészik az oszlop, s csak egy negyede marad meg látszónak. Alberti épületeiben nemigen találunk ilyen szituációt, megvalósult művei közül szinte csak egy helyen tapasztalni ezt a tengelyrendszer felfogást, a pilaszter sarokban levő negyedre fogását: a mantovai Sant'Andrea szentélyében, ahol a szentély egyenes szakasza befejeződik, s kissé keskenyebben a félköríves apszis indul. Jó példa Brunelleschi által tervezett Capella Pazzi szentélyének sarkaiban levő, az esztergomihoz hasonló szerkesztési elvből elvékonyodott pilaszter.¹¹

A festett architektúra hatása a belső térre

A Studiolo eredeti égetett téglapadozatát feltöltésével együtt elbontották 1934-ben, a románkori vörösmész-kő lapokból készült padló, a középkori padozat látványa és a kapulábazatok láthatóvá tétele érdekében. A szemlélésben tehát ma figyelembe kell venni, hogy a mai padlószint 45 cm-rel mélyebben van a 15. századinál. Mai hiányérzetünk a tér csonka mivoltából ered, hiányzik a tér teljes hossza, hiányzik a nagyszerű, kétféle keresztboltozat, amelyet a zodiákus hevederív tagolt (7. kép).

A falképen megjelenő építészeti keretmotívum ritmikus tagolást jelent, emellett egységes rendezőelvként helyezi el a figurális ábrázolásokat a belső térben. Az architektúra megfestése nem merev és léniával, mércével kiszervezett, amelyet az egyes oszloptörzsek eltérő méretei bizonyítanak. Az egyes festett elemek perspektívája nem feltétlenül azonos enyészpontú. Az alakokra rálátás észlelhető, míg az architektúra magasabb részei természetesen alulnézetiek. A



7. kép. A Studiolo belső terének látványrekonstrukciója az ablak felé nézve. A szerző rajza

tornác mögött kinyílik az ábrázolt tér, egy mellvédfal látszik, s erre vagy rálátunk, vagy a könyöklő koszorúja jelenti a külön vonalat. A háttérben a megnyitottságból eredően tájkép lehetett, mely a Botticellinél később gyakori hegyvidéki, vízfelületes tájat mutathatta.¹² Ez persze már csak feltételezés, mert a felület teljesen lepusztult mivolta nem mutat már semmi összefüggő ábrázolást.

A többnézetű képekből összeállított kompozíció jellemző a későközépkori metszetek épület (történetesen pl. az esztergomi vár) ábrázolására, mivel egyrészt az információ közlése a különféle nézetekben volt a legtöbb, másrészt a kép összhatásában semmi zavart nem okozott.

Az esztergomi tornácmotívum a négy sarkaltos erényt tartalmazó szakaszában önálló nézőponti egységet képezett. Az eredeti térmeterekből adódóan ezen a falsíkon még négy ugyanilyen alak férne el tornácba állítva. Akkor feltehetően ennek a négynek is egy önálló főnézeti szerkesztése volt. A Studiolo terében sétálva, vagy inkább asztal mellett ülve egyenértékű élményt adott minden szemlélő számára a „szakaszolt” perspektíva középpont. Ezzel az elemzéssel csak alátámasztani lehet a festői, művészi összhatás elsődlegességét a kínosan megszerkesztett perspektívás naturalizmussal, illuzionisztikus térmegnyitással szemben. A leültetett szemlélőre komponált nézőpontokról beszélhetünk. Az ülésrendről pedig Galeotto Marzio számol be Mátyásnak esztergomi látogatásáról szóló elmés történetében.¹³ A leírás szerint hét fővendég ült a lakoma asztalánál, akiket a kor szokása szerint szemből szolgáltak ki. Mivel szolgálatszolgálat a belső forgalmi adottságokból adódóan egyetlen ajtóból jöhetett be, amely éppen az erényes falszakaszban nyílik, így gondolhatjuk, hogy a vendégek főként az erényalakokkal szemben ültek, jóllehet, hogy mögöttük is volt alakos falkép.

Az esztergomi Studiolo belső kialakítása, díszítése a 12. század végén létesített, megöröklött helyiségből nagy értékű reneszánsz belső teret hozott létre, amely európai mértékkel nézve is igazi és különleges érték.

Jegyzetek

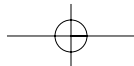
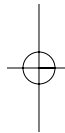
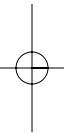
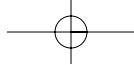
- 1 Az árnyékolás a tisztítás előtti állapotban akár kóma tagot is mutathatna, de a korinthuszi római architrávokon szabályszerűen, mindig szíma van. Egyező tagolású, de a szabályos antik arányú pl. Venus Genetrix temploma, római Caesar Fórumon (Bardon). Más hasonló tagolású gerendázat példái (Palladio): Bosszúálló Mars templom, Pantheon Castor és Pollux templom Rómában. A Mars templom példája azért illik, mert a szímatag alatt levő lemeztag alatti pálcán az általános szívléc helyett gyöngysor fut. Példa erre még az Antoniusok bazilikája (DÉRY A. 39. tábla). Esztergomban az archív képeken gyöngysor-szerű nyomok észlelhetők ugyanezen tagozat helyén. A többi lécen nem látszik tagolás (gyöngysorok). A pálcatagokon sem gyöngysor, sem szívléc nem szerepel pl. a Pant-

- heon párkányain. (Palladio felmérései jól mutatják a tagozatokat.)
- 2 BARDON A.: A Caesar-fórum Rómában. Akadémiai, Bp. 1990, p. 36. 43–44 kép. Az antik római emlékek architekturális részleteit nemcsak az építészek (pl. Alberti, Filarete, p. 53., Pollaiolo (Cronaca) p. 197., 227, Francesco di Giorgio Martini p. 218, 254., Giuliano da Sangallo pp. 74., 220, 252–255., Giovan Battista da Sangallo p. 220., Antonio da Sangallo p. 219.) rajzolták, tanulmányozták, hanem festőktől, műhelyükből is fennmaradtak ilyen munkák (Gozzoli pp. 48, 336., Raffaello p. 193.). Különböző tanulmányokban a *La Roma di Leon Batista Alberti, umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella citta del Quattrocento* katalógus- és tanulmánykötetből, Skira editore, Milano 2005. Botticelli vatikáni Sixtus kápolnabeli ciklusán olyan pontosan ábrázolt római emlékeket, hogy neki is saját kezűleg kellett megta-
pasztalni az antik építészet részleteit rajzolás által.
 - 3 A Mediciek egyenesen Rómából, a Venus Genetrix templomból gyűjtöttek be olyan lizénadarabokat, amelyen látható füzérdísz közel azonos a képszékdísz gazdagon faragott füzéres faragásával (ld. BARDON Alfréd: A Caesar-fórum Rómában. Akadémiai, Bp. 1990.)
 - 4 Közölve a Keresztény Múzeum kiállítási katalógusában, 2006. Magasi festménye a falkép feltárása és rögzítése után készült, mielőtt a 15. századi terrakotta padlót elbontották volna, ez 1935 tavaszán lehetett.
 - 5 Mindkét táblakép a firenzei Uffizi-ben található. A képeket Carlo Bo: *Botticelli. I classici dell'arte* Corriera della Sera, Skira, Milano, 2003 kötet közlésében tanulmányoztuk. p. 76 és p. 80.
 - 6 ALBERTI: *De re aedificatoria* libri X, VI. könyv. Alberi részleges fordítása B. Szűcs Margit, Bercsényi 29–30 (BME Építészeti Kollégium) kiadása, é.n. (1970-es évek eleje), 46 old., VI. könyv.
 - 7 Alberti gondolkodását alapvetően Rudolf WITTKOWER fedezte fel, *A humanizmus korának építészeti elvei*. Gondolat, Bp. 1986, 52–53 pp.
 - 8 ALBERTI: *De re aedificatoria* libri X, I. könyv 10. fejezet. Közli: WITTKOWER 52. old.
 - 9 ALBERTI: *De re aedificatoria* libri X, VII. könyv 15. fejezet. Közli: WITTKOWER 52. old.
 - 10 ALBERTI: *De re aedificatoria* libri X, VI. könyv. Alberi részleges fordítása B. Szűcs Margit, Bercsényi 29–30 (BME Építészeti Kollégium) kiadása, é.n. (1970-es évek eleje), 46 old., VI. könyv.
 - 11 Tanulságos, hogy a Pazzi kápolna fő terének sarkain egyáltalán nem ilyen elv érvényesül, a láthatatlan tengelyrendszer nem sikerült tiszta logikával végigvinni egy konvex, majd egy konkáv sarok váltakozásán.
 - 12 A várból a Dunára való letekintés dél felé kísértetiesen hasonlít az ilyen festményhátterekre. (Ezt a szerző megérzésein kívül még Horváth Béla vármúzeumigazgató is pedzette).
 - 13 GALEOTTO Marzio: Mátyás királynak kiváló, böles, tréfás mondásairól és tetteiről szóló könyv. Ford. Kardos Tibor. Magyar helikon, Bp. 1977., 30. fejezet. „Úgy esett éppen, hogy a királynak Esztergomon át vezetett az útja, és a püspök vendége volt. [...] De hogy rövid legyenek, készült a királyi vacsora, mégpedig fűtött helyiségben, mivel éppen tél volt. [...] A király parancsára meghívták tehát Gattit, és odaültették a király asztalához, ahol a tudományokban képzett pécsi püspök és az esztergomi érsek (mind a kettő János) meg egy másik püspök, aztán Thuz János és Galeotto ült.”

Wandbild im Studiolo von Esztergom / Gran und die architektonische Fassung

In der Burg von Esztergom / Gran richteten die Erzbischöfe seit dem 13. Jahrhundert ihre Residenz ein. Der von den Türkenkriegen zerstörte, und mit Schutt aufgefüllte Wohnturm wurde 1934–38 erforscht und ausgegraben. Bei der Freilegung kam in dem „Studiolo“ genannten Raum der Wandbildzyklus der vier Tugenden ans Tageslicht. Die allegorischen Frauenfiguren stehen in einem gemalten architektonischen Laubengangmotiv. Das Mäzenatentum kann Johannes Vitéz, dem humanistischen Kardinal von Esztergom (1465–1472) zugeschrieben werden. Die dargestellte Loggia entspricht der Säule-Pfeiler Idee in dem Traktat „De re Aedificatoria...“ von Alberti.

Der Beitrag behandelt die Untersuchung der bemalten architektonischen Struktur, insbesondere bei der Kapiteldarstellung der Halbsäulen. Die Gestaltung des Säulenkapitels ist eigenartig, weder korinthisch, noch komposit. Ähnliche Fassung des Kapitels erscheint zu dieser Zeit nur in der Oeuvre von Sandro Botticelli, näher an dem Tafelbild „Madonna della Loggia“ (1467, Uffizien). So sollen wir zur Feststellung kommen, die auch stilkritisch vermutet war, dass der Künstler beider Werke derselbe sein muss.



Olbert Mariann

A teoretikus Vignola. Vignola első traktatusának, a *Regola* első kiadásának címlapillusztrációról

Ezt a témát azért választottam, mert pár évvel ezelőtt kutatásokat végeztem Sienában és Firenzében Vignola építészetteóriájával kapcsolatban, Prokopp Mária és Hajnóczy Gábor ösztönzésével és támogatásával.¹

Jacopo Barozzi, detto „il Vignola” (1507, Vignola–1573, Róma) mint a késő reneszánsz és korabarakok építészet alakja közismert Magyarországon. Vignola nemcsak mint gyakorló építész – akinek a művei meg is valósultak – hanem, mint teoretikus is jelentős szerepet töltött be. Vignola építészetteóriájáról, traktatusairól magyarul még önálló tanulmány eddig nem jelent meg.

Vignola két jelentős traktatust írt, az első még életében jelent meg 1562-ben Rómában: *Regola delli cinque ordini di architettura (Az építészet öt oszloprendjének szabályai*, továbbiakban: *Regola*) címmel, a másikat halála után: *Le due regole della prospettiva pratica (A gyakorlati perspektíva két szabályáról)* címmel adta ki 1583-ban Egnazio Danti, bolognai matematikus és Vignola első életrajzírója.

Kétségtelen, hogy a nagyobb hatást az utókorra az első gyakorolta a kettő közül, melyet számos nyelvre lefordítottak. A második kevésbé jelentős, és befejezetlen maradt, így e tanulmányban az elsővel foglalkozom.

Vignola hírneve – főleg a XIX–XX. században – azon alapszik, hogy kodifikálta (leírta és megszerkesztette) a különböző oszloprendek típusait: (toszán, dór, ión, korinthoszi és kompozit). Tehát hírneve a *Regolával* kapcsolódott össze.²

A XVI. századi ábrázolások három forrásból táplálkoztak: az első Vitruvius, aki nem készített rajzokat, de elég pontosan megadta a méreteket, hogy rekonstruálni lehessen az oszloprendeket. A második: a rendelkezésre álló antik példák, melyek egymástól és Vitruvius előírásaitól is eltértek. Végül a harmadik forrás: az építész saját megérzése, ami a két előző forrás kiválasztásában és az új kitalálásában is segített.

„Az olasz reneszánsz építészet nem Vitruvius, hanem az antik építészet tanulmányozásával kezdődött, nevezetesen amikor Brunelleschi 1403-tól kezdve a római épületeket felmérte és lerajzolta. Később a latin író és elmélete túlszárnyalta azt a természetes, egészséges látásmódot, ami az antik művekből nőtt ki.”³

Vitruvius elvei az oszloprendekről nagyon precízek és finomak voltak, de ezeket nehéz megérteni és szinte lehetetlen pontosan kivitelezni. A reneszánsz építészeket ez arra ösztönözte, hogy kidolgozzák az oszloprendek tervezésének korrekt módját. Alberti pl. a legfontosabb művének, a *De re aedificatoria*nak egy egész fejezetét az öt oszloprendnek szentelte (1452). Alberti Vitruvius fölé helyezi magát, az antik romok mérése után saját kritikát alakít ki, valamint szépérzékét hagyja érvényesülni.⁴

1537-ben Serlio, Vignola honfitársa és közvetlen elődje is kiadott egy tankönyvet az öt oszloprendről.⁵ Serlio művének IV. könyve nagyon fontos Vignola oszloprendtanának megítélése szempontjából. A IV. könyv ugyanazt a témát tárgyalja, mint Vignola, csak más módszerrel és lényeges eltérésekkel. Serlio Vitruvius szigorú követőjének tartja magát, de előírásaiban sokkal több „játékteret” enged az építészeknek, mint utódja Vignola, akinek a kánonja sokkal jobban belemegy a részletekbe és kevesebb variációt enged meg. Tehát Serlio IV. könyve döntően befolyásolta, meghatározta Vignola traktatusát.⁶

Vignola az oszloprendeket, mint az architektúra „örök törvénye”-nek hordozóit tárgyalja. A magyarázatokat dogmaként kezeli. A szabályok betartása nem csak, hogy szükséges, de a jó építészetnek elengedhetetlen feltétele.

Vignola korának építészei többször felvetették a kérdést, hogy mi a korrekt módja az oszloprendek tervezésének. Vignola erre válaszképpen elutasítja a vitruvius-i szabályokat, a legalapvetőbbek kivételével. Ezután pontosan tanulmányozza a példákat, amelyeket a XVI. században csináltak. Vitruvius elveit ezekkel a gondosan kiválasztott példákkal vetette össze, és így dolgozta ki a maga szabályait. Fő célja az volt, hogy olyan moduláris tervrendszert fejlesszen ki, amit mindenfajta oszloprendre tudott alkalmazni. Így leegyszerűsítette Vitruviust és a korábbi reneszánsz írókat is, négy alapvető módon: 1. Kijelentette, hogy az építészet ideális arányai mindenféle rendben (nem csak az oszloprendekben) egy és ugyanazok maradnak. Nem tett különbséget a templom és a színháztervezésben, az oszlopok méretében, valamint abban, hogy ezek oszlopok-e vagy csak pilaszterek, és szélesen vagy szorosan sorakoznak-e. Egy és ugyanazon szabályt tartott érvényesnek minden viszonylatban. 2. Egyetlen modul (modulo) tett az összes tervrészlet alapvető szabályává az oszloprendekben. A korábban elterjedt különböző mértékegységek miatt vezette be a modul használatát. 3. Mind az öt oszloprend esetében az oszlopok négyszer olyan magasak, mint a párkány, és háromszor olyan magasak, mint a lábazat. 4. Elfogadott egy olyan áramvonalas expozíciós technikát, amely mindenfajta terjengősséget kiküszöbölt, és írásaiban szigorúan kötötte magát a legfontosabb elemek meghatározásához. Minden egyéb más vonatkozásban a diagrammok voltak a magyarázatok.⁷

Vignola művére jellemző az anyag metodikailag világos elrendezése, mint pl. a pontos méretmegadások. Ez jelentette az előnyt más művekkel szemben, mert főleg csak a lényegre tartalmazta, a gyakorlatban felhasználható dolgokat, míg Serlio és Palladio művei saját terveket, antik felméréseket, geometriát és perspektívát is magukba foglaltak, s ezért sokkal kényel-

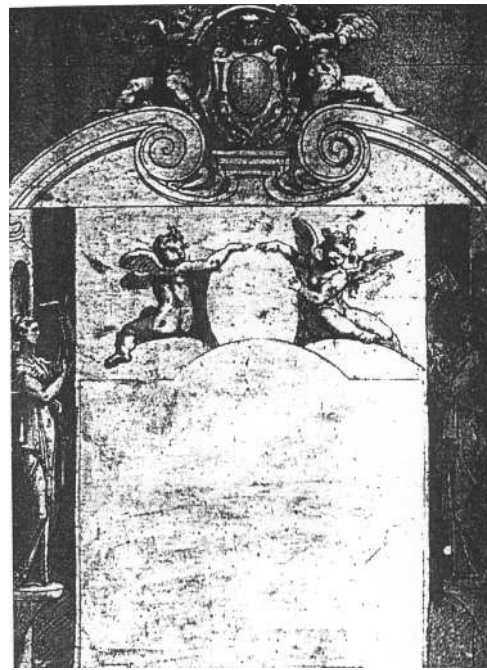
metlenebb volt a használatuk a gyakorlati építészek, építőmesterek számára. A mű 32 rézmetszetből, és a hozzájuk fűződő kommentárokból áll. A használhatóságot segíti az is, hogy nem olyan nehézkes a nyelvezete, mint pl. Albertinek, és nem csak az antikvitásról szól.

A *Regola delli cinque ordini* az öt oszloprend számára precíz arányszisztémát dolgoz ki, amelyet követelményként fogalmaz meg, szabályok együttesének tekint, mint Serlio. Csakhogy Vignola egyszerűsít, amennyiben nem kínál választási lehetőséget a különböző arányok között, hanem egyetlen konstans viszonyt határoz meg a lábazat, az oszloptörzs és a párkány között. Egyszerűsít továbbá a tematika terén is: művében mindössze az öt oszloprendet tárgyalja, és minden más egyebet mellőz, amit Vitruvius, valamint az elődök és a kortársak az építészethez tartozónak tekintettek.⁸ Talán ez lehetett az oka annak, hogy a XVI. századtól kezdve, de főleg a XVIII. és a XIX. században kötelező szöveggént kezelték az Akadémiákon.⁹

Vignola a traktatusát Alessandro Farnese (1520–1589) kardinálisnak ajánlotta, akinek megrendelésére építette át 1558-ban a híres caprarola-i palotát. Elmondhatjuk, hogy Vignola szinte egész életében a Farnese-családnak dolgozott, különösen Alessandrónak és két testvérének Ranucciónak és Ottavianónak.¹⁰ Erre utalnak az „editio princeps” címlapján megjelenő címerek és motívumok, melyekkel Vignola a megrendelő és mecénás iránti lojalitását fejezte ki.



1. A „*Regola delli cinque ordini d'architettura*” első kiadásának címlapja. Róma 1562. Rézmetszet 27 x 41 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale



2. Federico Zuccari vázlatrajza a „*Regola*” címlapjához, 1562 körül. Párizs, Louvre

A *Regola* címlapillusztrációit egészen napjainkig kevesen tanulmányozták (1. kép). Az első kiadás címlapillusztrációjának néhány eleme látható egy előkészületi rajzon, melyet a Louvre-ban őriznek és Federico Zuccarinak tulajdonítanak (2. kép).¹¹ Ebben az esetben jogosan vethetjük fel a kérdést: miért?

Tudjuk, hogy Vignola több alkalommal dolgozott együtt a Zuccari fivérekkel Caprarolában. 1562-ben, mikor a *Regolat* kiadták, el kellett készülnie a palota földszinti része teljes festészeti dekorációjának. A „camera tonda” boltozatának freskóit maga Vignola készítette, perspektivikus teret festett balusztrádokkal, melyet életrajzírója Egnazio Danti elemez a *Due regole della prospettiva pratica* című traktatusához fűzött kommentárjában.¹² Mint a festett boltozat egyik példáját mutatja be.

A szomszédos Jupiter-terem boltozatait Taddeo Zuccari – talán fivére Federico segítségével – borította be freskókkal, melyeknek témája Jupiter gyermekora és az Amaltea kecske mítosza volt, de három fal ezek közül építészeti, perspektivikus ábrázolásokkal volt díszítve, melyekről Vasari tesz említést.¹³ Ez a leírás nem beszél a fülkékben lévő festett szobrokról, melyek nem Vignola, hanem Federico Zuccari művei. A kapcsolat a freskóciklus és a címlap között teljesen nyilvánvaló, ha az északi falon szereplő festett szobrokat nézzük, melyek közül három építészettel kapcsolatos munkaeszközöket tart a kezében: körzöt, vonalzót és függőönt.

Mivelhogy Giacinto Vignola – a mester fia – június 12-én hívta meg Ottavio Farnese herceget a „*Regola*” egyik bemutatására, melynek címlapja a freskóknál előbb kellett, hogy elkészüljön.¹⁴ A két művész közötti együttműködés valószínűleg oly módon nyilvánult meg, hogy Vignola megrajzolta az építészeti elemet,

melybe Zuccari beillesztette az alakot.

Viszont nem rendelkezünk semmiféle vázlat, vagy előkészületi rajzzal Vignola portréját illetően, amely a címlap középpontján található. Feltételezhető, hogy Vignola félalakos portréját Federico vagy Taddeo Zuccari készítette.¹⁵

Az oszlopos fülkék a korszak más címlapjain is megjelennek, pl. Francesco Salviati rajzán a fülke tetején két Michelangelo-féle izmos aktfigura foglal helyet. Az illusztráció megrendelője Antonio Labacco volt, akinek könyve 1552-ben jelent meg. Labacco volt az első, aki komplett oszloprendet alkalmazott talapzattal, oszloptörzsszel és párkánnyal.¹⁶

A Vignola-mű címlapján szereplő oszlopos fülkére nem hatottak a klasszikus oszloprendek. Oszlopai és talapzatai a kompozitnak szabad variációját mutatják. A címlapon az építész Vignola félalakos portréja foglalja el a központi helyet. Az arca komor és sötét, homlokát mélyen összeráncolja, tekintete befelé néző, önmegfigyelő. Az arc kifejezése és az öltözéke utalhat arra az ajánlólevélre, amit Vignola a művéhez csatolt, s amelyben úgy mutatja be magát Alessandro Farnese kardinálisnak, mint egy szerény és egyszerű „építőmunkást.”¹⁷

A korabeli traktatus irodalomban teljesen új dolog a szerző portréjának szerepeltetése a címlapon. Labaccónál pl. ókori romokat látunk az előbb említett mű címlapján. Vignola művének címlap illusztrációján a fülkén szerepelnek a protektor-mecénás címerei, jelképei. Középen jelenik meg Alessandro Farnese címerpajzsa, fölötté a bíborosi kalap, melyet két angyal tart. Az oszlopfők magasságában lévő ovális pajzson az igazság liliuma jelenik meg, görög felirattal. Sokkal nehezebb a másik ikonográfiai elem értelmezése: a két poliéder és a két női alak a fülke mellett. A poliéder a matematika tárgykörébe tartozik, de valószínűleg a matematikai tudományokon kívül van egy speciális, sajátos kozmológikus jelentése is. A női alakok lehetnek a művészetek allegóriái. Ezek a figurák a címlapokon általában építészeti eszközöket tartanak a kezükben, pl.: tervrajzot, vonalzót, ingát vagy körzőt, melyek nélkülözhetetlenek az építész számára és éppen ezért az Építőművészet attribútumai is. Ezek az eszközök első ízben jelennek meg címlapon: Giambattista Caporali Vitruvius fordításán, amit 1534-ben adtak ki Perugiában.¹⁸ A női alakok a geometria, matematika és az asztronómia megszemélyesítői.

Vignola művének címlapján, úgy mint Salviati rajzán, a két oldalon álló nőalak körzővel és vonalzóval a kezükben lehetnek a teória és a praxis allegóriái is. A következő századokban számos építészeti traktatust adtak ki újra és újra hasonló illusztrációkkal és ikonográfiai elemekkel, valamint a szerzőről készített portréval. A *Regola* befolyásos mű maradt, mert az oszloprendek tervezésére alapszabályokat fektetett le, de ugyanakkor teljes szabadságot engedett meg a szabályok gyakorlati alkalmazásában.

Jegyzetek

- 1 Hajnóczy Gábor fél oldalt szentelt a témának *“Vitruvius öröksége”* című könyvében. HAJNÓCZI Gábor: *Vitruvius öröksége. Tanulmányok a “De architectura” utóéletéről a XV. És a XVI. században.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002. 150.
- 2 WILLICH, Hans: *Giacomo Barozzi da Vignola.* Strassburg, Heitz und Mündel, 1906. 160.
- 3 WILLICH, 1906. 161.
- 4 WILLICH, 1906. 161.
- 5 SERLIO, Sebastiano: *L’architettura. I libri I–VII. e Extraordinario nelle prime edizioni.* Gondozta Francesco Paolo Fiore. Milano, Il Polifilo, 2001. 350.
- 6 HAJNÓCZI, 2002. 150.
- 7 COOLIDGE, John: *Studies on Vignola.* New York, New York University, 1950. 7–8.
- 8 HAJNÓCZI, 2002. 150.
- 9 WALCHER CASOTTI, Maria: *Il Vignola.* Trieste, Università degli Studi, 1960. 107.
- 10 TUTTLE, J. Richard: *La vita.* In: *Jacopo Barozzi da Vignola.* Szerk. TUTTLE, J. Richard et al. Milano, Electa, 2002. 30–31.
- 11 THOENES, Christof: *Documenti di architettura, Sostegno e adornamento.* In: *Saggi sull’architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza.* Szerk. ACKERMAN, James. Milano, Electa, 1988. 89.
- 12 TUTTLE, 2002. 31.
- 13 CONFORTI, Claudia: *Vignola nelle “Vite” di Giorgio Vasari.* In: *Vignola e i Farnese, Atti del convegno internazionale Piacenza 18–20 Aprile 2002.* Szerk. FROMMEL, Christoph Luitpold et al. Milano, Electa, 2003. 23.
- 14 THOENES, 1988. 89.
- 15 THOENES, 1988. 90.
- 16 THOENES, 1988. 91.
- 17 TUTTLE, 2002. 32.
- 18 THOENES, 1988. 92.

Il Vignola teoretico. Sulle illustrazioni del frontespizio della prima edizione della *Regola*, il primo trattato di Vignola

Vignola, oltre che architetto, è stato pure un importante teorico. La sua fama si basa anche su due famosi libri, uno sugli ordini architettonici pubblicato nel 1562, quando era ancora in vita (*Regola delli cinque ordini*), l’altro sulla prospettiva (*Le due Regole della prospettiva pratica*), pubblicato postumo nel 1583 da Egnazio Danti.

Il più influente dei due è stato senza alcun dubbio il primo, tradotto in tutte le lingue europee. La fama e la fortuna del Vignola, soprattutto nel XIX–XX secolo, si sono anzi in gran parte basate proprio sulla codificazione dei vari ordini architettonici (tuscanico, dorico, jonico, corinzio e composito).

In realtà lo scopo del Vignola, ovvero quello di rendere facile la progettazione degli ordini architettonici a partire da misure ed ingombri prefissati, è stato completamente frainteso.

Il libro IV di Sebastiano Serlio ebbe un grande influsso sul trattato del Vignola. Quest'ultimo rifiuta tuttavia la fiducia rinascimentale nelle regole obiettive delle proporzioni, le regole che gli architetti credevano di riscoprire nell'opera di Vitruvio e nei monumenti antichi.

La "Regola" è dedicata al cardinale Alessandro Farnese, di cui Vignola aveva ristrutturato il palazzo di Ca-

prarola.

Si può attuare un paragone tra il frontespizio della *Regola* ed altri celebri frontespizi. Il frontespizio del Vignola raffigura l'autore con in mano il compasso, simbolo del suo mestiere, incorniciato da un'architettura. Le due figure nelle nicchie che incorniciano il ritratto dell'autore dovrebbero rappresentare la Teoria e la Pratica.

Tátrai Júlia

Protestáns vagy laza erkölcsök? Az öt érzék ábrázolásai a 17. századi holland művészetben*

Az emberi érzékekről, az érzékelésnek a világ megismerésében betöltött szerepéről való elmélkedés az ókor óta végigkíséri az európai filozófia és művészet történetét. Az öt érzék ábrázolásainak sorában kiemelkedő szerepet töltenek be a 16. és 17. századi Németalföldön készült alkotások.¹ A téma korabeli népszerűségét már a számszerű adatok is jól érzékeltetik: Pigler Andor Barockthemen-jében² a felsorolt több mint száz, érzékeket ábrázoló festmény illetve grafikai lap kétharmada Németalföldön, a fent említett időszakban készült. Mindez nyilván nem véletlen. Mivel az érzéki észlelésnek, az alapos megfigyelésnek, valamint a látvány pontos visszaadásának éppoly nagy jelentősége volt, mint a moralizáló mentalitásnak és az emblemikus látásmódnak, az érzékek témája mindkét igény kielégítésére rendkívül jó lehetőséget kínál a kor művészeinek.

A mai Hollandia elődje, az ún. Egyesült Tartományok a katolikus spanyolokkal folytatott, 1579–1648-ig tartó hosszú harcban nyerte el önállóságát. A spanyol fennhatóságot elfogadó dél-németalföldi tartományokkal szemben az északiak 1579-ben megkötötték az utrechti uniót, kinyilvánítva ezzel függetlenedési törekvésüket. A spanyolok elleni harc azonban nem tekinthető kizárólag vallásháborúnak. Az Egyesült Tartományokban a katolikusok között is sokan voltak, akik épp annyira a spanyoloktól való függetlenedést pártolták, mint a kálvinisták. Az utrechti unió nemcsak az önálló holland állam létrejöttét, hanem a vallási tolerancia szempontjából is nagy jelentőségű volt, ugyanis mindenki számára rögzítette a lelkiismereti szabadságot, még hogyha ez eleinte nem is jelentette automatikusan a katolikusok és más felekezetűek számára a hivatalvállalás szabadságát, és a teljesen nyílt vallásgyakorlatot sem.³

A korabeli vallási viszonyokról a legjelentősebb 20. századi holland kultúrtörténész, Johan Huizinga a következőket írta: „Az idegen, aki meg akarja ismerni történelmünket, többnyire abból a véleményből indul ki, hogy a köztársaság egyértelműen kálvinista állam és kálvinista ország volt. Mi, hollandok, jobban tudjuk. A holland református egyház, a kálvinizmus holland ága, abban a tételes formában, amelyben a dordrechti zsinat rögzítette, uralkodó szerepet töltött be az államban. Ebből nem következik, hogy a nép és annak kultúrája általában véve kálvinista jegyeket hordott volna magán. Államvallás, a szónak abban az értelmében, ahogy az anglikanizmus Angliában, a református vallás soha nem volt. Uralkodó hitvallás volt az államban, melyet ez utóbbi támogatott, sőt, nyilvános monopóliummal is felruházta, tehát, ha úgy tetszik, az államban a vallása volt, de államvallás a szó szoros értelmében nem.”⁴

Hogyan viszonyult tehát ez a meghatározóan pro-

testáns, de mégis viszonylagos vallási türelemmel bíró 17. századi holland szemlélet az emberi érzékekhez és azok ábrázolásához? Erre keresem a választ a következőkben.

1614-ben festette Adriaen van de Venne a *Lélekhalászat* c. képét.⁵ Szélesen kanyargó folyóból mezítelen embereket halásznak ki csónakokban ülő protestánsok és katolikusok, utalva Jézusnak Simon Péterhez és Andrásához intézett szavaira: „Gyertek, kövessetek, s én emberek halászává teszlek benneteket” (Mk 1,16 skk; Mt 4,18 és Lk 5,1 skk). Az eseményeket a folyó két partján, egymástól szigorúan elkülönülve figyelik a két felekezet képviselői, akiknek soraiban a festő a kor prominens személyiségeit is megörökítette. Jobb oldalon sorakoznak fel a katolikusok, a középtérben a dél-németalföldi helytartópárnak, Albert főhercegnek és Izabellának alakjával. A protestánsok jóval népesebb táborában az európai uralkodók közül IV. Krisztián dán király, XIII. Lajos francia király és Medici Mária, I. Jakab angol király, Stuart Erzsébet, V. Frigyes pfalzi választófejedelem, valamint az Egyesült Tartományok helytartói, az orániai-nassauai házból való Móric és Frigyes Henrik szerepelnek. Az előtér fekete ruhás alakjai között helyezte el a festő saját képmását is.

Van de Venne nem hagy kétséget afelől, hogy a lélekhalászatban a protestánsok kerekednek felül. Bár a folyó két partját szivárvány köti össze, míg a protestánsok oldalán szép, napfényes idő van, és dús lombú fa zöldell, addig a másik part felett viharfelhők gyülekeznek, és kiszáradt fa kopasz ágai meredeznek az ég felé. Míg a komoly, nyugodt protestánsok csak a Szentírást magyarázzák beszédes gesztusaikkal, addig a groteszk arcvonásokkal felruházott, díszes ruhájú katolikus papok valamint a szerzetesek minden lehetséges



1. kép. Holland festő: Holland család portréja enteriőrben. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Olaj, vászon. 85,5 x 107,5 cm. 1650-es évek. Fotó: Józsa Dénes.

eszközt, köztük a muzsikát és a tömjénfüstöt is bevetve igyekeznek magukhoz csábítani a lelkeket. A katolikus meggyőzés eszközei tehát az emberi érzékekre hatnak: a muzsika a hallásra, a tömjén a szaglásra, a színes papi öltözékek pedig a látásra. (Gondoljunk bele, milyen nagy volt a kontraszt az oltárképekkel és szobrokkal ékes, tömjénillatú, muzsikaszóval betöltött katolikus, és a fehérre meszelt falú, puritán berendezésű, az orgonát csak a zsoltárecéklés kíséretéhez felhasználó protestáns templomok között.)⁶

Adriaen van de Venne volt az illusztrátora a kálvinista Jacob Cats 1625-ben, a házasságról és a családi életről írott *Houwelyck* (Házasság) című rendkívül népszerű művének is. Ezt a korabeli népszerűséget jól példázza egy 17. századi holland festőnek a Szépművészeti Múzeumban őrzött családi portréja⁷ (1. kép), amelyen az asszony Cats könyvét tartja kezében, s jól látható, hogy a könyv a *Vrouwe* (feleség / asszony) fejezetnél van nyitva. Az asszony és legnagyobb leánya az etetőszékben ülő kisbabára mutat, aki testvérétől éppen egy szőlőfürtöt vesz át: a szőlő, mint hagyományos Krisztus-szimbólum a női tisztaságot, és az erényes, keresztény életvezetést is jelképezte. A festmény megrendelői tehát önmagukat a bárki másnak példaként szolgáló „minta-családként” kívánták megörökíttetni: az övéiért felelősséget vállaló apa, a háziasszonyi kötelezettségeit maradéktalanul ellátó, és gyermekeit erkölcsösen nevelő anya látható itt három gyermekével.

Egészen más családot mutat be Jan Steen 1665 körül festett életképén, amely az „Ahogy az öregek énekelnek, úgy fújják a fiatalok” holland közmondást ábrázolja.⁸ Az öregasszony papírján is olvasható bölcsesség a szülői példamutatás fontosságát hangsúlyozza. De vajon milyen nevelés az, ahol az apa széles vigyorral maga dugja a pipát gyermeke szájába, miközben a család többi tagja a szerelmi vágyat gerjesztő bor és osztriga mellett mulatja az időt? Bár Jan Steen festménye inkább tűnik mulatságosnak illetve szórakoztatónak, mintsem különösebben elrettentőnek, a



2. kép. Frans Floris: A Tapintás allegóriája. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Kék papír, szürkés-barna festék, fedőfehér. 204 x 268 mm. 1561. Fotó: Rázsó András.

17. századi néző egyértelműen felismerhette benne az erkölcsi figyelmeztetést. A számunkra első pillantásra korabeli életképnek látszó jelenet vidáman mulatozó alakjai egyúttal az öt érzéket is megtestesítik: az idős, olvasó asszony a látást, a pipázó fiú és a kutya a szaglást, a dudán játszó ifjú a hallást, a borospoharat tartó nő az ízlelést, a gyermekét átölelő asszony pedig a tapintást jelképezi. S hogy lássuk, ez valóban így van, lépünk vissza az időben a németalföldi érzékábrázolások kezdetéhez, s kövessük végig a fejlődés főbb irányvonalait a 17. század derekáig.

Az első és az ikonográfia standardizálódása szempontjából is meghatározó németalföldi rézmetszet-sorozatot Frans Floris rajzai (2. kép) után Cornelis Cort készítette 1561-ben.⁹ A 16. század utolsó négy évtizedében ezután számos, a Floris-Cort metszetekből kiinduló grafikai sorozat készült, amelyen az egyes érzékeket női alakok személyesítik meg, az adott érzékre jellemző attribútumok és állatok kíséretében. Ezek közé tartozik a témánk szempontjából különösen fontos, öt lapból álló sorozat, amelyet Marten de Vos rajzai után Adriaen Collaert metszett rézbe 1575 után.¹⁰ Az érzékek perszónifikációi idealizált, fiatal, ülő női alakok, akik tájháttér előtt jelennek meg. A látást megtestesítő nő tükörben szemléli magát, lába mellett pedig az éles látásáról ismert sas látható. A hallás nőalakja lanton játszik, lábai előtt további hangszerek fekszenek a földön. Lantjátékát a kitűnő hallással megáldott állat, a szarvas figyel. A szaglás perszónifikációja földön termő és vázákból nyíló virágok sűrűjében üldögél, fején virágkoszorúval. Kísérőállata a kifinomult szaglással rendelkező kutya, aki orrát magasra tartva szimatolja a növények illatát. Az ízlelést megtestesítő nőalak egyik kezében bőségszarut tart, a másikat díszes edényben felhalmozott gyümölcsökön nyugtatja, míg szájához emel egy almát. A földön különféle gyümölcsök és zöldségek kínálják magukat, amelyekből jóízűen lakmározik egy majom. A tapintást megtestesítő nő jobb kezével hálójába kapaszkodó pókra mutat, bal kezén madár ül, aki csípésre nyitja csőrét. A nő lába előtt teknős araszol.

Az attribútumokkal és kísérőállatokkal ellátott nőalakok mögött, a háttér két oldalán minden metszeten egy ószövetségi, és egy újszövetségi jelenet látható. A látást ábrázoló lap bal oldalán az Úr megmutatja Ádámnak és Évának a Paradicsomkertet, a jobb oldalon Krisztus meggyógyítja a vakot. A hallást ábrázoló lap háttérében az Úr magyarázatot kér Ádámtól és Évától, a másik oldalon Keresztelő Szent János prédikációja szerepel. A szagláshoz az Úr életet lehel Ádámba és a Magdolna megkeni Jézus lábát jelenetek kapcsolódnak. Az ízlelés esetében Ádám és Éva látható az almával, valamint a csodálatos kenyér- és halszapóritás. A tapintás nőalakja mögött a Kiűzetés a Paradicsomból és a Krisztus megmenti Pétert a vízből jelenetek szerepelnek. A bibliai eseményeknek az érzékekkel való társítását — amelyek esetenként igen találóak, máskor kissé erőltetettnek tűnnek — a metszetek alsó részén elhelyezett latin nyelvű feliratok is



3. kép. Jan Saenredam Hendrick Goltzius után: A Látás allegóriája. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Papír, rézmetszet, 157 x 121 mm. 1596. Fotó: Rázsó András

magyarázzák. E feliratok mondandójának lényege, hogy minden emberi tapasztalásban nélkülözhetetlen a hit.¹¹

Mintegy húsz évvel később Jan Saenredam Hendrick Goltzius rajzai után készítette el metszetsorozatát, ahol az egyes érzékeket szerelmespárok jelenítik meg.¹² A látást ábrázoló lapon – csakúgy, mint a Vos-Collaert metszeten – tükörben szemléli magát egy ifjú hölgy (3. kép). De mennyire másként teszi ezt! Míg az előbbi esetben a nőalak magának tartotta a tükröt, itt most a mélyen dekoltált hölgyet átölelő férfiember kezében van a tükör, aki másik kezével a hölgy fedetlen keblét simogatja. S a metszettek felirata is eltérőek: míg a korábbi arról szól, hogy a szemünkkel való látás mellett az embernek megadatik az isteni eredetű, intellektuális látás képessége is, a goltziusi metszet alatt az olvasható, hogy „Ha a pajzán szemek nincsenek kellően kordában tartva, a balga fiatalság hanyatt-homlok a bűnbe rohan.”¹³ Egyértelmű tehát, miért tekintettek úgy az érzékekre, mint amelyek nem csak a mindennapi érzékelést szolgálják, de bűnös élvezetekre is csábíthatnak. Goltzius jó barátja volt a szintén Haarlemben működött Cornelis Cornelisz. Szatirikus hangvétellű képén a Látás metszet szereplőihez igen hasonló helyzetben látunk egy szerzetest és egy apácát.¹⁴ Az ínycsiklandó gyümölcsök és csillogó bor mellett a testi örömöknek hódoló kolostorlakók ábrázolásában nyilvánvalóan a kor protestáns vélekedése jutott kifejezésre: a képet a városi vezetés rendelte meg a festőtől három másik, moralizáló témájú alkotással együtt.

A goltziusi metszetsorozaton a szerelmespárok mellett – bár csak mellékszereplőként – még szerepelnek az érzékeket szimbolizáló állatalakok is: a látást itt a

szas helyett a középkori ábrázolási hagyománynak megfelelően a hiúz, a hallást a szarvas, a szaglást a kutya, az ízlelést a majom, a tapintást pedig a teknős képviseli. Mivel a teknős nagyon lassan mozog, ezért lábai folyamatosan érintkeznek a talajjal, ez a magyarázata, hogy a pók, és a csőrével fájdalmasan csípni tudó madár mellett ez az állat is jelképezte a tapintás érzékét. A goltziusi sorozat szerelmespárjai az őket kísérő állatalakokkal átmeneti fázist jelentenek az érzékeket tisztán perszonalifikációkkal vagy allegóriákkal megjelenítő, és az öt érzéket a mindennapi életből vett jelekkel, tevékenységekkel bemutató ábrázolások között. Ez az átalakulás a képzőművészetben a manierizmust felváltó realiztikusabb stílus elterjedésével, valamint a zsánerképfestészet önálló műfajjává válásával hozható összefüggésbe.

Korabeli életképnek tűnik a haarlemi Isack Elyasz 1620-ban festett Vidám társasága is.¹⁵ Kőkövű padlójú helyiségben elegáns társaság üli körül a terített asztalt és mulat muzsikaszó mellett. A szoba falán két festmény függ: az egyik a bibliai Özönvizet ábrázolja, a másikon pedig csatajelenet látható. Ezek a dekoratív motívumok adják kezünkbe a mű értelmezéséhez, a látszatrealizmus mögött rejlő erkölcsi tartalom felfejtéséhez. A németalföldi művészet kedvelt megoldása volt az ábrázoláshoz kapcsolódó morális üzenetet „kép a képben” formában megjeleníteni.

A holland ikonológus Eddy de Jongh szerint itt az Özönvíz ábrázolása az ember bukására utal, a csata pedig arra a mind katolikus, mind protestáns szerzők által gyakran idézett, bibliai szövegeken alapuló gondolatra, miszerint az ember élete a földön küzdelem, s e harcban a hit az egyetlen fegyverünk. A képi nyelven elhangzó erkölcsi intés az asztalnál mulatozó fiatal társaságra vonatkozik, amelynek tagjai a megbízhatatlannak tartott és bűnbe sodró érzékeket képviselik: a papírt tartó férfi a látást, a lanton játszó ifjú a hallást, a fiú borospohárral az ízlelést, az ölében kutyát tartó nő a szaglást, és az üvegpoharat látványos mozdulattal emelő férfi pedig a tapintást.¹⁶

Az érzékeket gyakran összefüggésbe hozták más, a világot rendszerező tematikus sorozatok (napszakok, csillagjegyek, emberi életkorok, vérmérsékletek, évszakok stb.) elemeivel.¹⁷ Ez magyarázza Elyasz képén a kis nyilazó figurát ábrázoló szobor szerepeltetését, ugyanis az életkorok közül a fiatalsághoz társították a szangvinikus temperamentumot és a nyilas csillagjegyet. Érdeemes megjegyezni, hogy az egyes sorozatokhoz tartozó elemek ábrázolásaiban sok átfedést találunk: pl. az önmagát tükörben szemlélő nőalak a Látást, de a hét főbűn egyikét, a Gőgöt is jelképezhette, vagy a poharat tartó alak éppúgy lehetett a tapintás megszemélyesítője, mint a falánkságé.

A mulatozó, az érzéki örömöknek hódoló társaságok ábrázolásai gyakran utaltak a bibliai Tékozló fiú példázatára is. Az utrechti caravaggista festő, Johan Baeck festményén¹⁸ a történetnek azt az epizódját látjuk, amikor a fiú léhán mulatja el vagyónát a bordély-

ban az örömlányok között. A fiú kalapját és a színes ruhás nőalak fejét feltűnően nagy tollak ékesítik, amelyek a tisztátalanságot, a szemérmertlenséget jelképezik.¹⁹ Ha pl. Jan Steen korábban már említett művére gondolunk, sok ismerős motívumot fedezhetünk fel a képen. Ahogy Steen egy közmondást, úgy Johan Baeck a tékozló fiú a bordélyban jelenetét használta fel az érzékek ábrázolására. A kottát olvasó lány a látást, viola da gambán játszó társa a hallást, a kutya a szaglást testesíti meg. Az egyik kezével karcsú borospoharat, a másikkal a kurtizán keblét tartó fiú alakja pedig egyidejűleg két érzékre, az ízlelésre és a tapintásra is utal. Az érzékeknek a bűnös földi örömmel való azonosítása itt még nyilvánvalóbb mint Elyasz képén. (Más kérdés, hogy a földi örömmel élvezetében elmerülő párok, társaságok ábrázolásai milyen hatást váltottak ki a korabeli emberekből. Németh István hívta fel rá a figyelmet, hogy az erotikus töltetű képek nézésekor nem valószínű, hogy az erkölcsi intellem volt az első, ami a nézőnek eszébe jutott...)²⁰

A 17. századi holland művészetben azonban az érzéki tapasztalásnak nemcsak morális veszélyeket rejtő aspektusaival találkozunk. Rembrandt tanítványa, Gerard Dou festményén perikópás könyvet, azaz katolikus lectionáriumot olvasó öregasszonyt ábrázolt. A népnyelven írott lectionáriumokban az evangéliumokból és az újszövetségi levelekből szerepelnek részletek illusztrációkkal, a Szentírásban foglaltak otthoni tanulmányozására. Dou képén jól látható, hogy az idős asszony éppen Lukács evangéliumának 19. fejezetét, a



4. kép. Rembrandt Harmensz van Rijn: A vak Tobit. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Papír, rézkarc, hidegtű. 161 x 129 mm. 1651. Fotó: Rázsó András.

templomszentelés napjára rendelt olvasmányt tanulmányozza.²¹ A kálvinisták mellett az államtanács is fontosnak tartotta a Szentírás és a biblia-magyarázatok alapos ismeretét, ennek értelmében fogalmazta meg az 1618-as dordrehti zsinat, hogy készüljön új holland nyelvű Biblia. Az ún. állami Bibliát az eredeti görög és héber nyelvű szövegekből fordították, és 1637-ben jelent meg először.²²

A hitben való elmélyedésnek az olvasásnál még gyakoribb formája lehetett a korban a prédikációk, biblia-magyarázatok hallgatása. Rembrandt 1641-ben festett, bensőséges hangvételű párosportróján (Berlin, Gemäldegalerie) a mennonita prédikátor Anso magyaráz feleségének, aki nagy figyelemmel és türelemmel hallgatja urát, fejét kissé a hang felé fordítva. Rembrandt egyik legismertebb rézkarcán, a *Százforintos lapon* a Máté evangéliumának 19. fejezetében szereplő eseményeket komponálta egy közös jelenetű, amely mintegy összegzését adja Jézus tanításainak. A hangsúly Jézus mondatain, és az őt hallgatók változatos reakcióin van.²³ Szintén a hallás érzékének jelentősége domborodik ki Rembrandt kései, *Máté és az angyal* képén (Párizs, Louvre), ahol az idős evangelista minden figyelmét a füléhez hajoló angyal szavai kötik le, ezek vezetik író kezét a papíron.

Az emberi érzékek közül Rembrandtot talán a látás illetve a látás képességének hiánya foglalkoztatta leginkább. Megrendítő fiatalkori festményén az ószövetségi vak Tobit imádkozik felesége bocsánatáért (Amsterdam, Rijksmuseum), 1651-ben készített rézkarcán ugyancsak Tobit fia érkezésének hallatára, botjára támaszkodva, kezét tapogatózva előrenyújtva igyekszik az ajtó felé (4. kép).²⁴

Még számos példa kínálkozna akár csak Rembrandt oeuvre-jén belül is, és még sokkal több a 17. századi holland képzőművészet alkotásai közül a vallás illetve a bibliai témák és az érzékek kapcsolatának illusztrálására. Reményeim szerint az előadásomban látottak-hallottak is – hogy stílszerűen az érzékeknél maradjunk! – híven tanúskodtak a kor szemléletmódjáról, és a témában rejlő művészi lehetőségek sokszínűségéről.

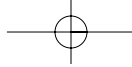
Jegyzetek

- * Előadásként elhangzott a 8. Szegedi Vallási Néprajzi Konferencián, 2006. októberében.
- 1 Jelentősebb, a németalföldi öt érzék ábrázolásokat tárgyaló irodalom: KAUFFMANN, H.: *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. In: *Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift für Dagobert Frey*. hrsg. von H. TINTELOT. Breslau, 1943, 133–157; PUTSCHER, M.: *Die fünf Sinne*. In: *Aachener Kunstblätter*, XLI, 1971, 152–173; MÜLLER-HOFSTEDE, J.: „Non Saturatur Oculis Visu.“ *Zur Allegorie des Gesichts' von Peter Paul Rubens and Jan Brueghel d. Ä.* In: VEKEMAN, H. – MÜLLER-HOFSTEDE, J.: *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Erfstadt, 1984, 243–289.; NORDEN-

- FALK, C.: *The Five Senses in Flemish Art before 1600*. In: *Netherlandish Mannerism: papers given at a symposium in the National Museum Stockholm*, ed. by G. CAVALLI-BJÖRKMANN. Stockholm, 1985, 135–154; *Immagini del sentire. I cinque sensi nell' arte*. (kiáll. kat.) A cura di Sylvia FERINO-PAGDEN. Cremona 1996.
- 2 PIGLER, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. (zweite, erweiterte Auflage) Budapest, 1974.
 - 3 Vö.: ABELS, Paul H. A. M.: *Religie in Holland. Tus- sen gewetensvrijheid en kerkelijke dwang*. In: *Geschiedenis van Holland 1572 tot 1795*. Deel II, onder redactie van Thimo de NIJS en Eelco BEUKERS, Hilversum 2002, 287–322.
 - 4 HUIZINGA, Johan: *Hollandia kultúrája a tizenhete- dik században*. Budapest, 2001, 56–57 (Első ki- adás: *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*. Haarlem, 1941).
 - 5 Olaj, fa, 98,5 x 187,8 cm, Amsterdam, Rijksmu- seum, ltsz. SK-A-447.
 - 6 Vö.: BOL, L. J.: *Adriaen Pietersz. van de Venne. Painter and Draughtsman*. Doornspijk, 1989, 3444.
 - 7 Holland festő, 1650 körül: Holland család enteriőr- ben (olaj, vászon, 85,5 x 107,5 cm) Budapest, Szép- művészeti Múzeum, ltsz. 3928. A kép irodalmát lásd: *Museum of Fine Arts, Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue Vol. 2.*, ed. by. EM- BER Ildikó, URBACH Zsuzsa. Budapest, 2000, 49. Továbbá: DEKKER, J.–GROENENDIJK, L.–VERBERCK- MOES, J.: *Trotse opvoeders van kwetsbare kinde- ren. De pedagogische ruimte in de Nederlanden*. In: *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500–1700*. (kiáll. kat.) Onder re- dactie van J.B. BEDAUX – R. EKKART. Haarlem – Antwerpen) 2000–2001, 43–60.
 - 8 Olaj, vászon, 134 x 163 cm, Hága, Mauritshuis, ltsz. 742.
 - 9 *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, en- gravings and woodcuts 1450–1700. Cornelis Cort*, Part III. Comp. by Manfred SELINK. Amsterdam, 2000, nrs. 204–208. Floris A Tapintás allegóriája rajzát, amely után a metszetsorozat megfelelő lapja készült, a budapesti Szépművészeti Múzeum őrzi. Ld.: *Netherlandish Drawings in the Budapest Mu- seum. Sixteenth-Century Drawings*. An illustrated catalogue compiled by Teréz GERSZI, Vol. I, Ams- terdam, 1971, 45, cat. nr. 85.
 - 10 *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, en- gravings and woodcuts 1450–1700. The Collaert Dynasty*, Part VI., comp. by A. DIELS – M. LEES- BERG. Amsterdam 2005, nrs. 1367–1371.
 - 11 TORRE, Francesca del In: CREMONA, 1996, 112–113.
 - 12 *The Illustrated Bartsch. Netherlandish Artists: Matham, Saenredam, Muller*, Vol. 4, ed. by Wal- ter L. STRAUSS, New York 1980, nrs. 95–99.
 - 13 „Dum male lascivi nimium cohibentur ocelli, In vitium preceps stulta iuventa ruit.” A felirat fordí- tását NÉMETH István: *Játék a tűzzel, avagy vonzó képek, riasztó feliratok*. In: *Maradandóság és vál- tozás – Művészettörténeti Konferencia* (tanul- mánykötet), szerk. BODNÁR SZ. – JÁVOR A. Rác- keve, 2000, 127–138 tanulmányából vettem át, ahol a szerző a korabeli, erotikus témájú ábrázolá- sok és a hozzájuk kapcsolódó moralizáló feliratok közti ellentmondásos viszonyra hívja fel a figyel- met.
 - 14 Olaj, vászon, 116 x 103 cm, 1591-ből datált, Haar- lem, Frans Halsmuseum, ltsz. 50. Ld.: THIEL, Pie- ter J.J. van: *Cornelis Cornelisz van Haarlem 1562–1638*. A Monograph and Catalogue Rai- sonnée, Doornspijk, 1999, nr. 112. *Tot lering en ver- maak*, (kiáll. kat.) door Eddy de JONGH. Amster- dam 1976, 34.
 - 15 Olaj, fa, 47 x 63 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, ltsz. SK-A-1754.
 - 16 JONGH, Eddy de: *Realism and Seeming Realism in Seventeenth Century Dutch Painting*. In: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Re- considered*. Ed. by Wayne FRANITS. Cambridge, 1997, 21–56.
 - 17 Vö: *Csillagsorsok és embersorsok; Sternenschick- sale und Menschenschicksale*. (kiáll. kat.) Rend. és a vezetőt írta: BODNÁR Szilvia. Budapest, Szépmű-vészeti Múzeum, 1990.
 - 18 Olaj, vászon, 122 x 184 cm, 1637-ből datált, Bécs, Kunsthistorisches Museum, ltsz. 7024.
 - 19 Már a 16. században is ábrázolták a tollat ezzel a je- lentéssel, pl.: az amszterdami Cornelisz Anthonisz 1546-ban készített fametszetén a Tisztátalanság (Oncuysheyt) alakja nagyméretű tollat tart a kezé- ben. Ld.: Amsterdam 1976, 59–61.
 - 20 NÉMETH 2000, 127–138.
 - 21 ALPERS, Svetlana: *Hű képet alkotni. Holland mű- vészet a XVII. században*. Budapest, 2003, 213. (Eredeti címe: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century.*) Első kiadás: The Uni- versity of Chicago Press, Chicago, 1983)
 - 22 WESTERMANN, Mariët: *A Wordly Art. The Dutch Republic 1585–1718*. New York, 1996, 51.
 - 23 WESTERMANN 1996, 48, 51.
 - 24 Vö: KAUFFMANN 1943, 145–157.

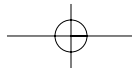
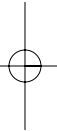
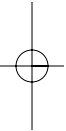
Protestant or Loose Morals? The Five Senses in Seventeenth-Century Dutch Art

In the Netherlands the Five Senses emerged in the course of the 16th and 17th centuries as an increasingly popular subject. Since sensory perception and thor- ough observation was of great importance just like the moralizing mentality and emblematical approach, the theme of the Five Senses offered the artists a good opportunity to satisfy both demands. Contemporary paintings and prints depict the positive and negative aspects of the senses alike: they are the media of every- day perception, but they can also tempt with sinful de- lights. This duality is revealed in the works of art re-



lated both to the senses and to the religion and faith. In seventeenth-century Dutch art we can find a great variety of combinations of these two themes. In my

study I try to present this colourful palette of examples.



Puskás Bernadett Feliratos ikonok a munkácsi püspökség 17. századi emlékanyagában

A 17. század derekán, a történelmi Magyarország északkeleti részén joghatóságában több vármegyét átfogó bizánci rítusú püspökség működött, melynek központja a Munkács-Csernekhegyi kolostor volt.¹ Bár az egyházmegye történetének főbb eseményei ismertek, számos kérdés vár még megválaszolásra a püspökség egyházszervezeti felépítésének alakulásával, liturgikus gyakorlatával és művészetével kapcsolatban.

A püspökség művészetének, történetének kutatásában sajátos gondot jelent, hogy az egyházközségek működésének többé-kevésbé pontos dokumentálása főképp Mária Terézia uralkodása alatt, Olsavszky Mánuel püspök (1743–1767) idejében megfogalmazott rendelkezések nyomán indult meg.² A levéltári kutatások arra utalnak, hogy azt megelőzően, az ikonfestő, templomépítő mesterekkel kapcsolatos adatok elsősorban peres iratokban maradtak fenn. Templomépületek, ikonosztázionok állítására, műhelyek működésére vonatkozó adatok viszonylag ritkák a forrásokban.³ Ezért különösen is jelentős, hogy a művészettörténeti emlékanyagban, az ikonokon a 17. század első harmadától megszorodnak a hosszabb-rövidebb egyházi szláv nyelvű feliratok. Ezek néhol csak a mű készítésének évszámát adják meg, a mester szignatúrájával. Máskor azonban a mű megfestésének körülményeire is rávilágítanak.

A szignálás gyakorlata már az előző század galíciai ikonfestészetében is felbukkan. Azonban a 17. század elejétől szinte jellemző kísérőjévé válik egy-egy műhely gyakorlatának. Az egyik ezt a gyakorlatot példázó festőműhely a Przemysl és Lviv (későbbi nevén Lemberg, majd Lvov) között fekvő galíciai Szudova Visnyában működött.

A 17. század elejére mind a przemysli, mind a lvovi egyházmegyében a városi polgári műhelyek átvették a korábbi kolostori műhelyek vezető szerepét. Az újkori ikonosztázion-állítási gyakorlat olyan keresletet teremtett, hogy a kutatás szerint néhány évtized alatt szinte minden jelentősebb városkában alakult egy kisebb műhely, vagy tevékenykedett ikonfestő mester, aki néhol az ikonok kereteit is maga készítette, tehát fafaragásban is gyakorlott lett. A mesterek kezdetben a helyi igények kiszolgálását végezték, azonban a sűrű műhelyláncolat miatt rövidesen további megrendelések felkutatására is szükség mutatkozott.

A történelmi Lengyelország bizánci rítusú püspökségei már a középkorban is kapcsolatokat ápoltak a Magyarország területén kiépülő munkácsi püspökséggel, vándorpapokat küldtek a felvidéki falvakba. Szórványos adatok határon átnyúló művészeti kapcsolatokra is utalnak. Az egyházközségekben fennmaradt ikonok is galíciai műhelyekből érkeztek. Mivel jelenlegi ismereteink szerint a munkácsi egyházmegyében a 16–17. század fordulója előtt kolostori kör-

nyezetben s inkább szórványosan lehet számolni festők működésével, s a helyi bizánci rítusú közösségek híján voltak polgári központoknak, mecénásoknak, a 17. század elejére sem épülnek ki jelentős önálló műhelyek. Így válik jelentőssé az a mestervándorlás, amely több város irányából indult el. A vándormesterek, vándorműhelyek tevékenysége révén elkészült ikonosztázionok és töredékeik nemcsak a Felvidéken, Kárpátalján, de Máramarosban is fennmaradtak.

Visnya a 17. században Lviv után olyan második élvonalbeli gazdasági és kulturális központtá vált, ahol több, mint tíz céh működött. Egyházközségében itt elsők között szerveződött templomi testvériség a templomi felszerelés megújítása, bővítése gondjainak felvállalására.⁴ A városban tartott vásárok révén a festők ismertsége is szélesebb körben terjedhetett. Talán ez is magyarázza, hogy más festőműhelyek gyakorlatához képest a visnyai mesterek tudatosabban és gyakrabban jegyezték műveiket, és a szignóknak kihangsúlyozták a városhoz való kapcsolatukat. Az ikonokon fennmaradt feliratok szerint a visnyai mesterek tevékenysége 1646–1688 között lendül fel, elsősorban Szudova Visnya környékén, de az ún. Bojkóföldön (Turka környéke) és Kárpátalján is.⁵ A mesterek a Szambir–Turka útvonalon haladtak megrendelések után vándorolva Kárpátalja felé.

A visnyai műhelyből indult Ilia Brodlakovics is, aki Munkácsra érve feltehetően saját műhelyt nyit, s ezt követően munkácsi festőként szignálja ikonjait. Élet-



1. kép. Ilia Brodlakovics: Istenszülő a gyermekkel, Oroszvégről. Ungvár, Kárpátaljai Megyei Boksay József Művészeti Múzeum, ltsz. Ж-800. Fa, tempera, 106 x 80 cm. 1641. Fotó: Hasznos Zoltán

műve csak töredékesen maradt fenn. És, bár más mesetekkel kapcsolatban a kutatás legalább egy-két adattal rá tud világítani a festők személyes életére, Brodlakoviccsal kapcsolatban ikonjain és néhány szűkszavú korábbi szakirodalmi említésen túl szinte semmi ismerettel nem rendelkezünk, holott általánosan elfogadott, hogy ő ezen időszak ikonfestészetének egyik kiemelkedő alakja.

Ilia 1646-ban még Turkán festett egy *Istenszülő oltalma* ikont, amely a lvovi Nemzeti Múzeumba került be, ahol a hatalmas restaurátlan középkori anyag mellett hátrébb szorult és még nem került publikálásra. További ismert, szignált és datált művei már Kárpátalján készültek. Ezek közül négy ikont őriz az ungvári Kárpátaljai Megyei Boksay József Művészeti Múzeum. Mindegyikük a Munkács környéki Oroszvégről származik. Oroszveg első templomának említése 1692-ből való, majd 1730-ban Szent Mihály titulusát is lejegyzik.⁶ Az itteni ikonjain a mester néhol visnyai, néhol már munkácsi festőként jegyzi magát.

A legkorábbi keltezésű az *Istenszülő a gyermek Jézussal* ikon, amely az ikonosztázion egyik Alapképe lehetett (1. kép). Az ikon baloldalán lent a háttérben olvasható a cirill betűs aláírás és cirill betűjelekkel megadott évszám: „Ilia munkácsi festő 1641.” Ez egy hagyományos kompozíciójú Hodigitria, Útmutató Istenszülő-ábrázolás, amelyen a félalakos Mária mutató jobbja a Gyermekre mutat, mint az egyedül üdvözítő útra. A klasszikus kánon ugyanakkor a korszak legkorszerűbb nyelvezetén fogalmazódik meg. Reneszánsz háttérmutra előtt látható a félalak. A festésmódot pontos vonalvezetés, valós arányrendszer, tónusozó színhasználat jellemzi. Finoman kidolgozott Mária fejét a maforion alatt fedő fátyol, az arc, a kezek plasztikus megjelenítése, a ruházat redőzete. Az ara-



2. kép. Ilia Brodlakovics: *Szent Mihály arkangyal gyülekezete*, Oroszvégről. Ungvár, Kárpátaljai Megyei Boksay József Művészeti Múzeum, ltsz. Ж-802. Fa, tempera, 102 x 80,5 cm. 17. század közepe. Fotó: Hasznos Zoltán



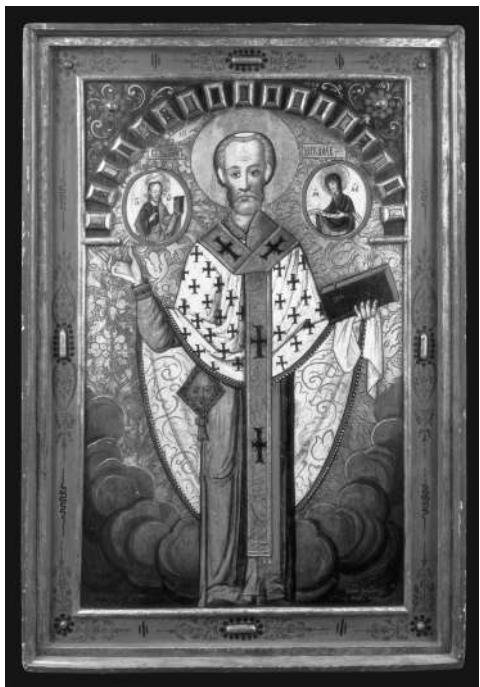
3. kép. Ilia Brodlakovics: *Szent Mihály arkangyal*, Oroszvégről. Ungvár, Kárpátaljai Megyei Boksay József Művészeti Múzeum, ltsz. Ж-803. Fa, tempera, 102 x 80,5 cm. 17. század közepe. Fotó: Hasznos Zoltán

nyozott háttérret reneszánsz vésett brokátmutra díszíti.

Az ugyancsak Oroszvégről származó *Mihály arkangyal gyülekezete* ikont ugyancsak „Ilia Brodlakovics festő” szignálta (2. kép). A 17. század közepére datálható ikon képtábláján egyszerű profillozású, ráerősített keret fut körbe, amelyen belül jellegzetes reneszánsz festett keretmező látható. Íves mezejében az Emmanuel Jézust szférában felmutató Mihály arkangyal, mellette Gábor és Ráfáel arkangyalok és a mennyei erők gyülekezetének egészalakos zárt csoportja látható. A festett keret alsó részén volt olvasható egykor az adományozók neve („...ilkusin és felesége”).

A megkopott szignó szerint „Ilia Brodlakovics visnyai mester” festette a harmadik oroszvégi ikont is.⁷ Festett keretén fent az ábrázolás megnevezése olvasható: „Szent Mihály arkangyal, a mennyei erők fővezére” ikonja (3. kép). A kivont karddal álló arkangyal szinte kilép ki a képmezőből.⁸ A beállítás korabeli liturgikus könyvek metszetein lett ismertté, azonban az a lendület, amely Brodlakovics ikonján figyelhető meg, máshol nem ismétlődik meg. Lent a kereten adományozási felirat töredéke maradt fenn: „... (Mihály) archisztratégosz képmását... és felesége, P... bűneik bocsánatára.” Még nem lezárt kérdés az, hogy a két Szent Mihály ikon közül melyik lehetett az ikonosztázionon elhelyezett tituláris ikon és milyen funkcióra készülhetett a másik.

Ugyanebből az együttesből maradt fenn egy *Szent Miklós* ikon szintén az egykori ikonosztázion Alapképsorából (1666) (4. kép).⁹ Beállítása, ábrázolásmódja visszafogottabb, rajzosabb a korábbi oroszvégi ikonoknál. Az egész alakos Szent Miklós-ábrázolás mellett lent a felsősáv alatt kétoldalt olvashatók a fel-



4. kép. Ilia Brodlakovics: Szent Miklós püspök, Oroszvágról. Ungvár, Kárpátaljai Megyei Boksay József Művészeti Múzeum, ltsz. Ж-799. Fa, tempera, 110 x 86,5 cm. 1666.

Fotó: Hasznos Zoltán

iratok. Balodalt: „Ezt a képet Mária a bűnös készítette 1666. évben,” jobbra: „Ilia Viszenszkij (visnyai) munkácsi festő.”

A közelmúltban először publikált ukrán magángyűjtemények ikonkatalógusában két eddig lappangó Brodlakovics ikon is ismertté vált. A munkácsi időszakban festhette a mester a *Keresztfestés mellékalakokkal* ikonját, amely festésmódjában a Mihály arkangyal gyülekezete ikonnal mutat rokonságot. Az ikon ismeretlen kárpátaljai lelőhelyről származik (1660?, magántulajdon).¹⁰ A négy szeggel keresztrefeszített Krisztus mellett a három Mária, János evangélista és Longinus látható. A jelenet háttérében kupolás tornyos reneszánsz épületek. Lent szignatúra („Munkácson 166. nove... hó... Ilia Brodl...”) és hagyományos adományozási szövegformula is készült, amely nemcsak az adományozó bűneinek bocsánatát, hanem elhunytjainak lelki üdvét is kiesdi („Ezt az ikont festette isten szolgája Andrej Kovbaszka bűneinek bocsánatáért és elhunyt rokonaiért Bine Dani...”).

Ugyancsak magángyűjteményben őrzik szignált *Krisztus születése* ikonját (5. kép). A festő a nagyméretű ünnepikont nyugati ikonográfiához közelítő Pásztorok imádása jelenetként festette meg. Mária hátamlás trónuson ül, mellette a botjára támaszkodó József, közöttük fonott jászolban, szalmán a bepólyált gyermek Jézus. Az érkező pásztorok sapkájukat levéve, a háttérben lóháton a napkeleti bölcsek közelednek. Az ikon lelőhelyeként Galíciát adták meg további adatok megjelölése nélkül.¹¹ Azonban megállapítottuk, hogy a kép alján nemcsak a festő szignója olvasható — „Ilia Vis... munkácsi festő” — hanem a megfestés helye és ideje — „Munkácson, 1672.” Az ikon így

minden bizonnyal azzal Zsoltovszkij által 1983 előtt még Irhócon látott és lejegyzett a *Pásztorok imádása* ikonnal egyezik meg, amelyet a későbbiekben elvesztettek tekintettek.¹²

Ilia Brodlakovics tehetséggel párosuló képzettsége révén nemcsak a munkácsi egyházmegyében tevékenykedő mesterek közül tűnt ki, a nagyobb galíciai városok vezető ikonfestőivel is felvehette a versenyt. Ikonjainak festői felfogásában azonban bizonyos eltérések figyelhetők meg. *Szent Miklós*-ikonja grafikusabb kivitelezésű. Viszont festőien, reneszánsz szelvényben ábrázolja az alakokat a *Szent Mihály arkangyal*, és az *Istenszülo* ikonjain. A különbségek valószínűleg azzal magyarázhatók, hogy a nagyszámú megrendelés teljesítése során a mester ügyes kezű segédet alkalmazhatott.

A mester több ikonja lappang, csak szakirodalomból ismertek felirataik is. A kutatás megemlíti még egy egykor Irhócon őrzött Ilia által szignált ikont a téma megjelölése nélkül, „Ezt az ikont Isten szolgája Szimko Csol és felesége Kalina vette Munkácson 1677. június 8 (?)-án. Ilia festő.”¹³ A ruszkói *Trónoló Krisztus* ikon (1666.) részletező feliratának megfogalmazása a munkadíjat és a fizetés határidejét is rögzítette, hozzájárulva a korabeli fizetési módok megismeréséhez: „Ezt az ikont Sztehun és fia, Iván és Iván felesége Mária vették bűneik bocsánatára.” Továbbá baloldalt: „Mi Sztehunok: Iván és apám és feleségem, Mária ezt az ikont örök üdvösségünkre vettük Ilás (Illés) cimborától munkácsi festőtől, adtunk érte egy kandisznót. Ily módon egy másikat ősszel tartozunk adni, hogy 6 aranyat érjen, és ha nem adnánk disznót, pénzben tartozunk megadni a 6 aranyat a megbeszélte Szent Mihály gyülekezete napján ugyanez 1666. évben.”¹⁴



5. kép. Ilia Brodlakovics: Krisztus születése (Pásztorok imádása), Irhócról. Magángyűjtemény. Fa, tempera, 74,5 x 58,6 cm. 1672

További Brodlakovics-ikonokat őriznek a nagybányai Múzeumban (*Keresztrefeszítés*, 1671, *Három egyházatya*).¹⁵ A Munkácson műhelyt nyitó mester így a visnyai mesterek közül talán a legtávolabbra jutott el megbízásai nyomán.

Ebben az időszakban a templombelső képi rendjében változatlanul meghatározó szerepű az ikonosztázion. Már négy ikonsorból áll, lent jelenetes predellákkal, fent Keresztrefeszítés csoporttal. Ikonjai nem készülhettek el mindig egyszerre. Emellett a templomhajóban Krisztus szenvedéseit és az Utolsó ítéletet ábrázoló nagyméretű ikonokat is elhelyeztek. E három feladat, majd az ehhez társuló falkép-készíttetés igénye számos mesternek adott munkát.

A helyi kereslet és számos egyházközség szűkös anyagi lehetőségei miatt Brodlakovics mellett a munkácsi egyházmegyében megrendeléshez jutottak más Visnyáról származó mesterek is. Ezek magyarországi tevékenységét is feliratos ikonjaik igazolják. A visnyai műhelyhez különböző képzettségű mesterek kapcsolódtak. Egyes ikonok komolyabb mesterségbeli tudásról tanúskodnak, mások inkább a naiv népi ikonfestészethez körébe sorolhatók.¹⁶

Tyuskán egy 17. századi *Krisztus szenvedései*-ikont írtak le, melyen *Sztefán* visnyai festő kézjegye szerepelt.¹⁷ Ungváron az ismeretlen helyről származó *Keresztrefeszítés*-ikont *Hrickó* festő jegyezte „Isten 1656. évében Hrickó festette Visnyáról” (Ungvár, Kárpátaljai Megyei Boksay József Művészeti Múzeum).¹⁸

Brodlakovics Mihály kortársai között találjuk az ugyancsak Visnyáról származó *Jackó* mestert, aki ugyancsak kedvelte a feliratok alkalmazását. Domasiánán az *Utolsó ítélet* ikon ószláv nyelvű megsérült felirata arról kezdi a beszámolót, hogy „Az Úr 1656. évében készítette a sokvétkű Jackó mester Visnya lengyel városból, amikor háború volt a kozákokkal és a lengyelek és a svéd és Moszkva...”¹⁹ Ugyanez a mester így feliratoz egy Kárpátaljáról származó *Keresztrefeszítés*-ikont: „Ezt az ikont Lázár áldozópap csináltatta egészségéért és szülei bűneinek elengedéséért Isten 1656. évében Jackó festő Visnyáról” (Lvov, Képtár).²⁰ A kutatás ugyanennek az ikonfestőnek tulajdonítja *Fegyá Sztefanikuv* halotti ikonportróját (1668. Lvov, Nemzeti Múzeum). Az ikon az elhunyt kislányt a szüzek temetési hosszú fehér ruhájában, fején koszorúval ábrázolja amint imádkozó kéztartással fordult az Istenszüllőhöz. A kép felirata megemlékezik arról, hogy „Ezt az ikont Isten szolgája Szemion Sztefanikuv készítette, kislányát Fegyát, aki elment erről a világról az Atyaisstenhez négyéves korában az 1668. évben, akinek adj Uram Istenem örök nyugalmat.”²¹ Jackó festő ikonjain a népi mesterek munkáinak kötetlensége a visnyai festők mesterségbeli gyakorlottságával párosul.²²

Brodlakovics kései munkásságával párhuzamosan is érkeznek újabb visnyai mesterek Kárpátaljára: *Ioann* (*Iván*) (*Keresztrefeszítés* mellékalakokkal Szuchán: „Isten 1678. évében Ioan visnyai festő.”)²³

A 17. század utolsó negyedére a szignálási gyakorlat egyre általánosabbá válik a Lengyelországból érkező

mesterek esetében. Iván Scsireckij Mosztiszkiából költözött át először Przemyslbe, majd innen indult megrendelések teljesítésére.²⁴ Szuchán az ikonosztáziont készítették el általa, amint ez egy feliratból is kiderül („A Przemyslből való Iván Scsireckij festő által”).²⁵ Az egykori együttesből csak töredékek ismertek. Az 1679. évvel jelölt predella-képek tartalmukban az Alapképsorban szokásosan álló négy ikonhoz, Szent Miklós, Mária, Krisztus és a templom tituláris szentje Keresztelő János ikonjához kapcsolódnak: *Szent Miklós ereklyéinek átvitele Myrából Bariba, Barlanglakó Szent Antal és Teodóz* – a kijevei Lavra Mária-jelenés utasítását követő alapítói –, *Ábrahám áldozata*, mint a krisztusi áldozat előképe, és *Keresztelő Szent János fejevétele* jelenetek. A kompozíciók ugyanakkor a szenteket korszerű módon, aktualizálva, 17. századi viseletben és környezetben ábrázolják.

A munkácsi püspökség már a középkorban is szoros kapcsolatokat ápolt az északi és déli bizánci rítusú szomszédos egyházmegyékkel. A bizánci hagyományt követő, ugyanakkor sajátos, közép-európai felfogású és megfogalmazású posztbizánci művészeti iskola jött létre e területen. A 17. század a munkácsi püspökség történetében újabb kulcsfontosságú időszak, hiszen ez az ungvári egyházi unió (1646) előkészítésének és fokozatos térhódításának az időszaka, amikor a helyi egyház megtartva egyházfegyelmi, liturgikus gyakorlatát kinyilvánítja egységét Rómával. A 17. század elején a késő középkorban bekövetkezett válságidőszak után az egész posztbizánci világban új látásmód jelei tűntek fel. A késő reneszánsznak megfelelő szemléletmód nyilvánul meg a korabeli templomépítészetben, belső berendezésükben. Ebben a folyamatban a galíciai görög katolikusok gyorsan polgárosodó városaik révén a régióban élen jártak. A munkácsi püspökségben különösen a galíciai kapcsolatok révén meglehetősen gyorsan terjedt el az új szemlélet, aminek a korszak ikonfestészetében számos példáját láthatjuk.

A korszak ikonfestészetének főképp ikonográfiai vonatkozásban érdekes ikonjai között több szempontból is jelentősek a visnyai mesterek, és köztük Brodlakovics művei. Egyrészt a reneszánsz díszítő elemek, itáliai brokát-háttérmutra alkalmazásában, a térbeli megjelenítésre való törekvésben, és nem utolsósorban a kedvvel alkalmazott szignálási gyakorlat révén új időszakot példáznak, a reneszánsz megjelenését a helyi posztbizánci művészetben. Másrészt, a lejegyzett adományozási felirataikból számos adalék olvasható ki a korszak megbízói gyakorlatával, munkaszerződéseivel kapcsolatban, így pótolják némiképp a hiányzó levéltári forrásokat. A 18. századra a visnyai műhely festői felfogását helyi mesterek vitték tovább, azonban a szignálás korábbi gyakorlata abbamarad.

Jegyzetek

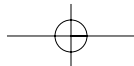
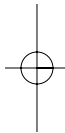
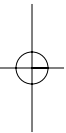
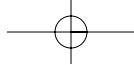
- 1 Ld. bővebben HODINKA Antal: *A munkácsi görög-katolikus püspökség története*. Budapest, 1909; PIRIGYI István: *A magyarországi görög katolikusok története*. I–II. Nyíregyháza, 1990.

- 2 PIRIGYI István: *A munkácsi püspökség története Parthén Pétertől De Camillis János József püspökig*. In: *Máriapócs 1696 – Nyíregyháza 1996. Konferencia a máriapócsi Istenszülő-ikon első könnyezésének 300. évfordulójára*. Nyíregyháza, 1996. 15–29.
- 3 АЛЕКСАНДРОВИЧ, В.: *Система малярських осередків західноукраїнських земель XVI–XVII століть*. In: *Другий міжнародний конгрес україністів*. Львів, 22–28 серпня 1993 р. Доповіді і повідомлення. Історіографія українознавства, етнологія, культура. Львів, 1994. 198–205.
- 4 ІСАЄВИЧ, Я.: *Братства та їх роль в розвитку української культури XVI–XVIII ст.* Київ, 1966. 19.
- 5 ДРАГАН, М.: *Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.* Київ, 1970. 95.
- 6 СИРОХМАН, М.: *Церкви України, Закарпаття*. Львів, 2000. 173.
- 7 A Mihály arkangyal-ikon felirata töredékes, Otkovics 1660-as dátumot ad meg hozzá.
- 8 ОТКОВИЧ, В.: *Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст.* Київ, 1990. 93.
- 9 Ld. PUSKÁS V.: *Kelet és Nyugat között. Ikonok a Kárpát-vidéken a 15–18. században*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. 1991. július–szep-tember. (Kiállítási katalógus) Budapest 1991. Kat. 19–22.
- 10 СИДОР, О.: *Давня українська ікона із приватних збірок*. Київ, 2003. 108, 324.
- 11 СИДОР, 2003. 324.
- 12 Ld. ЖОЛТОВСЬКИЙ, П.: *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.* Київ, 1983. 118.
- 13 ЖОЛТОВСЬКИЙ, 1983. Uott.
- 14 EGYKOR M. O. Korin gyűjteményében, Moszkva. Ld. *Історія українського мистецтва в 6 томах*. Київ 1967–1968. 6. kötet, 1968. 194.
- 15 PORUMB, M.: *Pictura românească din Transilvania (sec. XIV–XVII)*. vol. I. Cluj–Napoca, 1981. 88. Vizsgálatukat, illetve további Brodlakovics ikonok felkutatását még nem zártuk le.
- 16 СВЕНЦЬКА, В.: *Основні етапи розвитку українського малярства XVI–XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в малярських творах*. In: *Українське музикознавство* (Київ), (6) 1971. 224.
- 17 ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ В.: *Малярство карпатської України*. Львів, 1925. 137.
- 18 ЖОЛТОВСЬКИЙ, 1983. 126; ДРАГАН, 1970. 95;
- ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ В.: *Малярство карпатської України*. Львів, 1925. 137.
- 19 ОТКОВИЧ, 1990. 46.
- 20 ЖОЛТОВСЬКИЙ, 1983. 178.
- 21 *Історія* 1968, 2. kötet. 197; ОТКОВИЧ, 1990. 35.
- 22 ЖОЛТОВСЬКИЙ, П.: *Український живопис XVII–XVIII ст.* Київ, 1978. 45.
- 23 *Історія* 1968, 3. kötet. 197; ОТКОВИЧ, 1990. 86. Feliratát ld. ЖОЛТОВСЬКИЙ, 1983. 132–133. (reprod.)
- 24 Otkovics (Откович, 1990. 85.) a mester tevékenységét még a rybotyczei ikonfestő műhellyel hozza kapcsolatba. Azonban az életére vonatkozó további források révén már kivonható a rybotyczei körből: ALEKSANDROWYCZ, W.: *Rybotyczi ósrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku*. In: *Polska-Ukraina, 1000 lat sąsiedztwa*. T. 2. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. (red. S. STĘPIEŃ) Przemyśl 1994., 341–350. АЛЕКСАНДРОВИЧ, В.: *Закарпатський напрям діяльності західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку мистецької ситуації у львівсько-перемиському історико-культурному регіоні*. In: *Культура Українських Карпат: Традиції і сучасність*. Матеріали міжнародної конференції. Ужгород, 1994. (289–299). 295.
- 25 САХАНЕВ, В.: *Новый карпаторусский эпиграфический материал*. In: *Науковий Збірник Т-ва Просвіта, IX* (1932). 74.

Иcônes avec inscriptions dans l'éparchie de Munkács au 17^{ème} siècle

Au milieu du 17^{ème} siècle plusieurs maîtres ambulants sont arrivés dans l'éparchie du rite byzantin de Munkács pour répondre aux besoins grandissants d'installation et de peinture de nouvelles iconostases. Parmi eux, des peintres issus de l'atelier très populaire de la ville de Sudova Vychnia, dont le maître le plus qualifié Ilia Brodlakovitch vint s'établir à Munkács, signa dès lors précisément ses icônes en qualité de maître de Munkács.

Les icônes réalisées à cette époque suscitent l'intérêt à plusieurs titres. D'une part, elles sont remarquables par leurs signes stylistiques de la Renaissance. D'autre part, les inscriptions relatives à leur donation sont également importantes en tant que sources de connaissance des circonstances de la commande d'une icône pendant cette période.



Szilárdfy Zoltán Sajátos típusok Árpádházi Szent Erzsébet barokk ikonográfiájában

Az egész világon ismert, leghíresebb magyar szent barokk kori ikonográfiája leolvasható az ő 1249-re elkészült marburgi ereklyetartó-ládájának nyolc domborművéről. A jelenetek közül képtípussá szilárdultak a derekán ferences kordával alamizsnát osztó, az éhezöket etető, a beteggyámolító alakja, a nyomorultakon pedig, amint a lábmosó szeretetet gyakorolja. A reliefeknek megfelelően ezen témák a Szent Erzsébet-dóm egykorú festett üveglakain is láthatók.¹

Mintha csak az általa is a zöldecsütörtöki liturgiában évente hallott lábmosási himnusz refrénje visszhangzana „Ubi caritas et amor, Deus ibi est — ahol szeretet és irgalom van, ott az Isten.” A következő évszázadban kialakult gazdag képciklusok szintén attribútumaival meghatározható típusokká redukálódtak, gondolok itt a rózsza és az olajos kancsó jelképeire. Mindezeket a barokk művészet sajátos előadásmódján a legkülönbözőbb műfajokban tárja elénk. A manierizmustól a rokokón át a klasszicizmusig a reprezentáns egészalakos portréktól kezdve a színpompás, mozgalmas jelenetek váltakozása a tridentínumi reform-katolicizmus ihletésében variálja a korábbi témákat. A következőkben bemutatok ezekből néhány jellegzetes alkotást, míg előadásom végén rátérek a Habsburg Birodalom igazán egyedi Szent Erzsébet-ábrázolásaira.

Magyarországon elsőként a kanonizálás után, vagy a rákövetkező évben a győri ferencesek szentelték

templomukat a Szent Ferencet követő Árpádházi királylány tiszteletére. A kultusz kései emléke a gróf Esterházy Pál nádor által felkarolt egykori franciskánus templom elegáns Szent Erzsébet, melynek hazai meszerét az 1675–80-as évekre datálják.²

A mai napig Szent Erzsébet nevét és tiszteletét hirdető páratlan gyűjtőpont a Kárpát-medencében Kassa városa, ahol már 1238-ban a szegények kórháza mellett temploma állt és a város pecsétjére az alamizsnát osztó Szent Asszony alakját vészték.³

Az itteni számos művészeti emlék közül megragadott egy 1661-ből való, vörösréz domborítású, latin feliratos epitáfium, amellyel Harth János kassai nemes felesége, Peldmacher Margit emlékét hirdeti. A pompás korabarokk keret középmezéjén Szent Erzsébet erzsényéből pénzt hullat az előtte térdelő ruhátlan koldusnak (1. kép). A kompozíció eddig ismeretlen változata a most megnyílt szatmárnémeti Meszlényi Gyula Egyházmegyei Gyűjteményben tekinthető meg. A festményen Szent Erzsébet előtt hódoló, alamizsnát váró magyarruhás nemesben a donátort feltételezem (2. kép).⁴

A szepeességi származású jeles prágai szobrász, Ferdinand Maximilian Brokoff Hradsinban álló karcsú Mária-oszlopának lábazatára főúri magyar viseletben, fején a Szent Koronával alkotta meg a fonott szakajtójából kenyeret nyújtó Szent Erzsébetet (1725–28).⁵



1. kép. Ismeretlen festő: Adakozó Szent Erzsébet. Kassa, Kelet-Szlovákiai Múzeum (Košice, Východoslovenské múzeum) Domborított vörösréz-lemez, olaj. 1661



2. kép. Ismeretlen festő: Árpád-házi Szent Erzsébet előtt hódoló magyar nemes. Szatmárnémeti, Meszlényi Gyula Egyházmegyei Gyűjtemény (Satu Mare) Vásznon, olaj. 1680 körül

Különlegességnek számít a szombathelyi ferencesek refektóriumának bejárati festett kőfaragványa. Az 1762-ben készült, eddig nem publikált rokokó relief felirata „Dispersit dedit pauperibus — A szegényeket élelemmel látja el” a 111, 9 zsoltáridézet ugyancsak illik az éhes-szomjas barátok ebédlőjéhez adakozó védőszentjük kompozíciójával.⁶

A már említett lábmosó szeretet kitűnő képi megfogalmazása Raphael Sadeler a BAVARIA SANCTA 1625-ös kiadványában megjelent rézmetszete.⁷ Gyűjteményem szép példányának festői másolata a Nagyházi Galéria árverésén flamand mester műveként szerepelt.⁸

Valódi különlegességnek számít a mátraszőlősi plébániatemplom 1669-ben festett főoltárának táblaképe. Az allegorikus ábrázoláson Szent Erzsébet hétszeresen fordul elő, mint az irgalmasság cselekedeteinek meg személyesítője.⁹

Szent Erzsébet monumentális jelenség Sebastian Ricci párizsi oltárképén (3. kép). Az özvegy őrgrófnő a származására és császári kérőjére utaló koronát majd' kiejti jobbjaiból, inkább Szent Ferenc köpenye és kordája után nyúl, felcserélve az evilági javakat a krisztusi aszkézis kincseire.¹⁰

Nem közismert hagyományra világít rá gyűjteményem egyik 18. századi grafikai lapja. A színezett francia fametszet feltűnően nagy köpenyben ábrázolja a Magyar Királynőt. Nyilván itt a köpeny-ereklye kultusza és legendája öltött formát. E szerint Erzsébet halála előtt környezetének ajándékokkal kedveskedett. Egyik társnőjéhez így szólt: „Neked hagyom a köpenyemet (mantellum). Ne azt nézd, hogy már kopott is meg használt is...” A társnő halála után a köpeny Er-



3. kép. Sebastiano Ricci: Magyarországi Szent Erzsébet. Parma, Marchi. Vásznon, olaj. 1706-1708

zsébet sógorához, Thüringiai Konrádhoz került, akit a Német Lovagrend nagymesterévé választott. Később a szent ruhát az ereklyegyűjtő ferences harmadrendi Szent IX. Lajos francia király szerezte meg. Szent Erzsébet köpenye átvészelt a francia forradalmat, a párizsi kommünt, évszázadokig a ferencesek őrizték, a 20. században a kapucinusok kolostorába került eredeti 13. századi ládájában a kékesszürke textil ereklye.¹¹ Szent Erzsébet másodlagos ereklyéi közül ez tekinthető a leghitelesebbnek. A számos Szent Erzsébettel kapcsolatos ruhaereklye, melyek közül egyet az utóbbi időkben szülőhelye, Sárospatak is magáénak tudhat, az egyéb használati tárggyal együtt tudományos feldolgozást nyert.

Assisi Szent Ferenc ruha és korda átadásának epizódját örökíti meg Johann Caspar Guttwein (1669–1694) 1690 körüli gyűjteményében őrzött rézmetszet illusztrációja, melynek allegorikus motívumait Johann Paul Vogel tervezte és rajzolta meg.¹² E korabarokk kompozíció prototípusát egy marburgi zárandokjelvényen látni a 14. századból.

Az egész világon, mindkét földtekén elterjedt harmadrend patrónájaként közbenjárását és megdicsőülését látjuk a Német Lovagrend bécsi templomának főoltárképén. Tobias Pock 1667-ben a szerzetesi szerénységgel térdre boruló Erzsébet mennyei fogadtatását festette meg. A Menny Királynéjának térdén álló gyermek Jézus égi koronával jutalmazza a fejedelemszont, aki érette minden jogáról és javadalmáról lemondott.

Szent Erzsébet megdicsőülésének impozáns ábrázolását az id. Johann Cymbal 1749-ben festette meg a bécsi Erzsébet-apácák templomának főoltárán.

Paul Troger a pozsonyi Erzsébet-apácák templomának főoltárképén a feszület tövében imádkozó Erzsébetet festette meg, aki a szenvedő Krisztusból merített erőt a reá bízott szenvedők vigasztalására. Ugyanezt a témát tanítványa, Franz Anton Maulbertsch is megfestette egy színvázlatán, amit a Pannonhalmi Képtár őriz.¹³ Az utóbbiakon a feszület dominál, ugyanis a keresztre feszített Krisztus Király Erzsébetnek gyermekkorától kezdve utolsó leheletéig a Mindene volt. IX. Gergely pápától ajándékba küldött mellkeresztet tisztelik az ún. 1400 körüli Erzsébet-keresztben Szent Benedek Andechs-i monostorának kincstárában.¹⁴ Legkorábbi ábrázolásai közé tartozó königsfeldeni színes üvegablakon szintén keresztet emel magasba.

Számunkra mégis a váci barátok oltárképe a legfontosabb. A város harmadrendjének magyar társulata 1761-ben Pesten festtette 200 rhénes arany forintért.¹⁵ A társulat mintegy kegyképként tisztelte, ennek emléke, a Szent Erzsébet fején a ma is látható aranyozott ezüst korona.

Eddig ismeretlen 18. század végi provinciális festményre találtam a szabadkai ferences rendház folyósóján. A medálok képmásai lent középen Szent Erzsébettel a Ferenc-rend női szentjeit ábrázolják.¹⁶

Ritka attribútummal rendi habitusban látjuk gyűjteményem egyik 18. századi rézmetszetén. Előtte tálon



4. kép. Klauber testvérek: Szent Erzsébet kártyajátéka szegényei megsegítésére. München, Staatsbibliothek. Papír, rézmetszet. 1750 körül

egy hal fekszik, amely a halála utáni egyik csodás legendát idézi.¹⁷

Közismert 1734-ből a velencei Giovanni Battista Pittoni ugyancsak a Német Lovagrend számára festett oltárképe. A kompozíció változata tézislapra is rákerült Johann Christoph Winkler rézmetszetén. A nyilvános egyetemi vitára 1769-ben a gráci dominikánusoknál került sor.¹⁸ Változata Daniel Gran oltárképe a bécsi Karlskirchében, amely a császárné névadójának állít emléket. Az alamizsnát osztó Magyarországi Szent Erzsébet Esterházy-gyűjteményből származó egyik színvázlatát a Szépművészeti Múzeumban láthatjuk Budapesten. A pénzosztás jelenetén az alabárdos testőrök és szelíd hozzátartozók kísérete között többen magyar viseletben mutatkoznak. Pittoni és Gran kompozícióinak sajátos, változata látható az erdélyi Erzsébetváros örmény templomának főoltárképén, amely annyiban már Mária Teréziát is idézi, hogy mellette a gyermek II. József magyarruhás figurája is látható a „vitam et sanguinem” történelmi jelenetek mintájára.¹⁹

Az a tévedés, miszerint az utóbbi művek Szent Erzsébet unokahúgát, a portugálok által Izabellának nevezett királynéjukat ábrázolná genealógiai és kultusz-történelmi érvekkel cáfolom. Amint a Karlskirche a császár patrónusának, úgy az oldaloltár feleségének, Braunschweig-Wolfenbüttel Erzsébet Krisztina névadójának állít emléket, aki 1707. május 1-én a Szent István király kultuszáról nevezetes bambergi dómban katalizált, ismerve a thüringiai örgrófnő életét.²⁰

Székesfehérvárott, 1775-ben a későbbi székesegy-

ház egész főoltárát Mária Terézia emeltette. A szobrok és domborművek a saját, valamint anyjának és első, illetve hatodik gyermekének védőszentjét, Árpádházi Szent Erzsébetet ábrázolják.

Rubens Szent Ildefonso-oltárán Habsburg Izabella Klára hercegnő, kinek férje Portugália alkirálya is volt, térdelő alakját nem az Isabelnek hívott portugáliai Erzsébet, hanem az Árpád-házi pártfogója, kezében rózsákat, koronát és könyvet tartva. A festmény három évvel a portugál királyné kanonizációja előtt, 1632-ben készült el.²¹

Azt a tényt, hogy Mária Terézia egyenes ágon Árpád nemzetiségéből származott előítéletekkel manipulált történetírásunk általában elhallgatja.

A Szent Erzsébetet tisztelő Árpádházi Mária menyee a nápolyi Habsburg Clementia, az ő fia Károly Róbert, unokája pedig I. azaz Nagy Lajos magyar király.²²

E származás tudatában Mária Terézia jogosan igényelte az elődei által használt „apostoli király” címet, amely privilégiumot XIV. Kelemen pápa szentesített számára.²³

A Szent István-rend alapítása 1764. május 5-én, Lipót főherceg születésnapján megkoronázását jelentette a magyar uralkodónő önéretének, díszmagyarba öltözve, családja és az ország zászlósurai körében.²⁴ A rend nagymestereként a kereszt volt az egyetlen ékszer, amit özvegyi gyászruháján a szíve fölött viselt. Mennyire találó az egyik legnépszerűbb imakönyv, a Vörösmarty költeményből ismert „Szegény asszony könyve” a Királynő városában, Pozsonyban kiadott Rosáskert kifejezése, amikor Szent Erzsébet asszonyt így köszönti: „Oh te igazi Apostoli özvegy!”²⁵

Ebben a lelkeségi kontextusban érthető, hogy negyvenéves uralkodása idején kialakult, az az egyedinek mondható, sajátos ikonográfiai típus, amely a számos gyermekéről és szegény népéről gondoskodó anyát és királynőt Szent Erzsébet alakjába öltöztette.²⁶

A szegényeken könyörülő Királynő modelljét több festő az uralkodónő pozsonyi megkoronázása kapcsán készült, egészalakos portrékban látta meg. Az egyik Martin van Meytens 1741-ben festett képmása, amely Eszterházán a hercegi kastélyban függött, a másik pedig Schmidely Dániel pozsonyi festő egy évvel későbbi portréja, ami Meytens után készült. Az oltárképek többnyire nem tekinthetők valódi rejtett képmásoknak, inkább csak Mária Terézia típusát követik. Általa is igen tisztelt ősi rokonát Szent Erzsébetet, az ő hajviseletével és ünnepi ruházatában jelenítik meg.

A Klauber testvérek Annus Sanctorum című Mária-tisztelő Szentek képsorának egyik lapja egy különleges egyedi kompozícióval mutatja be Mária Terézia típusában az Irgalmasság Szentjét (4. kép), ahol Erzsébet udvarhölgyei társaságában Szűz Mária tisztelésére kártyajátékot folytat, hogy szerencsés nyereményét szegényeknek szétosztva a mennyek országa javára kamatoztassa. A Szent Szűz felhő koszorúból tekint alá az asztaltársaságra, palatáblára jegyezve a jótékony játszmák számát. A téma profán változatát a Magyar Nemzeti Múzeum egy 1751-ben készült akvarellje őrzi, me-

lyen Mária Terézia bennfentes emberei – Batthyány, Nádasdy és Daun – körében kártyajátékot űz (5. kép).²⁷

A királynő által finanszírozott főoltáron a székesfehérvári Szent István székesegyházban Szent Erzsébet szobra fölött Martin Karl Kellner bécsi szobrász reliefje a betegápoló Szent Erzsébet arcélében Mária Terézia profilját örökítette meg Mathäus Donner emlékére alapján (6. kép).

Migazzi kardinális bécsi hercegérsek és váci püspök megrendelésére készült Maulbertsch grandiózus kupolafreskója a váci székesegyházban (7. kép). A Szentháromság előtt hódoló Mindenszentek seregében, a magyar szentek között Erzsébet Mária Terézia ruháját viseli.

A rejtett képmásokra egyik legszebb példa Zsámbok Szent Erzsébet templomának 1772-ből való főoltárképe (8. kép). A helyi hagyomány szerint a mankóra támaszkodó koldus az egykori kegyúr, Beniczky Tamás volt. Provinciális változata a Tolna megyei Nagykönyvi templomában található (9. kép).



5. kép. Ismeretlen művész: Mária Terézia kártyajátéka politikusaival. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. Papír, ceruza, akvarell. 1751



6. kép. Martin Karl Kellner: A betegápoló Szent Erzsébet Mária Terézia profiljában. Székesfehérvár, székesegyház. Festett fadombormű. 1775



7. kép. Franz Anton Maulbertsch: Mária Terézia típusú Szent Erzsébet a Mindenszentek seregében. Vác, székesegyház, kupola. Freskó. 1770–1771



8. kép. Ismeretlen magyarországi festő: Mária Terézia rejtett képmása az alamizsnálkodó Szent Erzsébetben. Zsámbok, plébániatemplom, főoltárkép. Vásznon, olaj. 1772

Szintén a koronázási porté nyomán készült az Iparművészeti Múzeum egy kitűnő miniatűrje a 18. század közepéről, ereklyés polion díszítésű keretben (10. kép).²⁸

Az sem közismert, hogy a hazánk függetlenségéért vívott, az uralkodóház elleni szabadságharc vezére, II. Rákóczi Ferenc felesége, hessenni Sarolta Amália hercegnő özvegye Árpádházi Szent Erzsébet volt, kisebbik fiuknak Györgynek pedig nem véletlen, hogy a „marchese della Santa Elisabeta” nevet adták.²⁹

A barokk kor kisszentképeinek számtalan változata foggott közkezen Árpádházi Szent Erzsébet ikonográ-

fiai típusairól, amint gyűjteményem két ritka szép pergamén-miniatúráján láthatjuk.³⁰



9. kép. Ismeretlen magyarországi festő: A nyomorékokat istápoló Szent Erzsébet Mária Terézia képében. Nagyköny, plébániatemplom, oltárkép. Vásznon, olaj. 1770 körül



10. kép. Ismeretlen közép-európai festő: Árpád-házi Szent Erzsébet, mint Mária Terézia. Budapest, Iparművészeti Múzeum. Aranyozott, festett rézlemez, polion kezelettel. 1750 körül

Jegyzetek

- 1 KLANICZAY Gábor: *Az uralkodók szentsége a középkorban*. Budapest, 2000. 182–183; 22, 24, 26, 27 képek. SANKT ELISABETH Fürstin Dienerin, Heilige: Aufsätze, Dokumentation, Katalog; Ausstellung zum 750 Todestag d. hl. Elisabeth. Sigmaringen, 1981. 204–209, 219–221.
- 2 BUZÁSI Enikő: *Szent Erzsébet és egy koldus. Szent Imre*. In: *Történelem-kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2000. március 17–szeptember 24. Szerk. MIKÓ Árpád, SINKÓ Katalin. Budapest, 2000. 332. Kat. V-24; Kat. V-25.
- 3 KLANICZAY, 2000. 163.
- 4 SZILÁRDFY, Zoltán: *Eigenständige Typen in der barocken Ikonographie Ungarischer Heiliger*. Esztergom, 2001. 31; 36 Abb. 76 not; SZILÁRDFY Zoltán: *Ikonográfia-kultusztörténet*. Képes tanulmányok. Budapest, 2003. 205–212; 64, 352, 353, 354 képek. A felsorolt könyvek jegyzeteiben feltüntettem, hogy a Kelet-szlovákiai Múzeum engedélyével először én publikálhattam az epitáfiumot. Méltánytalanul tartom, hogy a Szent Erzsébet tisztelete, Emlékkiállítás a Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeumában (Szerk. JÓSVAINÉ DR. DANKÓ Katalin, VÁMOSI Katalin) 2007. május 26. – december 31. kiadványukban 13. oldalon hibás és téves adatokat közöl Eva Hruskova, aki egyáltalán meg sem említi az én 2000, 2001, 2003-ban képpel és szöveggel közzétett munkámat. A 17. századi kép Dara községből került a kiállításra, többet nem tudni róla. A kassai epitáfiumot ismerhette az ismeretlen festő. Az adatokat a kép fotójával együtt Terdik Szilveszter baráti közlésének köszönöm.
- 5 SZILÁRDFY, 2001. 35; 42 Abb.
- 6 ACTA SAVRIENSIA XIV. TAKÁCS J. Ince SABARIA FRANCISCANA A szombathelyi ferencesek története. Szombathely, 1998. 38, 237. Fazekas Gyöngyi restaurátor művésznek köszönöm, hogy e ritka műre felhívta a figyelmemet és felvételt küldött róla.
- 7 RADERUS, Matthaeus: *Bavaria Sancta...* Monaci, 1625. 136.
- 8 Nagyházi katalógus, 138. Aukció. Régi mesterek, 19. És 20 századi festmények árverése. 2007 május 15–16. Budapest, 80. tétel, 10.000.000 Ft-os kikiáltási áron.
- 9 SZILÁRDFY, 2001. 31, 37. Abb.
- 10 JEFFERY, Daniels: *Sebastiano Ricci*. Milano, 1976. 109, Tav. XXIII.
- 11 BOZSÓKY Pál Gerő: *Árpád-házi Szent Erzsébet könyve Párizsban*. In: *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv 2. kötet* Budapest, 1996. 133–142. SANKT ELISABETH i.m. 543, 546, 549.
- 12 HUEBER, Fortunatus: *Menologium, Seu Brevis, Compendio Illuminatio, Relucens in Splendoribus Sannctorum, Beatorum, Miraculosorum, ...* Monachij, J. L. Straub 1698. SANKT ELISABETH i.m. 458–459.

- 13 SZILÁRDFY, 2001. 35–36; 43, 44. Abb. Petrová-Pleskotova: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava, 1983. XIII.
- 14 SANKT ELISABETH i.m. 418–420. SZILÁRDFY, 2003. 299.
- 15 SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk ikonográfiai típusok Szent Ferenc rendjeinek művészetében*. In: *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára 2*. Szerk.: ÓZE Sándor és MEDGYESY-SCHMIKL Norbert. Piliscsaba-Budapest, 2005. 903–904, 41. kép.
- 16 A felvételt Korhecz Papp Zsuzsanna festő restaurátor művésznak köszönöm.
- 17 SZILÁRDFY, 2005. 930, 40. kép.
- 18 TELESKO, Werner: *Thesenblätter Österreichischer Universitäten*. Salzburger Barock Museum, 1996. 110–111. 13 Abb.
- 19 MOJZER Miklós: *XVII. és XVIII. századi német és osztrák festmények*. Budapest, 1975. 28, 29 képleírás és színes táblák. Az oltárképre Kovács Bálint egyetemi hallgató hívta fel figyelmemet, akinek a fotót is köszönöm.
- 20 Habsburg Lexikon (szerkesztette Brigitte Hamann – SZMODICS Anikó) Budapest, 1990. 82–83.
- 21 SÁNDY Erika: *Rubens*. Budapest, 1978. 23; 39. kép
- 22 Habsburg Lexikon i.m. 65.
- 23 NIEDERHAUSER Emil: *Mária Terézia élete és kora*. Budapest, 2004. 40.
- 24 MARCZALI Henrik: *Mária Terézia és 1717–1780*. Budapest, 1891. 230–231.
- 25 Jó illatú ROSÁSKERT ... Posonban találtatik Spaizer Ferentznél, 1768. 400.
- 26 Emlékiratai tükrözik gondoskodó szeretetét. Lásd: MARCZALI Henrik i.m. 167–208. Régi hagyomány, aminek nyomai ma is fellelhető a cseresznye és diófa soroktól szegélyezett utakon, ugyanis a királynő rendelte, hogy termésük felüdjítse a hosszú gyaloglástól kimerült vándorokat.
- 27 *Maria Theresia und ihre Zeit*. Ausstellung: 13. Mai bis 26 oktober 1980. Wien, Schloss Schönbrunn, 1980. Kat. Nr. 15, 12.
- 28 SZILÁRDFY, 2001. 31, 34–35; 38–41. Abb.
- 29 DR. SCHÖNER Ferenc: *Munkáctól Rodostóig, II. Rákoczi Ferenc élete*. Budapest 1914. 33, 97.
- 30 SZILÁRDFY Zoltán: *A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből I. 17–18. század*. Szeged, 1995. 5. k.

Particular Types in the Baroque Iconography of Saint Elisabeth of Hungary

The iconography of St. Elisabeth of Hungary (1207–1231) is the richest among the Hungarian saints because her cult spread in the whole Christian world. Within the historical borders of Hungary, but also in the present country, many variations of specific types can be found from the 17th century onwards. St. Elisabeth is represented as the model of charity in every form of art by engravers, goldsmiths, painters, and sculptors. The Hungarian princess, celestial patroness of the Franciscan Tertiaries, has had highly artistic representations in Hungary by Tobias Pock, Paul Troger, Franz Anton Maulbertsch, Johann Martin Schmidt, Johann Ignaz Cymbal, in Vienna by Daniel Gran, in Italy by Giovanni Battista Pittoni, Sebastiano Ricci, and in Prague by Ferdinand Maximilian Brokoff. This study aims to present the representations of the four-decade reign of Maria Theresa of Austria (1717–1780) on which the sovereign is depicted hidden in the portrait of St. Elisabeth. This refers to her ancestors of the House of Arpad by the Angevins. Maria Theresia of Austria is shown on these portraits as the sovereign helping the poor. It is found that the painters imitated the portraits by Martin van Meytens, Dániel Schmidely, and the commonly available copper engravings.

Ridovics Anna

„Az emberi váltságnak kúcsa” — Egy barokk kori Mettercia- ábrázolás ritka ikonográfiai típusáról

„Az Isten Mindenhatóságának Tárháza” című imádságoskönyv és az első hazai barokk kori Szent Anna Társulat

A Csákyak alapította szepességi kluknói kápolna mellett 1701-ben jött létre az első barokk kori hazai Szent Anna Társulat, amely a császári udvar által támogatott, 1694-től működő bécsi jezsuita noviciátus kongregációjához kapcsolódott.¹ A katolikus hívek, a pap-társak és főképp a kluknói kongregáció részére íródott Szabolt Ferenc (1653–1709) nagyszombati jezsuita atya imádságoskönyve, amely Esterházy Pál nádor mecénási segítségével látott napvilágot Bécsben és Nagyszombatban 1708-ban: „Az ISTEN Mindenhatóságának Tárháza, az az SZENT ANNA Boldogságos SZÜZ MÁRIA édes Annyának TISZTELETI. Főképpen a Magyar Országban hozzája lévő régi, és buzgó áitatosságának öregbitésére meg-nyitattott.”² Az imádságos könyv a középkori Szent Anna-kultusz hagyományainak felelevenítését tűzte ki céljául — a tridenti zsinat határozatainak szellemében módosítva a szent középkori legendáját — Szűz Mária édesanyjának, Jézus szent életű, bölcs, özvegy nagyanyjának tiszteletét kívánta népszerűsíteni. A képanyag is ezt a programot valósítja meg — egybegyűjtve, felhasználva a 17. század folyamán elterjedt ábrázolási típusokat — összefoglalását kínálja Szent Anna változatos barokk ikonográfiájának. A megújuló katolikus hitélet szellemiségét sugárzó, metszetekkel díszített imádságoskönyv széles olvasótáborhoz jutott el, jelentős szerepe volt a vizuális kultúra terjesztésében is. A metszetek imára buzdítottak, tanítottak és gyönyörködtettek. A képsorozat hatását jelzi, hogy számos hazai oltárképen találkozunk hasonló kompozíciós megoldásokkal.³

„Az ISTEN Mindenhatóságának Tárháza” című munka műfaja szerint „vegyes” jellegű életrajz, azaz vita és egyben Szt. Anna csodatételeinek legendáit megörökítő mirákulumos könyv, imádságos könyv, erkölcsnemesítő lelki kalauz. Szövege négy nagy egységből áll, 14 rézmetszet illusztrálja, amelyeket teljeségében az 1773-as nagyszombati kiadású példányból ismerünk ma.⁴ A metszetek külön lapon vannak, a képek alján latin nyelvű felirat olvasható. Az ábrázolásokat magyar nyelvű leírás értelmezi a következő lapon, szöveg és kép szoros összefüggésben van egymással. A lapok nem szignáltak. Mesterüket talán a bécsi jezsuitáknál működő Pozzo műhely tagjai közt kell keresnünk, itáliai vagy itáliai előképeket is követő osztrák mester személyében, aki Magyarországon is dolgozott.⁵

Az áhítati mű szerkezete összetett: 1. rész — Szent Anna officiuma, litániák és imádságok Szent Annához. 3 metszet tartozik ide: Mettercia, Szent Anna az ima és a fogadalom patrónája neveli leányát, Szent Anna keze. 2. rész — Kilenc keddre elosztott ájtatosság, ún.

novena Szent Annához. 9+1 metszet mutatja be Szent Anna és családja életét narratív jelenetekben: 1. Joachim és Anna boldog házassága, 2. Alamizsnaosztás, 3. Szent Anna látomása a szeplőtlen fogantatásról, 4. Mária születése, 5. Szent Anna a jó nevelés tanítója, 6. Mária templombavitele, 7. Mária eljegyzése Józseffel, 8. Az özvegy Szent Anna harmadmagával, 9. Szent Anna halála, 10. Szent Anna a mennyei segítő. 3. rész — Szent Anna csodatételei (1 metszet: Szent Anna és a Szeplőtlen Szűz, mint mennyei közbenjárók a kluknói kápolna és forrás látképevel). E rész bevezetőjében kapott helyet a kápolna és a Szent Anna-társulat történetének leírása, valamint a szent különböző legendáiból kiemelt, tizenötféle szükséghelyzetre elosztott, tanulságokkal záródó mirákulumok; 4. rész — Szent Anna Kongregációjának búcsúira, a Boldogságos Szűz Mária tizenkét ünnepére elrendelt litániák és imádságok. Ez a rész önálló egység, egy másik könyvecske hozzátoldása a munkához, amit az oldalszámozás is jelez.

„JÉZUS Christus Szent ANNA Aszszonynak (...) kúcsot adá” — Az imádságoskönyv met- szetei

A 14 kisgrafika első és utolsó darabja — amelyeket az 1773-as kiadású példányból ismerünk, de véleményünk szerint a 18. század eleji kiadásokban már szerepeltek — a szöveg szerint összefüggnek egymással, a sorozat keretszerkezetét alkotják. Mindkettő a Szent



1. kép. Mettercia, Rézmetszet, Az Isten Mindenhatóságának Tárháza, Nagyszombat, 1773-as kiadás

Anna patronátusa alá tartozó búcsújáróhelyre vonatkozik. A nyitólap melletti ábrázoláson, címlapelőzéken Szent Anna harmadmagával (1. kép) látható. A kép felirata: „Nemo intelligit, nemo credit, quanta DEUS amatoribus S. ANNAE conferre soleat beneficia. Trith. Cap. 14.” Az idézet fordítása az Elöl-járó Beszédben olvasható: „Senki meg - nem - foghattya, senki el - nem - hiheti, mely nagy jó-téteményeket vesznek azok Istentuel, kik Szent Annát szeretik.” A felhők tetejéről az áldó Atyaisten tekint le, előtte a Szentlélek széttárt szárnyú galambja. Az égi Szentháromság földi képviselteként jelenik meg a szent Mettercia csoport.⁶ Anya és leánya egymással szemben ülnek, fejüket kendő borítja. A Madonna térdén álló, hosszúruhás Kisjézus egy kulcsot nyújt Szent Anna felé. A kulccsal megnyitattik az Isten mindenhatóságának tárháza, amely mögöttük lebeg a felhők között, rocaillos keretben, mint egy korabeli kincses vagy orvosságos szekrényke. Fiókjaiban a feliratok szerint vigasz, oltalom, segítség van az arra rászorulóknak, a szent tisztelőinek: „Consolatrix afflictorum / Portus Naufragantium / Auxiliatrix Parturientium / Tutela Pereuntium / Salus Infirmorum / Consolatrix Agonizantium / Focundatrix Sterilium / Opitulatrix Egentium” (Vigasztalás a szenvedőknek, Kikötő a hajótörötteknek, Segítség a szülő anyáknak, Menedékhely a sorsüldözötteknek, Egészség a betegeknek, Vigasztalás a haldoklóknak, Fogadás a Magtalanoknak, Segítség a sorsüldözötteknek). A háttérben két kis figura látható, az egyikük kezében vándorbot, vállán batyu. A búcsújáróhely látogatói. Ők testesítik meg azokat a zarándokokat, akik a szent közbenjárását kérik. A kulcs motívuma a késő-



2. kép. Szent Anna és a szeplőtlen szűz Mária, mint mennyei közbenjárók a kluknói kápolna látképevel. Rézmet-szet, Az Isten Mindenhatóságának Tárháza, Nagyszombat, 1773-as kiadás



3. kép. Mettercia, Dunaföldvári Szt. Rókus kápolna, 18. század. Olajfestmény apácamunkával készített keretelésel. A szerző felvétele

középkori forrásokban tűnik fel Szent Annával kapcsolatosan. Temesvári Pelbárt (1453k.–1504) nemzetközi hírnevű ferences szerzetes prédikációgyűjteményében írja, hogy Anna méltán mondatik kegyelemnek (utalás a név héber jelentésére „kegyelemmel áldott”), mert belőle vétetik a föld, amelyből minden igazság származik, belőle készült Dávid (házának) kulcsa, amely által a paradicsom kapuja mindenki számára kinyílt.⁷ A tárház-, kulcs-szimbolikánál az imádságos könyv a későközépkori Szent Anna traktátusairól híres humanista bencés apátra, a német Johannes Trithemiusra (1462–1516) hivatkozik forrásként és eképpen magyarázza: „**E Tárház** (...) a’ Mindenható Teremtő Istennek kezével építetett, és malasztokkal, a’ **Szent Lélektuel betoeltetett szekrény**. Mely kincsek koezzuel egyeduel **MARIA** az, ki mindeneket, mellyeket, a’ mindenható Isten é szekrényben elroejtott gazdagsággal, érdemével tisztaságával foelluel halad: magában úgya kiseded, de erdemire nézve leg-nagyob; maga meg-alázásával mindeneknél aláb való, de **mocsok nélkuel fogantatás - s- Isteni Anyaságnak méltóságával foellyeb való mindeneknél; a’ magtalan ANNA Asszony méhében, mint valamely szekrényben bé-rekesztett; nem más képpen, hanem Christustúl szerelmes Nagy Annyára, Sz. ANNA Asszonyra bizzott aranyos kúcsál ki-nyitandó; hogy mennél inkább, a’ malasztal tellyes MARIA, ez eloett sok száz esztendoekig, az emberi váltságának kúcsa álet, Szent Fiá, s-maga, Szent malasztit el-roejtve tartotta; annál bővebben Szuez MARIAnak annyja Sz. ANNA Asszony, az oetet tiszteloeknek ki-osztogatná.**” (Kiemelés tőlem. R. A.) E szerint az értelmezés szerint az imádságoskönyv Mettercia-ábrázolása Máriának, az Istenanyának szeplőtlen fogantatását, Szent Anna által földi életének kezdetét jelképezi. E mennyei kincs-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

ből s így az isteni kegyelemből Szent Anna segítségével részesehetnek a hívők. Az imádságos könyv utolsó (2. kép) ábrázolásához kapcsolódó Magyarázat szerint: „Hogy a' JÉZUS Christus Szent ANNA Aszszonyának mint Szerelmes Nagy-Annyának, az Isteni mindenhatóságának Tárházában kúcsot adá csuda-tételek buek mutattya.”⁸ A tájban a sziklából fakadó forrás mögött egyhajós, félköríves szentélyű kápolna látható, körülötte a stációk keresztjei, amelyeknél éppen zászlós körmenet zajlik. Fent a felhőkön térdel Szent Anna, kezét az emberekért közbenjáró szentek gesztusával kérően tartja az ég felé. Előtte kisleánya, a Szeplőtlen Szűz áll a földgolyó köré tekeredő kígyóra taposva, kezében liliummal. Kérésük meghallgatását a kép sarkában megjelenő Szent Lélek galambja jelzi. A helyszín a kluknoi kápolna, mint a szöveg is meghatározza: „Szepesben a Szent ANNA kápolnájánál való kút-forrás.” A búcsújáróhely ábrázolása topográfiailag valóban hiteles.⁹ A szerző megemlíti, hogy Szent Anna napján a környező városok, falvak nagyszabású zászlós körmenetet vezettek a kápolnához, melynek élén a szepesi processzió haladt. Processziót indított többek között Kassa, Eperjes, Szeben, Sáros, Sóvár és Sebes városa, de jöttek a távolabbi, hegyeken túli vidékekről is például Jászó, Metzenzéff, Debrőb, Somod, Mindszent, Szomolnok, Remete lakói is.

A kulcsátadás kompozíciója más alkotásokon

A dunaföldvári Szent Rókus-kápolna festményén (3. kép)¹⁰ és a kassai egykori ferences templom Szent Anna-oltárképén (4–5. kép)¹¹ szintén a kulcsátadás ritka kompozícióját láthatjuk. Az előbbi kép – amelyen apáca-kézimunkával készített díszes keretben csak Szent Anna látható harmadmagával szekrényke

és kísérők nélkül – a figurák megjelenítésénél híven követi a metszetet. A két fejkendős nőalak között, a Madonna ölében áll a hosszú ruhás Gyermeke s két kézzel fogva nyújtja a kulcsot nagyanyjának. A kassai oltárképen anya és leánya egy dekoratív, egyenes zárópárkányú, kétajtós szekrény előtt foglalnak helyet. Mögöttük állnak férjeik, így szent családdá bővül az atyafiság. Az ágyéklepless, meztelen Kisjézus nagyanyja ölében ül, egyik lábát Mária, a másikat Anna térdére helyezi. Bal kezében glóbuszt tart, jobbával kulcsot mutat fel édesanyjára tekintve. Mária és József szemét lesütve, fejét meghajtva, kezét az elfogadás gesztusával emeli. A nagyszülők határozottan kitekintenek a képből. Talán a donátor házaspár rejtett portréját is sejthetjük bennük? Joachim alakja fölött a felhők sarkában az Úristen felé fordulva, égi protektorként Mihály arkangyal sisakos, antikizáló öltözetű félalakja tűnik fel, kezében a lélekmérleggel. A lépcsőszerű emelvényen egy címer látható, valószínűleg az adományozóé. A kék alapú pajzsban aranyos sisakból kiemelkedő, növekvő sisakos, ezüstpáncélos, kardot tartó katona, amely a sisakdíszben ismétlődik. A címertartó ovális tábla alatt M. A. D. felirat. A kép kétszintes, szobrokkal és képekkel díszített gazdag oltárarchitektúrába illeszkedik. Az alsó szinten a szent királyok faragott alakja fogja közre az oltárképet.¹² Valószínűleg Szent István és Szent Lipót, akik koronájukat és országukat – Magyarországot és Ausztriát – Mária oltalmába ajánlják. A felső szinten három szent szobra (két női szent, legfelül pedig Szent Mihály arkangyal alakja) övezi a domborműves, sugaras felhőkösorút formázó ovális keretbe foglalt Jézus születése (A Madonna és Szent József imádják a megszületett Kisjézust) ábrázolást.



4. kép. Szent Anna-oltár, Kassa, egykori Ferences templom, 18. század első fele, dereka. Juraj Gembický felvétele



5. kép. Szent Anna-oltár (részlet kegykoronák nélkül, restaurálás előtt) Kassa, egykori Ferences templom, 18. század első fele, dereka. A szerző felvétele

A oltárképen a szekrény kulcsát itt Szűz Mária kapja a másik két ábrázolástól eltérően, ahol a Kisjézus azt nagyanyjának nyújtja. A mű értelmezésénél érdemes ismét az imádságos könyv előszavában idézett Trithemiusz-szövegre utalnunk: „E Tárház (...), a' Szent Lélektuel betoeltetett szekrén (...) MÁRIA (...) mocsok nélkuel fogantatás - s- Isteni Anyaságnak méltóságával foellyeb való mindeneknél; a' magtalan ANNA Aszszony méhében, mint valamely szekrényben béresztetett; (...) **MARIA, (...), az emberi váltság-nak kúcsa.**” (Kiemelés tőlem R. A.)

A kvalitásos festmény elkészülésének időpontját, mesterét nem ismerjük. De az feltételezhető, hogy a festő vagy a megrendelő, a mű programadója ismerte az imádságoskönyv szövegét és ábrázolását.

Kisdý Benedek címere és a kassai oltár

A faragott oltárkereten azonban egy másik díszes címer is látható. Címerképe követ emelő darut ábrázol, a sisakdísz mitra és pástorbot koronázza, körirata: „Benedictus KISDI Episcopus Agriensis.” Kisdý Benedek (Szécsény, 1598–Jászó, 1660) egri püspök, Heves megye főispánja a katolikus restauráció korszakának egyik vezéregyénisége volt. Elszegényedett nemesi családból származott. A nagyszombati, majd a bécsi jezsuita kollégiumban tanult, 1619–1622 között a római Collegium Germanicum Hungaricum hallgatója. Hazatérte után szentelték pappá, Pázmány Péter érsek udvari káplánja lett. 1624-től pozsonyi, majd esztergomi kanonok. 1644-től szerémi, majd váradi püspök. 1648-ban egri megyéspüspökké szentelik. 1648–60 között jászói prépost. Eger török megszállása miatt az egri püspökség és káptalan Jászón működött a 17. században. 1650-ben Kisdý irányításával költözött át a káptalan Jászóról Kassára.¹³ Az istentiszteletek megtartására az egykori Ferenc-rendi zárdatemplom szentélyét kapták meg, valamint a két sekrestyét, a tornyot és a templom udvarán kijelölt temetőhelyet. A ferencesek is visszatértek ekkor a városba, ők a templom melletti Paduai Szent Antal kápolnában miséztek. A templom hajóját katonai szertár foglalta el ekkor. A szentélyt a Boldogságos Szűznek, mint mennybevitt Istenanyának tiszteletére szentelték fel. Kisdý püspök a káptalannak főoltárt és szószéket, III. Ferdinánd pedig egy mellékoltárt, orgonát és két harangot ajándékozott. A püspök mecénatúrája segítségével jelent meg 1651-ben a Cantus Catholici katolikus imádságoskönyv, 1657-ben 40 ezer tallérral megalapította az „Akadémiát,” 1659-ben 20 ezer tallért, házat és birtokot adományozott a papnevelő intézetet létrehozására. I. Lipót 1660-ban augusztusában adta meg az egyetemi rangot a kassai jezsuita főiskolának, melyet ez év őszén avattak fel. De az alapító főpap ezt már nem érthette meg, június 22-én hunyt el. Végakarata szerint az általa felállított főoltár előtti kriptába temették el.¹⁴ 1665-ben nyílt meg a jezsuiták vezetésével a „Seminarium S. Ladislai Kisdianum.”

A kuruc harcok, vallási viszályok miatt a teljes templomot csupán 1689-től tudták használni a Ferenc-ren-

diek, bár már 1668-ban I. Lipót a templomot összes tartozékaival a Megváltóról nevezett provincia tagjainak adományozta.¹⁵ 1707-ben Rákóczi fejedelem is ide járt imádkozni a nagyoltár előtt. 1709-ben a templom restaurálására jótékony adakozás indult meg. A munkálatok elkezdését az 1709–10 között dúló pestisjárvány akadályozta. A sok hányattatást megért középkori templom felújítására végül 1714–1724 között került sor.

A ferencesek kassai történetét feldolgozó 1759-es írás a Szűz Mária Mennybevétele templomban 9 oltárt említ.¹⁶ A főoltár, amelyet Kisdý Benedek 1657-ben adományozott a szószékkel együtt, a templom titulusának megfelelő témát jelenítette meg. Ott látható címere is 1759-ben. A szentélyben található még a János evangélista tiszteletére szentelt oltár és egy megégett Mária-kép köré emelt oltár. A hajóban a következő oltárok álltak: I. kápolna Szent Ferenc-oltár. II. Nepomuki Szt. János-oltár III. Szent Kereszt-oltár Bal oldalon I. Pádovai Szent Antal-oltár II. Szeplőtlen Fogantatás-oltár III. Szent Anna oltár „in III. S. Annae Venerationi Sacrata.” Azaz az oltárkép 1759 előtt készült. Wick Béla publikációja szerint az oltár Olasz László császári és királyi tanácsos ajándéka.¹⁷ (Bár a mai oltárképen M. A. D. monogram olvasható a címer alatt, talán mégsem ugyanarról az oltárképről van szó?)

Számos további kérdés merül fel. A Szent Anna-kép és az oltárarchitektúra összetartozik, egyidős? Akkor miért van két címer? Az oltárarchitektúra eredetileg az egykori főoltárhoz tartozott, ezért van rajta Kisdý címere és később kerültek bele az új festmények? Az is lehetséges, hogy a nagyrabecsült, jeles főpap címere elkerült eredeti helyéről és egy másik oltáron őrződött meg. Különös, hogy a mai oltár felépítményének a tetjét Szent Mihály alakja koronázza (attribútumai elvesztek) és az oltárképen is megjelenik, mint égi közbenjáró szent. A két oltár hosszú ideig együtt volt látható a templomban, de ma már nem ismerjük az egykori Boldogságos Szűz mennybevétele-főoltárt. A középkori Szent Mihály templom (szentélye) a 17. században, 1650-ben kapott más titulust az egri kanonokok idején, majd a 18. század második felében ismét változás történt. Paduai Szent Antal tiszteletére szentelik fel a templomot és a zárdát a ferencesek 1764-ben, amikor a templomot ismét átépítik, felújítják. Kicsérélik a régi főoltárt is, áthelyezik máshová. A franciskánus szerzeteseket és templomukat azonban további balsors üldözte. 1779-ben tűzvész tört ki, a templomtető is meggyulladt. Leomlott az óratorony, átszakítva a mennyezetet. Megolvadtak a harangok.¹⁸ II. József rendelete nyomán 1783-ben eltörölték a ferences harmadrendet, 1787-ben megszüntették a kassai franciskánusok konventjét. A Ferenc-rendiek elhagyták a várost. Kolostorukat szeminárium céljára alakították át. Az 1808-as Canonica Visitatio 12 oltárt említ, köztük a Szent Anna-oltárt és a Boldogságos Szűz nagyobb oltárát. Feltehetően utóbbi lehetett az egykori főoltár. A templom a napóleoni háborúk ide-

jén katonai raktár lett. A katonaság 1817-ben távozott, igen rossz állapotban hagyva maga után a berendezést. Az 1820-as, 30-as években nagyszabású restaurálás zajlott. Ekkor készült a jelenlegi főoltár.¹⁹ A templomot 1886-ig a kassai görög katolikusok használták.

Az egykori franciskánus templom berendezésének sorsa meglehetősen hányatott volt. Az oltárral kapcsolatban felmerülő kérdésekre csupán további alapos levéltári, stíluskritikai és restaurátori vizsgálatok alapján lehet valószínűleg választ kapni. Úgy véljük, hogy maga az oltárfestmény a 18. század első felében, dereka táján készülhetett egy szárazabb stílusú mester ecsete nyomán. Az viszont bizonyos, hogy a szent családi körben megjelenő Mettercia-ábrázolásnak kitüntetett figyelemet szenteltek, feltehetően kegyképként tisztelték, amit a Szűz Mária és Szent Anna fejét övező ötvösműví kegykorona jelez.²⁰

Jegyzetek

- 1 (SZABOLT Ferenc): *Az ISTEN Mindenhatóságának Tárháza, az az SZENT ANNA Boldogságos SZÜZ MÁRIA édes Annyának TISZTELETI. Főképpen a Magyar Országban hozzája lévő régi, és buzgó áitatoságának öregbitésére meg-nyittatott.* Bécs, Heyinger András, Nagyszombat, Akadémia (1708) 164.; RIDOVICS Anna: *AZ ISTEN MINDENHATÓSÁGÁNAK TÁRHÁZA.. Szent Anna barokk kori tisztelete és ábrázolásainak ikonográfiája egy korabeli imádságoskönyv tükrében.* I. In: *Ars Hungarica. Tanulmányok Szilárdfy Zoltán 60. Születésnapjának tiszteletére.* 1997/1–2. XXV. évf. 247–254.
- 2 A bécsi kiadásából két példány ismeretes (Egyetemi Könyvtár RMK I. 435/III, OSZK RMK I. 1743b), a nagyszombatiból egy (Egyetemi Könyvtár RMK I. 439/a). Hiányos példányok. A könyvvel foglalkozó szakirodalomból: BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium. A Mária-ünnepek és jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából. I-II.* Budapest, 1977. II. 111–112, 114–115.; KNAPP Éva – TÜSKÉS Gábor: *Graphische Darstellungen in den Publikationen barockzeitlichen Bruderschaften.* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 52. Band. 1989. 3. 353–372; KNAPP Éva: *Irodalomkínálat és művelődési program a barokk kori társulati kiadványokban.* Kandidátusi értekezés. Budapest, 1990.; KNAPP Éva: *Pietas és Literatura. Irodalomkínálat és művelődési program a barokk kori társulati kiadványokban.* 2001. 133–134, 144, 179; RIDOVICS Anna: *Szűz Mária fogantatásának, gyermekségének ikonográfiájához* (Bölcsészdiploma, ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék) Budapest, 1990.; RIDOVICS 1997.; RIDOVICS Anna: *AZ ISTEN MINDENHATÓSÁGÁNAK TÁRHÁZA azaz Szent Anna magyarországi tisztelete és ábrázolásainak ikonográfiája egy jezsuita imádságoskönyv metszeteinek tükrében I–II.* (PHD disszertáció, ELTE BTK Művészettörténeti
- 3 Az előképekről és a metszetek nyomán született festményekről bővebben: RIDOVICS 2000.; RIDOVICS Anna: *„Óh dicsőséges Szent Anna asszony, mi üdvösségünknek nemes gyökere” Adalékok Szűz Mária szeplőtlen fogantatásának barokk ikonográfiájához.* In: *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia Ráckeve, 2000.* MTA Művészettörténeti Kutatóintézet-Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Budapest, 2004. 177–194.; RIDOVICS Anna: *Mária bölcsője. Adalékok „Mária születésének” barokk ikonográfiájához. Tanulmányok Rózsa György tiszteletére.* Szerk. BASICS Beatrix. Magyar Nemzeti Múzeum. Budapest, 2005. 19–23.
- 4 Az 1708-as kiadások ismert példányai hiányosak, kevesebb metszet van bennük. De a szövegből és a későbbi kiadás képanyagának ismeretében arra következtetünk, hogy a korai kiadásokat is 14 metszet illusztrálhatta. Az Egyetemi Könyvtár és az Országos Széchényi Könyvtár 1708-as bécsi kiadású köteteiben napjainkra már eltérő az illusztrációk száma. 12 metszet van az Egyetemi Könyvtár példányában. (Bár Knapp Éva írásaiban mindig csupán 11 metszetet említ.) — A Szent Anna életét illusztráló 9 metszet, 1 csodatétel, valamint az első részben a zsolozsmák szövegét bevezető Szent Anna oktatja Máriát- ábrázolás és a 2. rész előtt, a kilenc keddi ájtatosság bevezetéseként a Szent Anna-kéz. Hiányzik a címlapelőzők kulcsos Metterciája és a búcsújáróhelyet bemutató ábrázolás. 3 metszet maradt meg az OSZK példányában — Szent Anna-kéz, Szeplőtlen Fogantatás, Mária születése. Az Egyetemi Könyvtár nagyszombati kiadású példányában 10 rézmetszet található. (Itt is hiányzik a címlapelőzők, mivel egy egész levélnyi hiány van a kötet elején. Így nincs benne a Mettercia, a Szent Anna-kéz és Szent Anna oktatja Máriát-metszet, valamint a búcsújáróhely ábrázolása.) A metszetlapok egy oldalon nyomottak és a következő lap számát viselik. Így bárhonnan kiemelhető az illusztráció anélkül, hogy az a szöveg és a számozás sorrendjét megbontaná. A szöveg többször is konkrétan utal a kíséző képanyagra. RIDOVICS 2000.; KNAPP 1990.; KNAPP 2001. 179.; KNAPP 2004. 171. Knapp Éva szerint a teljes ciklus a korai kiadásban eredetileg 12 metszetről állhatott.
- 5 RIDOVICS 2000. 90; KNAPP 1989. A metszetek messterének feltételesen Matthias Greischert tartja; KNAPP – TÜSKÉS 2004. 159. A kvalitásos metszöt valószínűleg a mecénás Esterházy Pál által is foglalkoztatott külföldi mesterek között kell keresnünk.
- 6 A Mettercia-, azaz Szent Anna harmadmagával ábrázolásokat a 15. század végétől, a ferences IV. Sixtus pápa rendelkezései nyomán, aki a Szeplőtlen fogantatás tanának támogatására a Metterciák előtt elmondott imaszöveghez búcsúkiváltságot fűzött

- kitüntetett tisztelet illette meg. Faragott és festett ábrázolásainak bajelhárító, védő szerepet is tulajdonítottak, amely megóv a pestistől és más veszedelemtől.
- 7 TEMESVÁRI Pelbárt: *Sermones de Sanctis (Pars aestivalis) Sermo XXXVIII* (első kiadása Hagenau, 1499.) A latin szövegek fordítását és a segítséget Madas Editnek köszönöm.; A „Dávid kulcsa” szöképet az ótestamentumi Ésaías próféta szövege alapján (Is 22. 22.): „S az ő vállára adom a Dávid házának kulcsát és amit megnyit, senki be nem zárja és amit bezár, nem nyitja meg senki.” Jézusra vonatkoztatták.; A december 20-dikai vesperásban a 4. antifóna szövege szerint: „Ó Dávid kulcsa, Izrael házának országló Pálcája, Kinyitsz, és nincs ki bezárja, Zársz és nincs aki nyissa. Jöjj, hozd ki a börtönből a megkötözöttet, Aki a sötétségben ül, És a halálnak árnyékában.” PARSCH Dr., Pius: *Üdvösség éve. Az egyházi év liturgiájának magyarázata*. I. Budapest, 1936. 207.
- 8 SZILÁRDFY Zoltán – TÜSKÉS Gábor – KNAPP Éva: *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről*. Budapest, 1987. Publikálták ezt a metszetet. Kat. 135a Más feliratú, későbbi, önálló sodott szentképként is ismert.
- 9 RIDOVICS 1997. 249–251.
- 10 Az ábrázolásra Szilárdfy Zoltán hívta fel a figyelmet, köszönet érte.
- 11 A kassai oltár felvételeit Juraj Gembiczkynek köszönöm. Különösen hálás vagyok a kassai kollégáknak, Kristína Markušovánek és Juraj Gembiczkynek, valamint Miskolcra Gyulai Évának, hogy a helyszíni tájékozódásban, a templom, a kripta és az érseki levéltár tanulmányozásában a segítségemre voltak.; WICK Béla: *Szent Ferenc rendjének története Kassán*. Budapest, Múzeum Antikvárium- Bookmaker Kiadó. 2005. 86. 164. A Szent család oltára.
- 12 WICK 2005. 164. szerint Szent István és Szent László.
- 13 WICK Béla: *A jezsuita rend története Kassán*. Különnyomat a „*Kath. Lelkipásztor*” c. folyóiratból. Concordia, Bratislava-Pozsony, 1931. 13–15.; WICK 2005. 34–39.
- 14 WICK 1931. 37.; WICK Béla: *Kassa története és műemlékei*. Kassa, 1941. 130., 379; WICK 2005. 38–39. 52.
- 15 WICK 2005. 48.
- 16 FRIDRICH Urbanus: *Historia seu Compendiosa Descriptio Provinciae Hungariae Ordinis Minorum S.P. Francisci, Strictioris Observantiae...* (Cassoviae, 1759.) 53. A szöveg megszerzését Juraj Gembiczkynek, a fordítását Gyulai Évának köszönöm.
- 17 WICK 2005. 86. 164.
- 18 WICK 2005. 126
- 19 WICK 2005. 158.
- 20 BÁLINT Sándor – BARNA Gábor: *Búcsújáró magyarok. A magyarországi búcsújárás története és néprajza*. Budapest, 1994. 134–135. A kegyképek koronázásáról

The Key to the Redemption of Mankind: About a Rare Baroque Iconographical Type of the Saint Anna Trinity

The prayer book “The Cupboard [Storehouse] of the Divine Omnipotence: The Veneration of Saint Anne [...]” written by Jesuit Ferenc Szabolt was published with the support of palatine Pál Esterházy in Vienna and Nagyszombat (Trnava, Slovakia) in 1708. The author prepared his work for the members of the first Hungarian Saint Anne Congregation founded in 1701 at Klukno (Kluknava, Slovakia) in the Szepes region. Father Szabolt collected literary memorials of the flourishing cult of the saint from the previous centuries and tried to establish a new tradition in the spirit of the Catholic revival. 14 engravings by an unknown master illustrate the prayer book. The text and the images are in close connection. These pious engravings played an important role in the distribution of the visual culture. Saint Anne has a key position in the Christological idea of Incarnation, Passion and Eucharistia. She is the Mother of Virgin Mary and grandmother of Jesus Christ; she is a fundamental figure in the human genealogy of Jesus. We can see a rare Baroque symbolic expression of the Immaculate Conception of the Virgin Mary on the first image. The St Anna Trinity is represented with two of the figures sitting in front of a Cupboard (of the Divine Omnipotence), in its drawers there are consolation and protection for the people in need. The child Jesus gives a key to open it to his grandmother, so that she can dispense these pious presents to her venerators. The most beautiful present is the Immaculate Virgin, God’s mother, from this cupboard, from Saint Anna’s womb; that is, she is the Key to the Redemption of Mankind. This composition influenced contemporary visual art as we can see on the picture from Saint Roch’s Chapel, and the painting of the altar panel from the former Franciscan Church in Kassa (Kosice, Slovakia).

Haris Andrea

„et Deo consecrat” — A Mária felajánlás ikonográfiája és a tétszentkúti templom oltárképe

„Ahogyan él az Úr az én Istenem, hogyan én szülni fogok, akár a férfi, akár az asszony nemből valót, ajándékul ajánlom fel én őt az Úrnak, az én Istenemnek és legyen az ő szolgálója életének minden napján.”¹ Szent Anna fogadalmát a második században keletkezett — minden későbbi Mária-legenda forrása —, Jakab ősevangéliuma (Protoevangelium Iacobi) örökölte meg. A csodálatos fogantatásért felajánlott devóció a Szűz élettörténetében összekapcsolódott a gyermek tizenéves koráig tartó templomi neveltetésével; a felajánlás jelenet nem vált a születés történet gondolati részévé, így képi megfogalmazás nélkül maradt, de a mariológiai ciklusokon gyakorta és szívesen ábrázolták a legenda számos elemét. A Joachim álma, a házaspár találkozása az Aranykapunál, Mária születése, Bemutatás a templomban jeleneteknek korán kialakult és megszilárdult az ikonográfiai típusa. Mária születését mindig tárgyakban gazdag belső enteriőrökben jelenítették meg. Anna általában a kép háttérében, horizontálisan vagy átlósan elhelyezett ágyában fekszik, segítőkötől körülvéve. Az előtérben, ugyancsak szolgálók gondoskodnak az újszülöttről, leggyakrabban a fürdetés jeleneténél. A képeken meg-megjelenik a bölcső, ezzel is hangsúlyozva, hogy itt semmiképp sem a „jászolba született” kis Jézust, hanem Máriát látjuk.² A születés-ábrázolásoknak az apa, Joachim, nem feltétlenül szereplője, bár alakja gyakran feltűnik a képeken, de szinte csak kívülállóként; legfeljebb szemlélője az eseményeknek.³ A tétszentkúti búcsújáró-templom azonban egy olyan, 18. század közepén készült, Mária születése oltárképet őriz, amely teljesen nélkülözi a cselekményt, a zsánerjelenteket vagy a belső enteriőrt. Ezen a festményen csak a két szülőnek és Máriának az égiekre figyelő, velük kapcsolatot kereső és találó együttese látható. A születésre csak a bepólyált csecsemő és bölcsője utal. A narráció elmarad, helyette a mirákulum tölti be a képet (1. kép).

Mária születésének történetét látjuk az ábrázoláson, de itt mégsem egy újabb Mária kultusz megfogalmazásával találkozunk, hanem a Szent Anna tisztelethez kapcsolódó barokk vallásos irodalom vizuálisan kifejezett tartalmával szembesülünk.⁴ A jezsuita rendnek jelentős szerepe volt Anna újkori kultuszának kivirágzásában, legendájának kiteljesítésében, amelyet Közép-Európában a Habsburg-ház is hathatósan támogatott. 1694-ben, a bécsi jezsuiták Szent Anna templomában, I. Lipót és felesége Eleonóra, Szent Anna Társulatot alapított, hálaadó felajánlásul azért, mert a trónörökös, a későbbi I. József, hosszú várakozás után Anna napján megszületett.⁵ A bécsi templom maradt a családi élet és gyermekáldás nagy patrónájának egyik fontos kultuszközpontja, amelynek rangját csak erősítette, hogy 1743-ban Mária Anna portugál királyné, I. Lipót lánya, Szent Anna kézereklyéjét adományozta

a templomnak.⁶ A bécsi udvar által felállított kongregáció szellemisége a hazai főúri körökben is hamar követendő példává vált. Az első hazai Szent Anna Társulatot, nem sokkal a bécsi után, 1701-ben, a Szepes megyei Kluknón, Kollonics Lipót esztergomi érsek alapította.⁷ A divék-ujfalusi Ujfalusi bárói családból származó Ujfalusi Judit, a nagyszombati klarissza zárda főnökösszonya, 1712-ben *Makula nélkül való tükör* címen, cseh nyelvből fordított, általa írt részekkel kiegészített könyvet jelentetett meg,⁸ melyben Mária születését így meséli el: „Es ottan mingyárt nagy Angyali musika lött, az kik vigan ugy énekeltek. [...] hogy az Angyali karok le szálván egy mas után, e' született szüzeckét, nagy tisztelettel, mint jövendő királynéjokat köszöntötték, és tisztelték.” Szent Anna a fényesség és a mennyei muzsikától „érzékenység kívül” volt, de mihelyt meghallotta Mária sírását magához tért és letérdelt, köszöntötte, majd Joachim is letérdelt az újszülött előtt.⁹ Anna és Joachim később Máriát a templomba vitte s „az oltár előtt térdepeltek, magok között tartván kis Leányokat.”¹⁰ A felajánlás is itt történt, együtt a templomi szolgálatba történő bevezetéssel.¹¹ Ujfalusi Judit mondatainak tartalmi és képi elemeiben megtalálható a tétszentkúti festmény ikonográfiai programja, így a jelenet értelmezésének fontos kiindulópontja; újabb adalékul ahhoz a tényhez, hogy a barokk kori képi ábrázolások ikonográfiai programjai — vagy azok bizonyos elemei —, milyen mélyen beágyazottak a korszak alig-alig feltárt, nagyszámú vallásos irodalmába. A szövegrészlet plasztikusan ér-



1. kép. Mária felajánlása. Tétszentkút, r. k. templom. Olaj, vászon, 277 x 163 cm. 1760. k. Fotó: Haris Andrea.

zékelteni, hogy Mária születésének legendájába Jézus születéstörténetének olyan csodálatos elemei épültek be, mint például az angyalok kórusa, amely a kezdetektől ismert, vagy az anyának a kisdéd előtti letérdelése, amely csak Szent Brigitta látomásai óta vált elterjedtté.

1708-ban herceg Esterházy Pál, a Mária kultuszról készített és általa jegyzett könyv 1690-es kiadása után,¹² egy Szent Anna tiszteletét bemutató kiadványt nyomtattatott Bécsben, amelyet jezsuita káplánjával, Szabott Ferencsel állítottatott össze.¹³ A könyv több kiadást is megélt a 18. században, metszetei az újabb megjelenések során bővültek. Az első kiadás csupán három metszete¹⁴ között már megtalálható Mária születésének új típusú képi megfogalmazása.¹⁵ A drapériával és építészeti elemekkel határolt tér középrészét, díszesen faragott végén Mária nevét hordozó, bölcső uralja, ennek két oldalán helyezkedik el a szülői pár. Anna a bölcső előtt, így a kép előterében áll, kinyújtott kezével emeli magasba, a bölcső fölött az újszülöttet. A másik oldalt, kissé már háttérben, Joachim térdel. A három szereplő szemét az égre emeli, ahol a felhőkből kibukkanó Atya elfogadja a felajánlást, és ahogy a kép aláírása is mondja „et Deo consecrat” (2. kép).

A tétszentkúti római katolikus templomban található nagyméretű festmény képi forrásának, az eddigi kutatások alapján, ez a metszet tekinthető. A kompozíció mintha annak tükörképes beállítására lenne; a szereplők elrendezése nem változik, továbbra is a középpontban lévő bölcső két oldalán helyezkednek el, de



2. kép. Mária felajánlása. Illusztráció [Szabott Ferenc]: Az Isten Mindenhatóságának Tárháza. Az az Sz. Anna a' Boldogságos Szűz Maria édes Annyának Tiszteleti. Főképpen a' Magyar Országban hozzája lévő régi, és buzgó aitatosságának öregbítésére megnyittatott. Bécsben, 1708. 103. lap.



3. kép. Felix Ivo Leicher: A megváltás allegóriája. Tét-szentkút, r. k. templom (jelenleg letét: Fertőd, Esterházy-kastély kápolna) Olaj, vászon, 280 x 162 cm. 1760. k. Fotó: Hack Róbert.

Joachim áll, Anna pedig ülve emeli fel az újszülöttet. Felül, a felhők között, angyalok kórusa öleli körül a sugárkoszorús tetragramban megtestesülő Atyaistent. A jelenet, a barokk festészet jellegzetesen jelzésszerű, egyszerre kintinek és bentinek is tűnő, drapériával, oszlopokkal, pilaszterekkel részben lehatárolt tere. A bölcső mellett megjelennek a történethez kapcsolható több jelentésréteget hordozó attribútumok, mint a galambpár, amely egyszerre utal Joachim áldozatára és Mária ajándékára, amikor Jézust bemutatja a templomban. A fehér gerlék kosara mögött áll egy vizeskancsó, amely jelképezi a születésjelenetbeli fürdetést és Mária tisztaságát. A festmény bal szélén, az Anna háttérben lévő füstölő, a főpapok által visszautasított áldozatot is jelölheti, itt azonban elsősorban a jelenet megszentelésére utal. A bölcső faragott rózsái azonban már egyértelműen csak Mária élettörténetének jelképei. A képen a miráculum pillanata jelenik meg, a bölcső szinte még mozog, a benne lévő lepedő másik vége az Anna karjain fekvő bepólyált csecsemő alá gyűrődik. Mind Anna, mind Joachim mozdulatában, arcán inkább a jelenés csodája, mint az elmélyült áhítat tükröződik.

A képet nem csak jelentős méretei,¹⁶ hanem párdarabjával együttesen értelmezendő ikonográfiai raritása is kiemeli a tétszentkúti búcsújáró templom berendezései közül. A majdnem azonos méretű, bár eltérő formájú képeket eredetileg egymással szemközt, a hajó két oldalfalára függesztették fel.¹⁷ A Mária felajánlása festmény párdarabjának ikonográfiai programját röviden a Megváltás allegóriájaként lehet meghatározni (3. kép).¹⁸ János jelenéseiből az asszony és

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

a sárkány látomását jeleníti meg, amikor a holdsarlón álló, csillagkoronás, Napba öltözött asszony újszülöttjét egy hétfejű, tűzvörös sárkány akarja felfalni, de a „gyermeket elragadták és Isten trónjához vitték” (12, 1–6). A festmény az apokaliptikus látomásnak csak ezt az egy jelenetét állítja elé: az angyalok fehér lepedőn emelik az Atya színe elé a kisdedet.

Anyja és fia felajánlását, égi megszentelését, kijelölt küldetését ábrázolják a tétszentkúti oltárképek. Tematikájuk távol áll egy szerény, elsősorban csak lokális jelentőséggel bíró búcsújáróhely tárgyainak ikonográfiai programjától. Eredetileg nem e templom részei voltak, nem is ide készültek, amit megerősítenek a templom eddig feltárt történeti adatai is. Tétszentkút felületén található Győr és Pápa között. A kápolna alapítását a szentélyből a sekrestyébe vezető ajtó feletti, az alapítással egyidejű, kronosztikonos kőtábla örökíti meg, pontosan, de rejtélyesen. 1715-ben Christianus Aillers „Caesaris Capitaneus de Regimine Equestri,” az itt lévő kútvizétől meggyógyult és csodás felépülése helyén kápolnát emeltetett. Mindez azonban nem magyarázza meg, hogy miért kapott a kápolna Pádúai Szent Antal titulust, hogy miként került a főoltárra a passauai Madonna kegyképének másolata,¹⁹ és természetesen nem árulkodik arról sem, hogy ki is volt ez a titokzatos alapító, akinek nevét csak erről a tábláról ismerjük, neve más történeti forrásból eddig nem bukkan elő. A templom Canonica visitatiói szerint 1744-ben építették a mai templom elődjét, szentélyként felhasználva a korábbi kegykápolnát.²⁰ 1782-ben kibővítették a templomot,²¹ amely a helyszíni megfigyelések alapján, a templomhajó megemelését valamint kelet felé bővítését jelentette.²² 1860-ban leégett a templom fedélszéke, és Simor János, akkor még győri püspök, hathatós anyagi segítsége révén sikerült ismét megfelelő állapotba hozni.²³ A 18–19. században készült Canonica visitatiókból, az építési adatokon kívül, elég részletesen értesülünk a templom építészeti részleteiről, korabeli állapotáról, oltárainak felállításáról és titulusaik módosulásáról.²⁴ Az 1825 után készült Canonica visitatio a leggazdagabb a templom berendezési tárgyaira vonatkozó adatokban.²⁵ A főoltár 1769-től díszítette a templomot, az épület titulusának megfelelően Pádúai Szent Antalnak volt szentelve és a Szent Szűz képét is elhelyezték rajta.²⁶ A szentélyt elválasztó mívés kovácsoltvas rács 1772-ben készült, a Szent Anna-oltár alapítását 1746-ra,²⁷ a Szent József-oltárt 1775-re,²⁸ a szószéket pedig 1773-ra teszi az összeírás, amely — ezek mellett —, a felállítás évszáma nélkül megemlíti egy Kálvária-szoborkompozíciót is.²⁹ A két festmény először az 1873-as Canonica visitatio függelékében, a „Különfélék” megnevezés alatti E pontban tűnik fel: „2 nagy régi kép: a.) Sz. Háromság, b.) B. Sz. Mária avatása.” Kétségkívül erről a két képről van szó, amelyeket a 18. század végi, 19. század első fele i vizitációs jegyzőkönyvek még egyáltalán nem említenek.³⁰

A festmények provenienciájának meghatározásához az egyetlen lehetséges fogódzópontra a Megváltás allegóriája festmény adja. A korábbi szakirodalom a ké-

peket Maulbertsch és Dorffmaister kérdéses műveként tartotta számon,³¹ a festmények 2000-ben történt restaurálása során a Megváltás allegóriáját, szignója alapján, Felix Ivo Leicher alkotásaként lehetett azonosítani.³² A festményen ábrázolt Apokaliptikus-jelenés képi megfogalmazását a 18. századi közép-európai festészetben, Paul Troger alkotta meg 1728-ban, a Sankt Pöltenben lévő Angolkisasszonyok templomában,³³ majd nem sokkal azután, az 1733–1734-ben elkészült altenburgi bencés apátság templomában lévő monumentális kupolafreskóján. Az altenburgi falképek minden további, hasonló tematikájú, 18. századi osztrák alkotás kiindulópontjává váltak.³⁴ János jelenéseinek, a tétszentkúti festménnyel azonos, tematikájában szűkített interpretációja sem ismeretlen a korabeli osztrák festészetben. Daniel Gran freskóján, amelyet 1746–1747-ben készített a bécsi Szent Anna-templom orgonakarzata fölé, a jelenetnek szintén csak ez a részlete látható.³⁵ Leicher és Gran megegyező ikonográfiai programja ellenére Leicher festménye kompozicionális megoldásában a trogeri és grani előképek kompilációja. A kép datálása, festőjének ismerete ellenére is bizonytalan. Leichernek, megközelítőleg negyvenéves munkássága során készült képei a Habsburg-birodalom területén kívülre is eljutottak, és mennyiségileg sem jelentéktelen életművének teljes feldolgozása még csak részleteiben publikált.³⁶ A Megváltás allegóriája-festményt fénykezelése, a reflexek erőteljes alkalmazása, az alakok kontúrozottságának megoldása, Leicher korai képeihez sorolja. Datálása az 1750-es évek közepétől az 1760-as évek második feléig képzelhető el; mivel Tétszentkút búcsújárótemplomának két festménye egymásra épülő, egymást szorosan kiegészítő ikonográfiai programot alkot, ezért a Mária felajánlása festmény készítésének ideje sem térhet el lényegesen ettől az időponttól.

A Mária felajánlása kompozíció datálásának bizonytalansága mellett sokkal problematikusabban jelenik meg a mester kérdése, mivel a kép szignálatlan, és jelenleg nem kapcsolható a 18. század közepén hazánkban alkotó mesterekhez. A Megváltás allegóriájához képest teljesen eltérő kompozicionális eszközöket, festészeti megoldásokat, koloritot, fény- és árnyékkezelést használó oltárképet bizonyosan nem lehet Leicher munkásságához kötni. Alkotóját, jelenleg, a mesterek abban a még kevésbé ismert körében keressük, akik elsősorban a 18. század nagy bécsi művészeinek architektúra-festőiként ismertek, de időnként önállóan is vállaltak munkát, vagy önállósították magukat.³⁷ A tétszentkúti festmény kapcsán egyelőre Franz Joseph Wiedon (1703–1785 után) — vagy az újabb szakirodalom által François-Joseph Vidonként említett — quadratúrista neve merült fel.³⁸ Wiedon elsősorban, mint architektúra-festő ismert, aki eleinte Daniel Grannal,³⁹ majd vejével, Josef Ignaz Mildorfferrel⁴⁰ dolgozott együtt. Tagja volt a bécsi Akadémiának,⁴¹ az 1763 és 1782 közötti adatok szerint „k. k. Cabinet Mahler”-ként évi 800 forint járandóságot kapott.⁴² Ma egyetlen szignált, figurális képe ismert, az

a nagyméretű olajfestmény, amely a Selmecebánya melletti Szélakna,⁴³ egykori hieronymita kolostortemplomának főoltárképe (4. kép).⁴⁴ A legújabb kutatás munkásságával hozta kapcsolatba a Wiener Neustadt közeli Nadelburg templomának 1759-re datált oltárképét is (5. kép).⁴⁵ A két festmény közötti összefüggést a nadelburgi kép felirata, a rajta ábrázolt bányászok alakja és a mindkét esetben megjelenő Selmecebánya környéki tájképek jelentik. A szélaknai oltárképen Szent József mennybevitelére látható, egy olyan kompozíciós beállításban, amelyet, a kutatás



4. kép. Franz Joseph Wiedon: Szt. József mennybevitelére. Szélakna (Windschacht, Siglisberg, Štiavnické Bane [SK]) volt hieronymita templom. Olaj, vászon. 1741. (?) Fotó: Galacanu Efstatia.



5. kép. Kálvária. Nadelburg [AU] r. k. templom. Olaj, vászon. 1759. Fotó: Haris Andrea.

szerint, Martin Altomonte honosított meg Közép-Európában, 1713-ban, Szent Januariusnak, a bécsi Stephansdomban elhelyezett oltárképével.⁴⁶ A festmény alsó zónájában a selmeci hegyek tűnnek fel, jobb sarkában pedig két, főnemesi viseletbe öltözött férfi és két gyermek imádkozik Szent Józsefhez. A nadelburgi főoltárkép a Keresztre feszítést ábrázolja, a kereszt alatt Avilai Szent Teréz alakjában Mária Teréziát, míg a kereszt másik oldalán a későbbi II. Józsefet⁴⁷ ismerhetjük fel, mellettük, a jobbszélén, két bányász térdepel, az előtérben egy kőtáblán felirat: „Prospect von der Königl. Schemützerischen Haupthandlung Ober-Piberstollen als Windschacht n. Siglisberg.” A képeket jelenleg inkább laza, elsősorban történelmi és Selmecebányára utaló szálak, semmint festészeti eszközök, ábrázolás mód, kompozicionális vonások kötik össze. A tétszentkúti festmény hozzájuk ugyanilyen laza szálal kapcsolódik; a tétszentkúti Joachim és a szélaknai József azonos arcvonásaival, fejüknek, felső testüknek szinte teljesen megegyező beállításával köti össze az ábrázolásokat. A nadelburgi és tétszentkúti festményeket a szigorú kompozíciós rendszer, a térsíkok azonos jellegű használata, a mélyebb tónusok, a figurák zárt körvonalai kapcsolhatják össze. A kérdés azonban lezáratlan, a kutatást újabb, hiteles Wiedon festmény segítheti tovább.

A nadelburgi és a szélaknai kép között kapcsolatot teremt a császári család, hiszen Nadelburg egy Mária Terézia által alapított gyár- és munkástelep, a hegybányai hieronymita kolostort pedig III. Károly császár alapította 1734-ben.⁴⁸ A tétszentkúti két oltárképet ikonográfiájuk, a Szent Anna Társulat, a bécsi Szent Anna templom Megváltás allegóriájának hasonló típusú ábrázolása közelíti e megrendelői kör felé. Nem valószínűsíthető, hogy a tétszentkúti oltárképeknek ez a búcsújáró templom volt eredeti őrzési helye. A Canonica visitatiók alapján bizonyos, hogy a 19. század közepe előtt nem voltak a templomban. E kicsiny, Győr megyei településre kerülésüknek talán kapcsolata lehet a templom 1860 utáni, Simor János által támogatott felújításával. Jelenleg az a hipotézis merült fel, hogy a festmények Sopronból kerültek Tét-szentkútra. Sopronba, ahol működött a jezsuita rend, ahol a Szent Mihály-templomban ma is őrzik Felix Ivo Leicher, 1750 körülre (?) datált Szent Péter képét, abban a Szent Mihály-templomban, amelynek id. Storno Ferenc által vezetett felújítása idején, 1864–1868 között, kiárusították és kiselejtezték barokk berendezési tárgyait.⁴⁹

A Szent Anna barokk kultuszából kialakuló,⁵⁰ Máriát újszülöttként, a bölcső melletti devocio során ábrázoló jelenet, a 18. század végére Mária születéstörténetének részévé válik. Ezek az ábrázolásokon a tradicionális születés jelenet — Anna ágyban fekvő alakjával és a szolgálókkal — gazdagodik és kiteljesedik a felajánlás jelenettel, mint az Piliscsév vagy Vértesszőlős templomának főoltárképén látható, de továbbélnek azok az ábrázolások is, ahol csak a két szülő — Mária és az égiek —, részei a képnek, mint Székelyvécke⁵¹ temp-



6. kép. Mária felajánlása. Szuha, r. k. templom. Olaj, vászon. 1780. k. Fotó: Hajdók Judit

lomában. A fenti példák, kivétel nélkül, Kisboldogasszornynak, tehát Mária születésének ünnepére szentelt templomok főoltárképei. Az ikonográfia eredeti jelentésének az elhalványodása legmeghatóbban a szuhai Szent Család-templom főoltárképén látható, ahol a titulus ellenére Joachimot és Annát, közöttük a parasztbölcsőben fekvő, rózsákkal körbe hintett Máriát láthatjuk (6. kép). A bölcsőt egy angyal ringatja, felette két puttó mutatja fel a rózsákból font Mária-monogramos koszorút, és a képet a Szentlélek galambja koronázza.

Jegyzetek

- 1 *Apokrifek*. Szerk. VANYÓ László. Budapest, Szent István Társulat, 1980. 330.
- 2 Ridovics Anna jelen értékezést részben átfedő tematikájú tanulmányában a bölcső állandó jelenlétét Mária születésének ábrázolásain elsősorban barokk ikonográfiai elemként értelmezi, és nem kapcsolja sem Mária felajánlásához, sem a Szent Anna legendához, illetve ikonográfiához. Ld. RIDOVICS Anna: *Mária bölcsője. Adalékok „Mária születésének” barokk ikonográfiájához. Tanulmányok Rózsa György tiszteletére*. Szerk. BASICS Beatrix. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2005. 19–27.
- 3 Joachim megjelenése a Mária születése ábrázolásokon, a 12. század első felétől figyelhető meg, elterjedése párhuzamosan halad Szent Anna kultuszának 13–14. századi kibontakozásával, amikor egyre inkább Krisztus emberi természete és emberi valósága kerül előtérbe. Ld. SCHILLER, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 4,2. Maria*. Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1982. 64.; *A szentek élete*. Szerk. DIÓS ISTVÁN. Budapest, Szent István Társulat, 1984. 376. — valamint: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 5. Ikonographie der Heiligen*. Hrsg. von Engelbert KIRSCHBAUM. Rom–Basel–Freiburg–Wien, Herder, 1973. coll. 167–184.
- 4 Ld. erre RIDOVICS Anna: *Az Isten Mindenhatóságának Tárháza. Szent Anna barokk kori tisztelete és ábrázolásainak ikonográfiája egy korabeli imádságoskönyv nyomán. I. rész*. In: *Ars Hungarica*, XXV. évf. (1997) 2. sz. 247.
- 5 RIDOVICS, 1997. 274 és BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium*. Budapest, Szent István Társulat, 1977. II.: 114.
- 6 SCHMIDT, Gerhard: *St. Anna in Wien I*. Salzburg, Verlag St. Peter, 2005. 2.
- 7 RIDOVICS, 1997. 249–250.
- 8 SCHWARCZ Katalin: *A klarissza apácák könyvűltúrája a XVIII. században*. Szeged, Scriptorum Kft., 1994. 27–28.
- 9 *Makula nélkül való tükör, melly az Üdvözítő Jesus Kristusnak és szent szüleinek életét... és halálát adgya elé*. Cseh nyelvből ford. Ujfalusi Judith. Nagyszombat, 1712. 33–35.
- 10 Uo., 46.
- 11 Az ikonográfia e változatának magyarozatára és képi megjelenítésére ld.: SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon*. Budapest, Corvina, 1984. 4. kép: Franz Leopold Schmittner: A gyermek Szűz Mária felajánlása.
- 12 *Az egész vilagon levő csudalatos Boldogsagos Szüz kepeinek rövideden föl tet eredetei: Mellyet sok tanuságokból öszve szerzett, és az Aétatos hieviek lölki üdvösségére ki bocsátott Galanthal Esteras Pal Szentséges Romai Birodalombéli Herceg's, Magyar Országi Palatinus*. Nagyszombatban, 1690.
- 13 [SZABOTT Ferenc]: *Az Isten Mindenhatóságának Tárháza. Az az Sz. Anna a' Boldogsagos Szüz Maria édes Annyának Tiszteleti. Főképpen a' Magyar Országban hozzája levő régi, és buzgo aita-tosságának öregbítésére megnyittatott*. Bécsben, 1708. Az 1708-as OSZK-ban lévő példányban csak 3 metszet található, az általam ismert leggazdagabban illusztrált példányát 1773-ban adták ki Nagyszombatban, a jezsuita társaság nyomdájában, ebben 14 metszet helyeztek el.
- 14 A metszetek készítője ismeretlen.
- 15 Ridovics Anna kutatásából ismert, hogy a metszet képi előzményének egy 1640. körül kiadott, az antwerpeni jezsuitákkal szoros kapcsolatban lévő, Philip Fruitiers/Fruytiers által készített rézmetszet tekinthető. RIDOVICS, 2005. 21. és 14. kép.
- 16 Mária felajánlása festmény: 277 x 163 cm. Olaj, vászon. Restaurálva: 2000. Restaurátor: Fazekas Gyöngyi. Megváltás allegóriája festmény: 280 x 162 cm. Restaurálva: 2000. Restaurátor: Tarbay Anna Mária.
- 17 A Mária felajánlása-kép jelenleg is Tétsszentkúton

- található, a Megváltás allegóriája, a fertődi Esterházy-kastély kápolnájában van ideiglenes letétként.
- 18 A képről ld. még: HARIS Andrea: *Kastélykápolnák hajdan volt díszei és mesteri. Körmennd és Eszterháza*. In: *Magyar Múemlékvédelem*, XI. (2002) 299–300.
 - 19 A képet állítólag az itteni csodás vizű kútban találták. VÁLYI András: *Magyarországnak leírása*. III. Budán, 1799. 495.
 - 20 VARGA Imre–REICHARDT Gyula: *A Győri Székesegyházi Főesperesség alsó esperes-kerületi plébániáinak összeírása 1748-ban*. In: *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok*, II. 1990. (1991) 163–164.
 - 21 Győri Egyházmegyei Levéltár, Canonica visitatio 1873.
 - 22 A templom szentélye megközelítőleg nyugat felé áll. A templom 1998-ban folyt külső- és belső tatarozása alatt, a szerző helyszíni megfigyelései.
 - 23 Győr, Egyházmegyei Levéltár, Canonica visitatio 1873. A templom kegyúri joga a közbirtokosságé volt, akik nem tudták a költséget állni. 1860-ból ismert a helyi kocsmáros kérvénye, miszerint árendájának csökkentését kéri, mert a templom leégése miatt a búcsúk elmaradtak. Ez az adat arra is rávilágít, hogy ebben az időben még rendszeresek voltak a búcsúk Szentkúton. VARGA László: *Tét nagyközség története*. Győr, Önkormányzat, 1996. 78.
 - 24 A mellékoltárok és a Kálvária mesterkérdéséről ld. JÁVOR, Anna: *Einige skulpturen des Straubkreises in Westungarn*. In: *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*. Hrsg. von Konstanty KALINOWSKI. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1985. 194–197. A főoltárt és a szószéket a Pápan, a 18. század közepétől kb. 1770-ig működött pápai szobrászműhely munkái közé kell sorolni. A pápai szobrászműhelyre ld. HARIS Andrea: *A tihanyi bencés apátság mesterei és műtárgyai a 18. században*. PhD disszertáció. Budapest, 2006. A tét-szentkúti templom berendezési tárgyai az elmúlt kb. 20 év alatt, lopások miatt, jelentősen megfosztak. eltűntek a szószék evangélista szobrai, az egyik mellékoltár képe valamint a főoltár összes szobra.
 - 25 Győr, Egyházmegyei Levéltár, Püspöki levéltár, Conscriptio proventum, 15. doboz. A külzeten az 1806-os évszám szerepel, ezzel szemben a szövegben hivatkozott legutolsó évszám 1825.
 - 26 Az általam használt 1748-as, és az 1781-es, 1813-as, valamint az 1873-as visitatiók a főoltár tituluszának leírásában nem térnek el, valamint említik a Szűz Mária-képet is, tehát feltételezhetően, csak az oltár retablójára valamint szobrai vonatkozik az évszám.
 - 27 Az oltárról az 1748-as összeírás is megemlékezik. Ld. VARGA – REICHARDT, 1991. 163–164.
 - 28 Az 1748-as összeírás szerint a templom harmadik mellékoltára a Fájdalmas Anyának van szentelve, az 1781-es visitatio pedig már Szent József-oltárról beszél. Ugyancsak ez az 1781-es visitatio említi a templomban egy negyedik oltárt, amely sem a korábbi, sem a későbbi összeírásokban nem szerepel „SStti C... Jesu” oltár. Ld. Győr, Egyházmegyei Levéltár, Püspöki levéltár, Conscriptio proventum, 15. doboz.
 - 29 A Kálvária-kompozíciót először az 1781-es Visitatio említi. Ld. Győr, Egyházmegyei Levéltár, Püspöki levéltár, Conscriptio proventum, 15. doboz.
 - 30 Érdekes, bár nehezen értelmezhető adalék a hányatott sorsú templomnak és festményeinek történetéhez Mithay Sándornak – akkor a győri Xantus János Múzeum igazgatója –, 1955-ből származó jelentése a kápolna helyszíni vizsgálatáról. Az Építészeti Tanács Titkársága Múemléki csoportjának írt jelentés szerint: „Egy 1872-ből származó adat alapján bizottság szállt ki a Tét-szentkúti templomhoz és a plébániának olyan ajánlatot tett, hogy az egyik értékes festmény odaajándékozásáért az egész templomot restauráltatja.” Mithay Sándor jelentése a tét-szentkúti kápolna helyszíni vizsgálatáról, 1955. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Tudományos-irattár, hivatali iratok, 1955.
 - 31 GENTHON István: *Magyarország művészeti emlékei. I. Dunántúl*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1959. 393.
 - 32 Szignálva, jobbra lent: inven et pinx Felix Leicher.
 - 33 MATSCHE, Franz: *Eine unbekannte Ölskizze Paul Trogers für das Chorkuppelfresko in der Kirche der Englischen Fräulein in St. Pölten*. In: *Acta Historiae Artium*, XXXIV. évf. (1989) 151., 159.
 - 34 A kupolafreskó tematikáját a Troger kutatás alapvető szakirodalma a következőképp határozta meg: „Die Menchswerdung Christi durch die Jungfrau und die Verfolgung durch den Drachen.” ASCHENBRENNER, Wanda – SCHWEIGHOFER, Georg: *Paul Troger. Leben und Werk*. Salzburg, Verlag St. Peter, 1965. 77. A képet más címen hozza a legújabb osztrák barokk összefoglalás: „Bedrohung und Errettung des Apokalyptischen Weibes” ld. *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Bd. 4. Barock*. Hrsg. von Hellmut LORENZ. Wien, Böhlau, 1999. 357–358.
 - 35 KNAB, Eckhart: *Daniel Gran*. Wien–München, Verlag Herold, 1977. 120–125.
 - 36 GARAS, Klára: *Felix Ivo Leicher (1727–1811)*. In: *Bulletin du Musée Hongrois de Beaux-Arts*, 13. (1958) 87–103., 144–154. Garas Klára, aki elsőnek foglalkozott behatóbban Leicher életművével, képei keltezésénél a Maulbertsch kompozíciókkal történő összehasonlítás lehetőségét vetette fel. Újabb feldolgozója, Lubomír Slavíček, eddigi publikációiban ennél összetettebb képet vázolt fel az előképek, a Maulbertsch műhelyével való összefonódás és az attól való távolodás vonatkozásában. Ld. SLAVÍČEK, Lubomír: *Skici a kresby v díle Felixe Iva Leichera (Několik poznámek a nových určení)*. In:

- Ars Baculum Vitae. Sborník studií z dějin umění a kultury. k 70. narozeninám Prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc. Vít Vlnas a Tomáš SEKYRKA.* Praha, Národní galerie v Praze, 1996. 290–300.; SLAVÍČEK, Lubomír: *Felix Ivo Leicher, ein Maler ohne Eigenschaften? Versuch einer Stildefinition seines Oeuvres.* In: *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen.* Hrsg. von Eduard HINDELANG, Lubomír SLAVÍČEK. Langenargen, Museum Langenargen am Bodensee, 2007. 221–243.
- 37 Munkásságukat elsősorban architektúra-festőként vizsgálja: KNALL-BRSKOVKY, Ulrike: *Italienische quadraturisten in Österreich.* Wien–München, Böhlau Verlag, 1984. 112., 187., 251.
- 38 Wiedonról legtöbb adattal a mai napig is Thieme–Becker-féle lexikon szócikke szolgál: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Hrsg. von Ulrich THIEME und Felix BECKER. Bd. XXXV. Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1942. 528. – valamint újabban, Lotharingiai Károly révén Közép-Európába került művészként tarja számon a Renate Zediger által írt katalógustétel: *Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) und sein Wirken in Wirtschaft und Kunst der Habsburger Monarchie. Ausstellung Schallaburg 2000.* Hrsg. von Renate ZEDIGER. St. Pölten, Ladesmuseum Niederösterreich, 2000. 189. A bécsi mesterek életrajzi adatait feltáró forráskiadvány azonban prágai születésűnek tünteti fel Wiedont. HAUPT, Herbert: *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk im Barocken Wien 1620 bis 1770. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte.* Studienverlag, Innsbruck, 2007. 760.
- 39 Daniel Gran mellett dolgozott architektúra-festőként: 1737: Hradisch, premontrei kolostor (THIEME – BECKER, 1942. 528.); 1744: Wien – Hetzendorf-kastély kápolnája (*Österreichische Kunsttopographie. Bd. II. Die Denkmale der Stadt Wien (XI. – XXI. Bezirk).* Hrsg. von Hans TIETZE. Wien, Verlag Anton Schroll, 1908. 32.); 1748–1750: Sonntagbergi kegytemplom, Antonio Tassi és Kürchmayr architektúra-festőkkel együtt (P. Benedikt WAGNER: *Sonntagberg.* Regensburg, Schnell & Steiner, 2005. 8., *Dehio-Handbuch. Niederösterreich, Südlich der Donau.* Autorinnen von Peter Aichinger-Rosenberger et al. Horn, Verlag Berger, 2003. 2261.); 1751: Wien, Szent Anna-templom (SCHMIDT, 2005. 5., *Dehio-Handbuch. Wien I. Bezirk – Innere Stadt.* Autorinnen von Günther Buchinger et al. Horn, Verlag Berger, 2003. 15.)
- 40 Josef Franz Mildorfer mellett dolgozott architektúra-festőként: 1762: Gács/Halič, Forgács-kastély, díszterem (PETROVA-PLESKOTOVA, Anna: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku.* Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1983. 33., GARAS, Klára: *Unbekannte Fresken von Josef Ignatz Mildorfer.* In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie,* 24–25. (1980–1981) 131.; 1763: Seitenstetten, bencés kolostor, Sommerrefektorium, ahol szerződését, mint k. k. Kammer Mahler írja alá, 1200 guldenért, és Mildorferen kívül együtt dolgozik a Steyr-i Matthias Dollicherrel is. A figurális részeket Mildorfer festi. (*Seitenstetten. Kunst und Mönchtum an der Wiege Österreichs. Niederösterreichische Landesausstellung Stift Seitenstetten.* Schriftltg. Karl BRUNNER, Gottfried STANGLER, Ulrich ARCO-ZINNEBERG. Wien, Amt der Niederösterreichische Landesregierung, 1988. 318–319.); 1770–1775: Pozsony, Grassalkovich-palota kápolnája. (GRAJCIAROVÁ, Želmíra–RUSINA, Ivan: *Umenie reštaurovania. Galeria mesta Bratislavy, 2000.* Bratislava, Marpo, 2000. 124–125.) Figurális festő nélkül dolgozik: 1763: Seitenstetten bencés kolostorának könyvtárában, a korábbi, Troger által készített figurális festés mellé ornamentális díszítést készít a négy egyházatya büsztjével. (*Dehio-Handbuch. Niederösterreich,* 2003. 2209.)
- 41 ZEDIGER, 2000. 189.
- 42 THIEME – BECKER, 1942. 528
- 43 Szélakna / Hegybánya német nevén Windschacht/Siegelsberg, a két település mai, együttes szlovák neve: Štiavnické Bane.
- 44 Az oltárkép szignált, datált. PETROVA-PLESKOTOVA, 1983. 112.; „Franciscus Josephus Wiedon pinxit anno 1741” szignatúrát ad, R. Zedinger 1745-ös képként tünteti fel, ld. ZEDIGER, 2000. 189. A kép bal alsó részén lévő szignó, szerző szerinti olvasata: Franciscus Josephus Wiedon Pinxit ano 1741 esetleg 1771. Ugyanakkor a kép egyetlen festészeti megoldásokat hordoz, bizonyos részletei esetében felmerülhet Anton Schmidt közreműködése is.
- 45 Ld. ZEDIGER, 2000. 189. Nadelburgról, amely a császárnői alapítás után 1769-től haláláig gr. Battány Tódor birtokában volt, illetve a templomban található festményről ld. még: REITBÖCK, J.: *Das Altarbild in der k. k. Nadelburg.* In: *Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereins zu Wien,* XXVII. (1891) 21–25. – a településről: KNOFLER, Monika J.: *Die Nadelburg. Beispiel einer frühindustriellen Siedlung.* In: *Maria Theresia und ihre Zeit. Eine Darstellung der Epoche von 1740–1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin.* Hrsg. von Walter KOSCHATZKY. Salzburg, Residenz Verlag, 1979. 159–164.
- 46 KLAUS, J.: *Martin Altomonte sein Leben und sein Werk in Oesterreich.* Wien, Heidrich, 1916. 35. és AURENHAMMER, Hans: *Martino Altomonte.* Wien–München, Verlag Herold, 1965. 38–39.
- 47 Wiedonról tudható, hogy korábban is készített legalább egy, a császári családdal, a későbbi II. Józseffel kapcsolatos ábrázolást, mivel adatolt a Wiedon által rajzolt és F. L. Schmittner által készített metszet. „Feier des Namensfeste des Erherzigh Joseph 23/24. 4. 1741.” THIEME – BECKER, 1942. 528.
- 48 Budapest, Magyar Országos Levéltár, E. 151. Ma-

- gyar Kamara 15. d. 104.
- 49 MOHL ADOLF: *Győregyházmegyei jeles papok*. Győr, Győregyházmegyei Alap Nyomdája, 1933. 126–127. A Szent Mihály-templomban ekkor 8 mellékoltár volt, azonosításuk azért is problematikus, mivel eltérő titulussuk meghatározása. 1841-ben a következő oltárok találhatók a templomban: Háromkirályok, Szt. János, Nep. Szt. János, Joachim-Szt. Anna-Mária, Péter-Pál, Órangyal, Mária, Mindenszentek (*Sopron és környéke műemlékei*. Írták CSATKAI Endre et al. Szerk. DERCSÉNYI Dezső. 2. jav., bőv. kiad. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956. 391.), ezzel szemben az 1859-es Canonica Visitatio a következőképp adja meg az oltárok titulussait: „St. Peter, Armen Seelen, Unbefleckte Empfängnis, Josephi, Schutzengel, 3 Könige, St. Jacobi, M. Frauen.” (Győri Egyházmegyei Levéltár)
- 50 Dél-német területen az azonos ikonográfiájú ábrázolások szinte kivétel nélkül Szent Anna-titulusú templomokban találhatók. Mint pl. Harlaching St. Anna templomában, a hajó falképén, amelyet Franz Michael Zimmermann festett 1756. Ld. a *Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutschland*. Hrsg. von Hermann Bauer, Bernhard Rupert. Bd. 3. München, Süddeutscher Verlag 1987. 82–85 vagy Annabrunn templomának hajójában, ismeretlen festő 1756–1757 közötti falképén. Ld. *Corpus der Barocken Deckenmalerei in Deutsch-*
- land*. Hrsg. von Hermann BAUER, Bernhard RUPPERT. Bd. 8. München, Hirmer Verlag, 2002. 27.
- 51 Közölve: SABĂU, Nicolae: *Metamorfoze ale barocului Transilvan. II. Pictura*. Cluj-Napoca, Mega, 2005. 523.

“et Deo consecrat”: The Iconography of Mary’s Offering and the Altarpiece of Tét-szentkút

Tétszentkút is a small pilgrimage place in the Győr-Moson–Sopron County, Hungary. Its church was founded in 1715, in which there are two large altarpieces from around 1760, relocated to the church in the middle of the 19th century only. Their provenance is unknown. One of them, the „Redemption of Mankind” (John 12:1–6), is signed by the well known Viennese master Felix Ivo Leicher. The other depicts a characteristically 18th-century iconographic theme: the offering of the newborn Mary by her parents. The present essay attempts to reveal the iconographic components, painted and written sources of the representation in question, its relationship with the Baroque Legendary of St. Ann and the Fraternity of St. Ann, as well as the identification of the painter of the altarpiece. At the moment I suggest that he was a painter close to the Imperial Court of Vienne, Franz Joseph Wiedon (Vidon), mostly known as a quadratura painter.

Terdik Szilveszter

Mária-szimbólumok a balázsfalvi székesegyház ikonosztázán

A próféták megjövendölték, az apostolok tanították, mi pedig hisszük, hogy valódi Istenszülő vagy; azért a te kimondhatatlan szüléset is magasztaljuk.

(Theotikon, 3. hang, a bizánci zsolozsmából)

Az erdélyi román görög katolikusok egyházi központja a történeti Alsó-Fehér vármegyében, Balázsfalván épült ki, miután az egykori Apafi uradalmat III. Károly király 1736-ban Ioan Inochentie Micu Klein (1728–1751) püspök kérésére a Gyulafehérvár-fogarasi egyházmegyének engedte át. A püspök ekkor a 16–17. század folyamán, több fázisban kiépített kastélyba költözött, majd hamarosan megindult az új reprezentatív egyházi központ építése is. A Szentháromság tiszteletére szentelt új székesegyház terveit a bécsi udvari építész, Giovanni Martinelli készítette. A munkálatok 1738-ban indultak meg, de az egyházmegye vezetése körül támadt viszályok miatt évtizedekre el is húzódtak, a templomot 1765-ben vették használatba.

A székesegyház szabályos, de dob nélküli, kis lanternán keresztül megvilágított kupolával fedett hajójának legimpozánsabb része az egész keleti falat kitöltő ikonosztáz (1. kép). Az orosz és ukrán területeken kialakult ikonosztázokhoz viszonyítva a balázsfalvi az ún. balkáni típusba sorolható, amelyen a keleti-szláv területek gyakorlatától különböző módon, az architektonikus elemek használata visszafogott, ugyanis az egyes sorok horizontális jellege dominál, így a dúsan faragott szerkezet síkszerűsége megmarad, a képek és a faragott felületek aránya egyensúlyban van. Az ikonosztáz alsó szintjén három ajtó nyílik a csarnok-templomra emlékeztető módon kialakított keleti épületszakaszba: a középső az ún. királyi ajtó a szentélybe, míg a két kisebb ún. diakónusi kapu közül az északi a prothesziszbe, a déli viszont a diakonikonba vezet. A templom nagy méreteinek köszönhetően az ikonosztáz alsó sorában, az ajtók között hat alapkép áll, a következő ünnep- és apostolsort is a megszokottnál kettővel több képből állították össze. A hagyományos formától leginkább a felső, a prófétákat ábrázoló „sor” tér el, mivel itt a kis medalionok nem egy sorba rendezve szerepelnek, hanem a kupola csegelyei közötti ívhez igazodó, gazdag növényi ornamentikával kialakított oromzatban kaptak helyet. Az ikonosztáz oromzatát egy hatalmas kereszt uralja, alatta viszont, az oromzati rész középső szakaszában, két jól megtermett, egymással ellentétes irányba tekeredő sárkány tűnik föl.

Az ikonosztáz a fölállításának pillanatában a történeti Magyarország és Erdély legnagyobb ikonosztáza lehetett. A fa állványzatot készítő mester(ek) nevét, beállításának pontos idejét egyelőre nem ismerjük. A mű mégsem társtalan a hazai anyagban: a korszak két másik fontos görög katolikus központjában, Máriapócon és Nagyváradon ismertek még olyan ikonosz-

tázok, amelyek szerkezetükben, a faragások stílusában, motívumkincsükben és részletformáikban is számos egyezést mutatnak a balázsfalvival. A máriapócsi ikonosztáz faragója kutatásaim nyomán vált ismertté: Konsztantinosz Thaliodorosz „sculptor constantinopolitanus” készítette 1748 decemberétől 1749 augusztusáig. Mivel a másik két ikonosztáz faragására vonatkozó levéltári adat még nem került elő, csak valószínűsíthető, hogy az ő vezetésével faragták mind a három ikonosztáz, bár a nagyváradi együttes (amelyet a 19. század folyamán kihelyeztek Körösrévre) és a balázsfalvi ikonosztáz mind stílusában, mind motívumkincsében közelebb áll egymáshoz, mint a máriapócsihoz.¹

A balázsfalvi ikonosztáz képeit különböző mesterek több fázisban festették. Az oromzaton található ikonok, a próféták és a nagy kereszt, valamint a hozzá tartozó alakok egy időben készülhettek, stílusuk alapján havasalföldi eredetű mestertől származhatnak, aki szorososan követte a bizánci hagyományokat.² A többi sor ikonjai és az állványzat faragványai közé festett ábrázolások viszont biztosan más mester/műhely alkotásai. Az alapképeket a rajtuk szereplő szignó szerint Stefan Tenecki aradi festő készítette.³ Mivel évszám nem szerepel a szignó mellett, a román kutatás egyrészt még a századfordulón idézett levéltári adatokra,⁴ másrészt a templom felszentelési dátumából kiindulva úgy véli, hogy az ikonok 1765-re készültek el.⁵ A nyilvánvaló stílusösszefüggések alapján biztosan állítható, hogy nem csak az alapképek, hanem az oromzaton leszámítva az összes többi kép is tőle, és műhelyétől származik. Az ortodox Tenecki Kijevben tanult festé-



1. kép. A balázsfalvi székesegyház ikonosztáza. Fotó: Legeza László

szetet, majd Aradon letelepedve a magyarországi szerb és román ortodox egyházközségek számára dolgozott. Időnként görög katolikusok megrendeléseit is elfogadta, mivel a balázsfalvi mellett ő készítette az Alsó-Fehér megyei Csertés görög katolikus templomának ikonosztázát is.⁶ Művein a nyugati barokk festészet nemcsak a stílusán, hanem az ikonográfiai előképek használatán is mély nyomokat hagyott.

A bizánci tradíció és a nyugati hatások érdekes ötvözeete figyelhető meg a balázsfalvi ikonosztáz királyi ajtajának képi dekorációjában is. Minden ikonosztáz kitüntetett eleme a középső, ún. királyi ajtó, amelyet alapvetően csak a papság használhat a liturgia végzése során. A templom egyes térrészeihez kapcsolódó szimbolika szerint ugyanis a kultusz középpontjában álló oltárt magába foglaló szentély a mennyei szféra, az isteni jelenlét kitüntetett tere, míg a hívő közösséget befogadó hajó a földi lét jelenéhez szorosabban kapcsolódó térrész, ahol a liturgián keresztül mégis lehetőség nyílik az isteniből való részesülésre. A királyi ajtó így a mennyeit és a földit összekötő kapuvá válik, úgy, ahogyan Móriában az Isten utat nyitott az ember felé Jézus megtestesülése által. Ezért a királyi kapuk ikonográfiai programjának szinte elmaradhatatlan része az Örömhírvétel, vagyis az Angyali üdvözlés ábrázolása, ami az Isten és ember új kapcsolatának kezdőpontjára utal.

A balázsfalvi ikonosztáz királyi ajtaját (2. kép) nyolc, a dús ornamentikában két sorba, egymás fölé helyezett, félkörívesen záródó kép uralja, a virágdíszek között viszont még további tíz szimbólum medalionképe is fölűnik. A felső álló képek közül a középsők Gábor arkangyalt és Szűz Máriát ábrázolják, míg a bal ajtó-



2. kép. A balázsfalvi székesegyház ikonosztáza. Királyi ajtó. Fotó: Galambos Éva



3. kép. A balázsfalvi székesegyház ikonosztáza. Királyi ajtó, részlet. Fotó: Galambos Éva

szárnyon, Gábor mellett Mária édesanyja, Szent Anna (3. kép), a jobb szárnyon pedig leánya mögött Joakim áll. A Szent Anna fölötti, szirmokkal övezett medalionban a gyapjú, az arkangyal fölött három rózsába nyíló, kivirágzott vessző látható, míg Mária fölött háromágú, égő gyertyás arany gyertyatartó (4. kép), Joakim fölött egy tükör képe szerepel.

Az ajtószárnyak alsó sávjában két-két, árkáddal keretezett képmezőben a négy evangélista kapott helyet, körülöttük három-három szimbólum. A bal ajtószárnyon az első evangélista fölött a létra, mellette a két kőtábla látható, míg az alsó sarokban a mannát tartalmazó fonott kosár szerepel. A jobb szárnyon az evangélisták felett a csúcán három lángcsóvát kibocsátó, el nem égő bokor látható, mellette a zárt ajtót, az alsó sarokban viszont a frigyláda képét ábrázolták. A szimbólumok zöld alapra helyezve, kék háttér előtt szerepelnek, rendszerint aranyozva.

A tíz, medalionba helyezett szimbólum az Ószövettség különböző könyveiből származik, jól ismert képek, amelyeket az allegorikus, tipologikus exegézis során a megtestesülésre utaló prófétai jelként értelmeztek. A bizánci költészet szinte minden Istenszülőt dicsőítő himnuszában helyet kap egy-két olyan metafora, amelyben Máriát az égő csipkebokorral, a sentsátorral, és annak tartozékaival (a frigyládaival, a gyertyatartóval, a két kőtáblával, a mannával, a kivirágzott vesszővel) a hegyel, a gyapjúval, vagy éppen a létrával azonosítják.⁷ Az Istenszülőt magasztaló költői képek valóságos, szinte kiapadhatatlan kincstára a közismert, gyakran imádkozott Akathisztosz himnusz, amely eredetileg a március 25-én tartott Örömhírvétel (március 25.) ünnepéhez kapcsolódó költemény.⁸

A megtestesülésre és a Mária tisztaságára vonatkozó próféciaik egy sajátos képtípust is létrehívtak a bizánci művészetben. A 12. század elejéről származik az a Sinai-hegyen fönmaradt ikon, amelynek közepén Mária ül a gyermekkel, körülötte pedig próféták állnak irattekersekkel, sőt némelyikük kezében már a tekeresen hivatkozott bibliai hely szimbólumának képe is fölűnik.⁹ Ezt az ikontípust a 18. században keletkezett athoszi ikonfestő kézikönyv a következő címmel írja le: „Az »A magasból a próféták« — Az Istenszülő



4. kép. A balázsfalvi székesegyház ikonosztáza. Királyi ajtó, részlet. Fotó: Galambos Éva

egy trónon ülve a gyermek Jézust tartja, és a zsámoly alatt ez a felirat: »A magasból a próféták téged magasatlnak.« Körül pedig a próféták a következőképpen ... ,” és következik ószövetségi alakok felsorolása, a kezükben tartott szövegek pontos szerepeltetésével, amelyek gyakran nem pontos bibliai idézetek, hanem az egyes szimbólumok világosabb magyarázatára szolgáló parafrázisok.¹⁰ A prófétáktól övezett rendszerint félalakos, és Odigitria (Útmutató) típusú Istenszülő ikonok az egész Balkánon elterjedtek.¹¹ A Havasalföldről és Moldvából a 15. századtól kezdve sok példája ismert, amelynek párdarabja rendszerint a tizenkét apostol ábrázolásaival övezett Krisztus ikon. A prófétákkal övezett Istenszülő és az apostoloktól körülvevett Krisztus ikon együttesen rendszerint az ikonosztázok alapképsorát alkotják.¹²

A Kárpát-vidéken, és Ukrajnában is nagy népszerűsége tett szert ez az ikon, amelynek közepén rendszerint az Odigitria szerepel, a próféták száma változó, de gyakran kiegészül Joakim és Anna, valamint a bizánci egyház négy nagy himnuszköltőjének az alakjával.¹³ Mária szülei gyakran a deészis ikonokon megszokott formában, vagyis kezüket könyörgő gesztusban tartva jelennek meg, de időnként irattekercset is tartanak. A próféták száma, néha alakja is változó, de rendszerint nem csak irattekercset tartanak, hanem a hivatkozott szimbólum képe is megjelenik, vagy a kezükben, vagy mellettük. Ez az ikontípus nem csak az ikonokon, hanem a fametszeteken is népszerű volt a 17. században az ukrán területeken, különböző liturgikus könyvek illusztrációjaként. A próféták száma a metszeteken is különböző, hattól tizenkettőig terjed, de az irattekercsek, és a Máriára utaló szimbólumok szerepelnek. Az Istenszülő alakja alatt az ikonokhoz hasonlóan, Joakim és Anna alakja is helyet kap.¹⁴

Az ikontípus szoros kapcsolatát jól mutatja az Akathisztossal, hogy a 16. században, orosz területen megjelenik egy olyan változata is, ahol az ülő Istenszülő

már nem a kezében tartja a gyermeket, hanem Emmanuel félalakos ábrázolása a Szűz fölött jelenik meg, míg a tekercset és szimbólumokat tartó próféták körülveszik őket, az egész ikont az Akathisztosz strófáit megjelenítő miniatűr ikonok övezik.¹⁵ Ennek egy századdal későbbi változata Ukrajnából is ismert, ahol az ikon felirata: „Az Istenszülő dicsérete.”¹⁶

A prófétáktól övezett Istenszülő ikon-típus 17. század végétől érzékelhető visszaszorulásának az lehetett az oka, hogy a magas ikonosztázok, amelyek legfelső sorát éppen a megtestesülést dicsőítő ószövetségi alakok alkotják, eddigre szinte az egész ortodox világban elterjedtek, elősegítve az alapképekről a kísérő alakok fokozatos eltűnését.

Az ikonok között arra nem találtam egyelőre példát, hogy az egyes szimbólumok a próféták nélkül, a nyugati művészetben megszokott módon, emblémaszerűen jelenjenek meg. Valószínű, hogy éppen a nyugati művészet hatására először a metszetek között kezd teret hódítani ez a megoldás. 1699-ben, ukrán közegben jelent meg egy Akathisztoszokat tartalmazó könyv illusztrációjaként az a fametszet, amelynek felső mezéjében a nap és egy csillag között Mária tekint ki a felhők közül a képet kitöltő ószövetségi szimbólumokra, az égő csipkebokorra, a hegyre, a zárt ajtóra és hozzá támaszkodó létrára, a kivirágzott vesszőre, a gyapjúra, amelyre éppen harmat száll a felhőből, valamint a szent sátorra.¹⁷

A nyugati előképekhez már sokkal közelebb áll a Zaharija Orfelin, magyarországi szerb mester által a bodjani monostor Istenszülő ikonjáról 1758-ban készített metszet. Az ikont övező, kapura, vagy inkább a szerb templomokban szokásos ún. Mária-trónusra emlékeztető, két oszlopból és két pilaszterből formált baldachin pilasztereinek törzsén három-három, egymás alá, szalagokkal függesztett, ovális keretbe helyezett Mária szimbólum látható. A metszet bal oldalán fölülről lefelé haladva elsőként a megárnnyékozott hegy (?), majd egy torony, végül a királyi szék kap helyet. A jobb oldalon fölül a létra képével indul a sorozat, amelyet a hétágú gyertyatartó és a frigyszekrény képe követ. A metszetet ismertető Davidov szerint itt Orfelin ikonográfiai újításáról van szó.¹⁸ A szerzőt biztosan nyugati előképek inspirálták, hiszen a korszakban a Máriát övező biblikus előképek ábrázolása népszerű téma volt, amellyel önálló metszetet, vagy könyvek címlapján találkozhatott.¹⁹

Néhány évvel később, 1763-ban az Athosz-hegyi szerb kolostornak, a Chilandinak az ún. Háromkezű Istenszülő ikonjáról egy ismeretlen mester készített metszetet, amelyen a kolostor látképe fölött lebegő ikon körüli ornamentikában hat ószövetségi szimbólum tűnik föl.²⁰

Nem zárható ki, hogy Tenecki maga is ismerte ezeket a metszeteket, mindenesetre a megjelenített szimbólumok nem teljesen ugyanazok már a két, főntebb említett szerb vonatkozású metszetten sem, de jórészt más szimbólumok képei kerültek a balázsfalvi királyi ajtóra is.

A bizánci teológia az ószövetségi előképek alkalmazásával a Fiú születésének a természet rendjét meghaladó formáját, Mária esetében a szülés ellenére is megmaradt tisztaságát, örök szüzességét kívánja hangsúlyozni. A balázsfalvi kapun található szimbólumok mindegyike összhangban is van ezzel a bizánci tradícióval, kivéve egyet, a tükröt, amelynek értelmezéséhez nem találtam segítséget a bizánci szövegekben.²¹ A tükör szimbólum alkalmazása nyugaton viszont óriási népszerűségnek örvendett. Azon túl, hogy a Loretoi litánia egyik invokációjaként („Igazságnak tükrö”) a katolikus közegben közismertnek mondható,²² más invokációk tartalmi-képi kifejtése során is alkalmazták, pl. a „Sérelem nélkül való anya” megszólítás ikonográfiájában is szerepet kapott.²³ A tükör szimbólum hangsúlyos szerepeltetésének oka, hogy a Szűz Mária szeplőtelen fogantatásáról szóló, allegóriákban bővelkedő katolikus teológiai nyelvben is kiemelkedő szereppel bírt. Az Immaculata ábrázolások egyik, a 15. század végétől elterjedt, fontos ikonográfiai típusa éppen az, amelyen az álló Szent Szűzet rendszerint tizenöt ószövetségi szimbólum övezi, közöttük a tükör is szerepel, „Speculum sine macula” (Sap 7, 26) felirattal, barokkosan fordítva: „Macula nélkül való tükör.”²⁴ Ennek a típusnak a variánsa a hazai anyagban sem ismeretlen, a sátróljaújhelyi egykori pálos templom főoltárképén a gyermek Jézust tartó Máriát éppen így szimbólumok veszik körül.²⁵ A katolikus teológiában is vitatott hittétel egyik kidolgozója Johannes Duns Scotus (1265–1308) ferences volt, akinek metszetelőképeket követő portréja rendjének gyöngyösi kolostorból került a Magyar Nemzeti Galériába. A portré érdekessége, hogy a hittudóst az Immaculata conceptio hittétel kidolgozójaként ábrázolják, ezért a szerzetes arcképe fölött az Immaculata jelenete is fölűnik, az egész képet ehhez kapcsolódva a Máriára vonatkoztatott bibliai szimbólumok emblémái övezik, közöttük a tükör is megtalálható.²⁶

A bizánci teológia a Szent Szűznek az eredeti büntől már a fogantatása pillanatában meglévő abszolút mentességét hirdető nyugati tanítást nem fogadta el, vagyis nem foglakozott vele olyan aprólékosan mint a latin teológia, mivel magáról az áteredő bűnről is eltérő tanítást vall, bár kétségtelen, hogy a 7. századtól kezdve némely atyák tanítása mutat rokonságot a későbbi nyugati fejleményekkel.²⁷ A jezsuitáknál nevelkedő görög katolikusok általában, különösen a baziliták viszont támogatták és elfogadták a hittétel latin megfogalmazását. Nem dönthető el, hogy Balázsfalván a megrendelő püspöknek, vagy a bazilita atyáknak volt-e szerepe a királyi ajtóra festett szimbólumok válogatásában, sőt az sem zárható ki, hogy teljesen Teneckire volt bízva, aki a korban megszokott módon, ortodox léteére előszeretettel alkalmazott nyugati előképeket. Egy későbbi, Mária koronázását ábrázoló képen például Szűz Mária alakja teljesen a nyugati Immaculata képek hatását tükrözi, mivel a glóbuszon, amelyen áll, még a tekeredő kígyó is fölűnik.²⁸ Megjegyzendő, hogy a nyugati ikonográfiai előképek alkalmazása nem jelen-

tette egyúttal a nyugati teológiai tartalom elfogadását is.

A nyugati ikonográfia hatását mutató típus, a Fájdalmas anya mandorla formájú keretbe helyezett képe jelenik meg a balázsfalvi királyi ajtón a megszokott koronát helyettesítve, csúcspdíszként. Más ikonosztázokról egyelőre nem ismert hasonló megoldás, a kép itteni alkalmazása, nyugati formája ellenére mégis a bizánci hagyományokból érthető meg. A Fájdalmas anya megjelenítése utalhat a liturgia szimbolikus értelmezésére, miszerint az Üdvözítő életútjának legfontosabb eseményeiről, így kereszttádozatáról, föltámasztásáról és temetéséről is megemlékeznek misztikus módon a szent cselekményekben, miáltal az oltár egyszerre lesz a kereszthalál helyének, és a Krisztus sírjának szimbóluma. A liturgia áldozati része alatt a királyi ajtó zárva volt, így a Fájdalmas anya képe a liturgikus áldozat, és a Kereszttrefeszítés közötti kapcsolatot idézhette föl a kívül álló hívőben. Megjegyzendő még, hogy a mindennapi zsolozsmában használt Istenszülői énekeknek is két csoportja van: egyrészt a Theotikonok, amelyek rendszerint Mária Istenszülő szerepét magasztalják, a jól ismert ószövetségi előképek gazdag tárházából merítve, másrészt a Sztavrotheotikonok az ún. fájdalmas istenszülői énekek, amelyek a fiát keresztfán függni látó anya fájdalmát éneklék meg. Ez utóbbiak a szerdai és pénteki, a két böjti nap, valamint a teljes nagyböjt hétköznapjainak szent szolgálatainak hangzanak el, gyakran egyes szám első személyben, Máriával énekeltek meg fájdalmát.²⁹ Az Istenszülő ezen a királyi ajtón kétszer jelenik meg, szinte a Theotikonok kettős tematikájának megfelelően, elsőként „Annunziátaként,” amikor a megtestesülés eszközévé lett, másodsor Fájdalmas anyaként, amikor isteni fia szenvedésének tanújává vált.

A királyi kapu fölött, a nyílást lezáró lunettában egy miniatúr orans Mária is helyet kapott, akinek méhe előtt nem a bizánci ikonográfiában megszokott, Emmanuel kép látható, hanem csak a Krisztus monogram görög betűi (ióta, khi, szigma), amely szintén nyugati megoldások hatását tükrözi, ugyanis gyakran éppen az Immaculata képeken, Mária későbbi szerepére utalva, méhe előtt az IHS monogram jelenik meg.³⁰

Balázsfalván tehát ebben az időben egyfajta fogékonyság érződik a nyugati Mária kultusz bizonyos elemeinek befogadására, amelynek gyökereit vizsgálva nem állapítható meg pontosan, hogy a megrendelőknek vagy éppen a festőnek volt nagyobb szerepe ezek alkalmazásában. A nyugati előképek beszüremkedése egyébként nem csak az ikonosztázon jelentkezik, hanem a Balázsfalván működő nyomda fametszetei között is, mivel a félholdon álló, tizenkét csillagos, gyermekét tartó Mária, amelyet hagyományosan az Immaculata egyik típusaként tartanak számon, az Apostolos könyv 1767-es kiadásában is fölűnik.³¹

A balázsfalvi ikonosztázon nem csak az oromzatban, és szimbólumaikon keresztül a királyi ajtón kaptak helyet a próféták, hanem az alapképsor fölötti domború, áttört faragású hangsúlyos architráv kép-

mezőiben is. A középtengelyben az Istenszem kompozíció két oldalán négy-négy ószövetségi alak szerepel, kezükben attribútumokkal. A próféták némelyike már az oromzat képein is látható. A 17. századtól kezdve ezen az architrávon egyébként a balkáni ikonosztázok esetében, középen gyakran Jessze faragott vagy festett alakja tűnik föl, míg a kisebb mezőkben Jézus ősei jelennek meg.³² Balázsfalván talán éppen az előképek gazdag tárházaként megjelenő ajtó miatt mellőzték ezt a megoldást, és Jessze helyett az Atyára utaló szemet festették meg, amely nem csak az architráv, hanem az ajtó középtengelyében is hangsúlyos szerepet kap, utalva arra, hogy valójában ki a szimbólumokon keresztül is megidézett próféciák kezdőpontja és beteljesítője.

Az emblémaszerűen megjelenő szimbólumok ábrázolása nem vált túlságosan népszerűvé a későbizánci művészetben sem. A balázsfalvi ikonosztázon kívül a iași-i Szebaszei negyven vértanú tiszteletére szentelt templomban látható hasonló megoldás, ahol az ikonosztáz apostol- és prófétasora közötti dús ornamentikába nyolc, az Istenszülő ószövetségei előképeit ábrázoló medalliont festettek.³³ További példák előkerülése természetesen nem zárható ki, mindenestre a szimbólumok ilyen típusú alkalmazásában Balázsfalva az első példák között említhető, ami a nyugati és keleti hatások koncentrátságát eredményező speciális földrajzi elhelyezkedésének, és az adott történeti szituációnak köszönhető.

Jegyzetek

- 1 A székesegyház építéstörténetére és a három ikonosztáz kapcsolatára vonatkozó irodalom: TERDIK Szilveszter: *A máriapócsi kegytemplom építésére, belső díszítésére vonatkozó, eddig ismeretlen források*. In: *A Jósza András Múzeum Évkönyve*, XLX. évf. (2008) 525-70.
- 2 Egy havasalföldi eredetű, de Erdélybe áttelepedett festő, Iacov din Rașinari festette a kupolát is 1748-ban. PORUMB, Marius: *Un veac de pictură românească din Transilvania secolul XVIII*. București, 2003, 56.
- 3 A festő rövid, de mérvadó értékelése, a korábbi szerb irodalommal: DAVIDOV, Dinko: *A magyarországi szerb festészet*. In: *Ars Hungarica* 16 (1988), 101. A festő macedovlach eredetét valószínűsíti, és halálát későbbre (1798-ra) teszi a román kutatás. MEDELEANU, Horia: *Documente referitoare la pictorul bănățean Ștefan Tenețchi*. In: *Studii și cercetări de Istoria Artei*. 30 (1983), 72-81. Teneckinek a trianoni Magyarország területén található munkáival foglalkozott: NAGY Márta: *Ștefan Tenecki és műhelyének munkái Magyarországon*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XXXVIII. évf. (1989) 3-4. sz. 89-99.
- 4 Bunea szerint 1762 és 1765 között egy német és egy szerb festőnek fizettek, előbbinek 1102, utóbbinak 100 rajnai forintot, akik valószínűleg a templomban dolgoztak. BUNEA Augustin: *Episcopiu Petru Pavel Aron și Dionosiu Novacovici sau istoria românilor Transilvanei de la 1751 până la 1764*. Blaș 1902. 283. Ezt az adatot kapcsolják össze a Tenecki szignóval: PORUMB Marius: *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII-XVIII*. București 1998. 41.
- 5 Medeleanu nem hivatkozik Bunea adatára. MEDELEANU 1983, 74.
- 6 Úgy tűnik, hogy ez az utolsó nagyobb munkája (1797/98). 1931-ben a kolozsvári görög katolikus püspöki palota kápolnájába került, az egyház 1948-as fölszámolása után a kolozsmonostori ortodox templomba helyezték át. MEDELEANU 1983, 74.
- 7 Pl. az Örömhírvétel ünnepén (március 25.) a hajnali szolgálaton elhangzó kánon egyes versei: „A Szentírásban titokzatosan rólad van szó, magasságbeli Anyja! A lépcsőt látva hajdan Jákob azt a te előképednek vette és mondta: Ez az Isten lépcsője.” Vagy: „Dániel szellemi hegynek nevez téged, Izajás pedig Isten anyjának, Gedeon a gyapjában lát, Dávid szentélynek nevez téged, másutt meg kapunak.” *Ménea IV. Március és április hónapokra*. Nyíregyháza, 2006. 136-139.
- 8 A himnuszról: IVANCSÓ István: *„Üdvözlégy Istennek szeplőtelen jegyese!” Az Akathisztosz himnosz*. Nyíregyháza, 1996.
- 9 PANSELINOU, Nafsika: *Kritiki ikona tou 1636, ergo tu Rethimniou Zografou Georgila Marouli*. [A Cretan Icon of 1636 by the Rethymno Painter Georgilas Moroules] In: *Anatypo, apo to Eufrosynon afieroma ston Manole Chatzidaki*, Athina 1992, 477-480., 250. kép. Megköszönöm Kríza Ágnesnek, hogy erre a tanulmányra fölhívta a figyelmemet.
- 10 DIDRON, M.: *Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine*. Paris 1845 (Reprint New York é. n.), 290-291. A szöveg folytatása: „Jákob pátriárka egy létrát tartva ezt mondja egy feliraton: »Álmomban láttalak téged, a földtől az égig érő lépcső.« Mózes egy csipkebokrot tartva ezt mondja egy feliraton: »Csipkebokornak nevezlek téged, Istenszülő Szűz, ugyanis szokatlan titkot láttam a csipkebokorban.« Áron egy virágokkal díszes vesszőt tartva ezt mondja egy feliraton: »Egy vessző hirdette meg nekem előre, tisztaságos Szűz, hogy te, növényhez hasonlóan, a Teremtőt virágoztattad ki.« Gedeon egy gyapjút tartva ezt mondja egy feliraton: »Elsőként neveztelek gyapjúnak, tiszta Szűz, ugyanis a gyapjában szülésed csodáját láttam meg.« Dávid a frigyládát tartva ezt mondja egy feliraton: »Elsőként neveztelek áldott frigyládának, leányzó, meglátva a templom szépségét.« Salamon egy ágyat hozva ezt mondja egy feliraton: »Elsőként neveztelek a király ágyának, leányzó, előre hirdetve a csodádat.« Izajás egy fogót tartva ezt mondja egy feliraton: »Elsőként neveztelek parázsfogónak és a király trónjának, Szűz.« Jeremiás, az Istenszülőre mutatva mondja: »Úgy láttalak, Izrael szűz leánya, hogy egy fiatalat vezetsz az élet ösvényén.« Ezekiel egy kaput tartva ezt mondja egy

- feliraton: »Isten zárt kapujának láttalak téged, amelyen keresztül egyedül a mindenség egyetlen Istene haladt át.« Dániel egy hegyet tartva ezt mondja egy feliraton: »Elsőként neveztelek téged, tiszta Szűz anya, szellemi hegynek, melyből kivált egy szikla.« Habakuk egy beárnyékozott hegyet tartva ezt mondja egy feliraton: »Megárnyékozott és lombdús hegynek láttalak téged, boldog örömet hozva a léleknek.« Zakariás egy hétágú gyertyatartót tartva ezt mondja egy feliraton: »Hétágú gyertyatartónak láttalak téged, amely szellemi fény áraszt a világra.«” Ivancsó István fordítása. In: *Athanasiana* 14. (2002), 189.
- 11 DJURIĆ, V.: *Icones de Yougoslavi*. Belgrade 1961, 127–128, 132.
 - 12 EFREMOV, Alexandru: *Icoane românești*. București, 2003, 15. 76 133–134. 135.137. 139. 141. 169. 175. 181. 191.203.229.249.254. 270. képek
 - 13 PUSKÁS Bernadett: *Istenszülő a gyermek Jézussal-ábrázolások az Északkeleti-Kárpátok vidékének ikonjain*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XXXVIII. évf. (1989) 3–4. sz. 70–73. A lengyeli Múzeum gyűjteményében számos példa található: GELITOVICS, Marija: *Bogorodicia z ditjam i pohvaluju. Ikoni kolekcijii nacionalnogo muzeju u Lvovi*. Lviv 2005. PUSKÁS Bernadett: *A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon*. Budapest 2008. 41–42.
 - 14 SZTASZENKO, Volodimir: *Hrisztosz i Bogorodicia u derevorizah kirilicsnih knjig galicsini XVII sztolettja: oszoblivoszti rozrobki ta interpretacii obrazy*. [Christ and the Virgin in the Woodcuts of the 17th –century Galician Cyrillic-Printed Books peculiarities of their portrayal and interpretation]. Kijiv, 2003. 138–138. 260–262. kép.
 - 15 Az ikon felirata: „Az Istenanya dicsőítése az akathisztosz himnusszal.” MUSEBRINK, Philomena: *Istenszülő ikonok*. Nyíregyháza, 1994, 59, 61–64.
 - 16 GELITOVICS 2005. 148–149.
 - 17 SZTASZENKO 2003. 148. 284. kép.
 - 18 DAVIDOV, Dinko: *Sprski bakrorezi 18. veka*. [Serbische Kupferstiche des 18. Jahrhunderts], Novi Sad, 1983, 124, 20. kép
 - 19 Egy kiragadott példa, ahol az Orfelinéhez hasonló kompozicionális megoldás szerepel: a loretói kegy-szobor történetét földolgozó angol nyelvű munka 1608-as kiadásának címlapja, amelyen épített kereten három-három ovális keretbe helyezett ószövetségi szimbólum látható. GRIMANI, Floriano: *Il Libro lauretano (secoli XV–XVIII)* [h.n. é.n.], 155.
 - 20 DAVIDOV, Dinko: *Sprska grafika XVIII. veka*. [Serbische Graphik des 18. Jahrhunderts], Novi Sad, 1975, 364–65., 262. kép
 - 21 Bár igaz, hogy a Szeplőtelen fogantatás tiszteletére írt akathisztoszban, amely alapvetően a latin teológia biblikus allegóriáit fogalmazza újra, ez a kép is föltűnik a 3. ikoszban: „Üdvözlégy hiba nélküli tükör!” *Akathisztosz könyv*. Ford. Lakatos László. Beregszász, 2003. 164. Az akathisztosz szöveg eredetét nem sikerült még kiderítenem, valószínűleg Galíciában keletkezett görög katolikus közegekben, a 17. vagy a 18. században, de az sem zárható ki, hogy 19. századi, így nem tekinthető a bizánci hagyomány szerves részének, hanem a latinizáció egyik példájának.
 - 22 CSEREY Farkas: *Loretói litánia*. Budapest [é.n.] (Az 1772-ben, Bécsben megjelent kiadás reprintje), 66–67.
 - 23 CSEREY 42. A Jakob Adam (1748–1811) metszetének részletes magyarázata: SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon*. Budapest, 1984. 5.
 - 24 A kép felirata a típus névadója: „Tota pulchra es” (Cant 4,7). Hóraskönyvek illusztrációjaként vált igazán ismertté. VLOBERG, Maurice: *The Iconography of the Immaculate Conception*. In: O’CONNOR, E. D. ed.: *The Dogma of the Immaculate Conception: History and Significance*. Notre Dame Ind. 1958. 475–480. A típus egyik kiemelkedő példája a Budapesti Szépművészeti Múzeumban található, Francisco de Zurbarán műve. TÁTRAI Vilmos ed.: *Museum of Fine Arts Budapest – Old Masters’s Gallery – A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*. Budapest 1991. 162. A mű párhuzamairól, grafikai előképeiről: CATURLA, Maria Luisa: *Francisco de Zurbarán*. Paris, 1994. 87–90.
 - 25 DERCSENYI Balázs – HEGYI GÁBOR – MAROSI ERNŐ – TÖRÖK JÓZSEF: *Katolikus templomok Magyarországon*. Budapest, 1991. 256–57, 287. A típus korai, 1577-re datált fametszetváltozata, amelyen a Napbaöltözött Asszony felett a Szentlélek és az Atya is megjelenik, a müncheni Staatsbibliothekben: *Wallfahrt keine Grenzen. Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum*. Red. RAFF Thomas. München 1984. 218. kat. 346. A magyarországi emblematikához, és művészettörténeti vonatkozásaihoz alapvető: KNAPP Éva: *Retorikai koncepció és ikonográfiai program a győri jezsuita kollégium díszlépcsőjének freskóciklusán*. In: *Művészettörténeti Értesítő* L. évf. (2001) 3–4. sz. 199–219.
 - 26 SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk ikonográfiai típusok Szent Ferenc rendjének művészetében*. In: Szerk. ÓZE Sándor és MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert: *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára 2*. Piliscsaba-Budapest. 2005. 897. 13. kép.
 - 27 A 7. és a 15. századi teológusokról: DVORNIK, F.: *The Byzantine Church and the Immaculate Conception*. In: O’CONNOR, E. D. ed.: *The Dogma of the Immaculate Conception: History and Significance*. Notre Dame Ind. 1958. 87–112. SCHEFFCZYK, Leo - ZIEGENAUS, Anton: *Mária az üdvtörténetben*. Budapest, 2004. 238–241. MEYENDORFF, John: *A bizánci teológia*. Budapest, 2006. 217–227.
 - 28 1781, Békés, román ortodox egyházközség. NAGY 1989. 89. 2. kép.

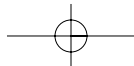
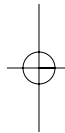
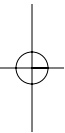
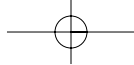
- 29 Pl. a péntek reggeli 5. és 6. hangú sztavrotheotikonok: „Kereszted tövénél állva a te szülőanyád Jézusom, zokogva siránkozott. Így kiáltván föl: Hogyan viselhessem el, hogy téged a keresztfára szegezve lássalak, akit én szültem, és férfit nem ismerve, gondok közt neveltem? Mint fognak el engem is a fájdalmak? – mint szorul össze a szívem? Most teljesedett be az ige, melyet Simeon mondott: Szívedet tőr járja át, Szeplőtelen. – Azonban támadj föl én fiam, és üdvözítsd a te magasztalóidat.” Erre felel a másik: „Bár mint embert keresztrefeszítettek, meghaltam és sírba helyeztek, ki halhatatlan vagyok; mint Isten, harmadnapra, dicsőséggel föltámadok, ó tisztaságos Szűz Anyám!” „*Dicsérjétek az Úr nevét*” *Görög katolikus zsolozsmakönyv*. Miskolc, 1939. 1104.
- 30 SZILÁRDFY Zoltán: *A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből, I. 17–18. század*. Szeged 1995. 45–233. kép.
- 31 A metszetet Ioanițiu Endrédi készítette, szignálva van, de évszám nincs rajta. TATAI-BALTĂ, Cornel: *Gravorii în lemn de la Blaj*, Blaj, 1995. 69. 173–174. 15. kép. A típusról: SZILÁRDFY Zoltán: *Ikonográfia-kultusztörténet. Képes tanulmányok*. Budapest, 2003, 20–25.
- 32 Pl. arnotai monostor (1705–06), vagy a surpatelei monostor (1706–07), és a tîrgoviștei érseki templom (1707–08) ikonosztázán. DUMITRESCU Florentina: *Sculptura în lemn brîncovenească (Studiu și repertoriu)*. In: *Pagini de veche artă românească III*. București. 1974. fig. 47, 54. Fig. 54. A Jessze-fa egyik legmonumentálisabb megfogalmazását vi-

szont egy 19. században épült példán, a jászvásári Golia templom ikonosztázán találjuk. WIDDER Erich: *Kirchenkunst im europäischen Osten*. Eischtätt. 1987, 121, 234. kép

- 33 A templom 1760-ban épült. Az ikonosztáz a 19. század elején készülhetett. ERHAN, Viorel: *Mănăstiri și biserici din orașul Iași și împrejurimi*. Iași [é. n.] 189–190.

Symbols of Mary on the Iconostasis of Balázsfalva (Blaj, RO)

The Greek-Catholic Cathedral at Balázsfalva was built between 1738 and 1765. The most beautiful part of the interior is the monumental iconostasis which was sculpted by an unknown sculptor in the middle of the 18th century. The majority of the icons were painted by an orthodox painter, Stefan Tenecki from Arad (Arad, RO). On the central door of the iconostasis (the so-called “Royal door”) which is a symbolic door between the different parts of the building—the Sanctuary and Nave interpreted as the Heaven and the Earth—always represented the Annunciation. The icon of this biblical scene, and two other of the Virgin’s parents and the four evangelists are surrounded by ten medallions decorated by the Virgin’s symbols from the Old Testament. The representation of the symbols without prophets is unusual in Byzantine art and in this case surely it is a result of an influence of western religious graphic art. In this study the author has attempted to analyse their meaning and identify their graphical sources.



Korhecz Papp Zsuzsanna Paulus Antonius Senser (1716–1758) pécsi festő művei a Bácskában

A cikket hálából Prokopp Máriának ajánlom, akinek írásai ihlető forrásai alkotómunkámnak, aki önzetlenül, szellemi és fizikai frissességének teljében segített Stettner Sebestyén (1699–1758) budai festőt kutató munkámban, és aki a bácsi ferences templom középkori freskóiról írt tanulmányával a délvidéki művészettörténet régi adósságát törlesztette.

A bácsi Nagyboldogasszony ferences templom Páduai Szent Antal mellékoltárát 1753-ban emelték, valószínűleg akkor készülhetett az oltárkép (1. kép) és az alatta lévő ülőalakos Szent Vendel festmény (2. kép),¹ melyeket Paulus Antonius Senser (Szenzer Pál, Sencer) pécsi festő festett. A több átalakítást megélt Szent Rókus festmény (3. kép), melyet szintén a pécsi Pál festőnek, vagy műhelyének tulajdonít a legújabb művészettörténet kutatás, 1864-ben Anton Krieg apatini aranyozó, márványozó és asztalosmester jóvoltából került a templomba.² E két művet 2006–2007. év folyamán a bácsi hívek és a zágrábi székhelyű ferences rendtartomány jóvoltából sikerült restaurálni. A harmadik Szent Vendelt (4. kép) ábrázoló művet, mely eredetileg az első apatini templom mellékoltárképe lehetett, szintén e műhelyből származtatja az alkotót kutató Dr. Mirjana Reparić-Braun zágrábi művészettörténész.

A szakirodalomban korábban két személyként nyilvántartott Paulus Antonius Senser eszéki festőt és a pécsi Pál festőt a művészettörténeti kutatásnak köszönhetően egy személyként azonosíthattunk, s aki eddig csak levéltári adatokban létezett, ópuszához több eddig ismeretlen szerzőjű baranyai templom oltárképe köthető immár.

Paulus Antonius Senser 1716 táján született Eszéken,



2. kép. Senser Pál: Szent Vendel. Bács, Ferences templom. Olaj, vászon. 65x82 cm. 1753 k. Archív fotó: Leko



1. kép. Senser Pál: Páduai Szent Antal. Bács, Ferences templom. Olaj, vászon. 192x127 cm. 1753 k. Fotó: Korhecz Papp Zsuzsanna

ahol ifjúságát, tanuló és korai alkotóéveit töltötte. Tanítómesterét nem ismerjük, de bizonyosan benne tisztelhetjük a szlavóniai székhely első festőművészt. Eszékre addig csak idegen bécsi és budai alkotók műveit importálták. 1735-ben jegyzik, először, majd 1740-ben, mint esküvői tanút Eszéken. Ezen évekre már festővé érett, azonban nevét a bécsi akadémia hallgatói között nem találták, bizonytalan, hogy hol szerezte tudását, mely mester mellett sajátíthatta el rendkívül látványos modorát, mely leginkább C.Maratta (1625–1713), J.M. Rottmayr és M.Altomonte későbarokk nagymesterek festészetével rokon. Senser Pált a pécsi levéltári források 1742-ben említik először, amikor is mint még eszéki festő megtisztította a pécsi székesegyház Szent Imre festményét, 1744-ben meghal Teréz nevű első felesége. 1745-ben megkeresztelik Mária Borbála Terézia, 1747-ben Rozália nevű leányait és 1748-ban Kajetán Ádám nevű fiát, akik Mária Julianna nevű második feleségével kötött házasságából származtak. Senser 1747-ben kapott polgárjogot Pécsett, s a 30 forintos illeték helyett megfestette Justitia alakját. Pécsett még két művészt tartottak nyilván akkoriiban (Erdély János és Franciscus Antonius Witz). E mára elfeledett pécsi kör alkotásaival Baranya (Siklós, Máriagyúd, Pécs), Szlavónia (Eszék (Osijek, HR), Vukovar HR, Đakovo, HR, Slavonski Brod, HR) Bácska (Apatin, SR, Bács [Bač, SR]) és Bosznia (Kraljeva Sutjeska, BIH, Visoko, BIH) számos plébánia- és ferences templomában találkozhatunk. Az egyházi megrendelések mellett, melyekhez a kor szokása szerint grafikai

előképeket használt, Senser polgári és nemesi családknál festett arcképeket, melyek közül csak egyet, Berényi püspökét ismerjük 1745-ből. 1746/47-ben festette meg Fodor István rendelésére a pécsi szeminárium ebédlőjének részére a Csodálatos kernyérzaporítás című nagyméretű festményét, melynek jobb alsó sarkában megörökítette önmagát is, amint a megrendelést leíró táblát tartja. A fenti és a boszniai Kraljeva Sutjeska-i Keresztelő Szent János templomának 1753-as Porciunkula oltárképén található még meg egyetlen szignója: Paul Senser Pinxit.³

A bácsi Páduai Szent Antal mellékoltár képe egyszerűbb változata a djakovóinak (1750 k.), mely eredetileg a ferences templom mellékoltárképe volt és a máriagyűdinek (1746 k.), de hasonló a siklósi Szent István templombélihez (1753) és a vukovári ferencesekéhez (1753). Páduai Szt. Antal (1195–1231) Lisszabonban egy előkelő családban született, eredeti neve Fernao (Ferdinánd) de Bulhoes. Az ágostonos kanonokrendből lépett át a ferencesek rendjébe, amikor először találkozott kolduló barátokkal és látta a három elsőként vértanúhalált halt ferencset. Ekkor választotta az Antal nevet, a S. Antonio dos Olivas rendházba való belépésekor. Tiszteletébe beleolvad névadó szentjének Remete Szent Antalnak kultusza is. Szent Ágoston nézeteit képviselte, az eretnekek ellen prédikált, hittérítőként, híres prédikátorként és tanítóként tevékenykedett, remeteségbe is vonult, úton Padova felé hunyt el, ott temették el. 1232-ben avatták szentté szinte egy időben a rendalapító Assisi Szent Ferencsel és Árpád-házi Szent Erzsébettel a franciskánus har-

madrend alapítójával.

Számos csodája között leginkább azt ábrázolják, amikor a gyermek Jézust a karján hordozta, de megjelenítik a Kis Jézust imádvá vagy győztes tenger-nagyként. A festmény középpontjában a szent áll, ferences csuhában, bal kezében piros könyvön a gyermek Jézust és egy liliomágot tart, két angyal rózsaszorúval koronázza. A háttérben a szent legendáiból a számárcsoda és a halaknak való prédikálás látható, mely grafikai előképekre vezethető vissza. Egy eretnek, aki tagadta Krisztus jelenlétét az Oltáriszentségben azt mondta, hogy addig nem hisz az Eucharisztikus Istenben, amíg öszvére le nem térdel az Oltáriszentség előtt. Néhány nappal később Antal egy beteghez vitte az Eucharisziát és találkozott a gúnyolódóval. Annak öszvére hirtelen két első lábára ereszkedett és meghajtotta fejét a szentség előtt.⁴

A festmény hordozója két darabból ráhagyással összevarrt kézzel szőtt lenvászon, ún. bóluszos vörös alapozással, mely eredeti vakkeretén kisebb mechanikai sérülésekkel és egy égés által okozott lyukkal vészelte át az évszázadokat, viszont a többszöri lakkozás következtében a felismerhetetlenségig besötétedett.⁵ Korábban ezüst rátétekkel díszítették, ami miatt sok helyen átlukasztották, ezért a hátoldalról foltokat ragasztottak a képre. A felfeszített állapotnak köszönhetően csak revitalizálni kellett az eredeti kötőanyagot egy kis halenyv hozzáadásával, s így az oxidálódott lakkréteg eltávolítása után láthatóvá vált az eredeti pigmentréteg és a többi Senser képhez hasonlatos festészeti minőség, egyszerűbb háttérmegoldással. A hor-



3. kép. Senser Pál: Szent Rókus. Bács, Ferences templom. Olaj, vászon. 210x130 cm. 1740 k. Fotó: Korhecz Papp Zsuzsanna



4. kép. Ismeretlen mester: Szent Vendel. Apatin, magántulajon. Olaj, vászon. 188x108 cm. 1748 k. Fotó: Korhecz Papp Zsuzsanna

dozót kiegészítve az esztétikai rekonstrukció végeztével a kiegészített eredeti díszkeretével együtt visszakerült a mellékoltárra.

A bácsi kép Szt. Rókus figurája szinte teljesen megegyezik a Máriagyűdön (Pestisoltár 1746 k.) és Siklósön (Segítőszentek, 1751 k.) lévő Senser oltárképek Szt. Rókusaival. Kétségtelen, hogy ugyanaz a művész készítette őket. Bácsón létezett egy korábbi Szt. Rókus oltár, amit valószínűleg az 1739-es nagy pestisjárvány után emelhetek, azonban eddig ismeretlen okokból azt felcserélték a Senser képpel.⁶ A festmény középtengelyében Szent Rókus áll zarándoköltözetben (kagylós barna köpeny, hátravetett nagykarimájú zarándokkalap, zarándobot, ivótök), kék ruháját megemelve jobb kezével a bal combján lévő sebhelyre mutat. Jobbról mellette a kenyeret hozó fekete-fehér foltos kutya, balra mögötte a háttérben házak. Fölötte egy írástekerceset tartó angyal röpköd, melyen a latin felirat: *Curavisti mirifice tangendo salutiere, vagyis Csodálatosan gyógyítottál, üdvösséghezóan érintve. Montpellier-i Szt. Rókus 1292-ben született. Vagyonát a szegényeknek adományozta és 1317-ben Rómába zarándokolt, útközben pestises betegeket ápolt, visszafelé ő is megbetegedett, egy kutya ápolta. 1327-ben halt meg, Szent Sebestyénnel és Szent Rozáliával együtt a pestises betegek segítőtje. Szt. Rókus jobb oldalán két puttófej bukkan ki a gomolygó felhők közül. A festmény hordozója négy darabból összevarrt, kézzel szőtt lenvászon.⁷ Alapozása vörös ún. bóluszos alapozás, ami elemanalízissel nem lett bebizonyítva. A festőművész egy segédkeretre feszítette ki a nyers vásznat, s készítette elő, majd valószínűleg a helyszínen került rá a fix vakkeretére kovácsoltvas szögekkel. E képnek is eredetileg más lehetett a mérete és formája is. A felső és alsó toldásokat a már megfestett képhez kézzel varrták hozzá és külön, utólag alapozták le.⁸ A toldalékok is kézzel szőtt lenvászonból készültek, de más jellegűek, más a repedésháló és az anyag viselkedése. A toldásoknál a vászon megráncosodott, amely az egész hordozó deformálódását vonta maga után. A pigmentréteg és az alapozás is pergésnek indult, míg az eredeti felületen stabil. A kép eredeti szélessége kb. 120 cm lehetett, ezt bizonyítják az eredeti szögelési nyomok, majd kiszélesítették és megtoldották, hogy formája a már meglévő mellékoltárképekhez (Szent Antal és Szent Ferenc) igazodjon. A széleket, a toldásokat és néhány helyen az eredeti felületet, mely két rétegből épül fel,⁹ is átfestették. A képet szennyeződésréteg sötétíti. A festményt tehát kétszer alakították át, először a 19. század közepén megcsonkítva,¹⁰ majd hozzátoldva és az új vakkereten átfestve a kiegészítéseket, és a 20. sz. elején, levágva és visszahajtva a képet és a díszkeretet rászögezve.¹¹ A képet e díszkeret tartotta egybe, mert vakkeretét szétrágták a bogarak. A kép műgyanta általi konzerválását követő tisztítás befejezésével jól megkülönböztethetők lettek az eredeti és a toldott részek, az átfestések sötétebb tónusúak.¹² A restaurálás végeztével új ékelhető vakkeret és barokk hatású díszkeretet kapott a festmény, mely*

felkerült a mellékhajó középső oltárára, majd Eszéken a Senser kiállításon is bemutatták a nagyközönségnek 2008-ban.

A Szent Vendel mellékoltárképet Boris Mašić apatini helytörténész mentette meg a teljes enyészettől.¹³ A félköríves festmény középpontjában Szent Vendel áll pástorrhában, összefont kezeivel botjára támaszkodva, kürttel a hátán, lankás, hegyvidéki tájban. Hosszú a haja és szakállas, tekintetével az égre tekint. A lába előtt korona és jogar. A legendája szerint skót királyfi volt, aki remeteéletet élt a Vogézekben 570 körül, melyre római zarándoklatát követően szánta el magát. Később rendházfő lett. Kedvenc imahelyén egy hegyen temették el, ahonnan maradványait a 14. században a Trier-i székesegyházba vitték. Körülötte állatok: birka, kecske, ökör, bika, ló. Az állatok, állattartók és földművesek védőszentjeként tisztelték, melynek helyi hagyománya német eredetre vezethető vissza.

E festmény is több átalakításon esett át. Az eredetileg félköríves végződésű képen ún. vállakat alakítottak ki, megszélesítették, átfestették. Hordozója az egy darabból kézi szövessel készült lenvászon¹⁴ a széthullás állapotában volt, hatalmas lyukak és szakadások ékeltenkedtek rajta, a húzószélek szétszakadoztak, mállottak, a vörös alapozású pigmentréteg egészét repedésháló borította és erőteljesen pergett. Konzerválása, mely hagyományosan viasz-gyantával történt, és dublirózása elkerülhetetlen volt. A tisztítást követően vált láthatóvá a kép eredeti formája, az átalakításokat fehér festékekkel jelölte ki magának a korábbi „restaurátor” Az esztétikai rekonstrukciót követően új díszkeretbe került, s Eszéken a Senser kiállításon is bemutatták a nagyközönségnek 2008-ban. Legfeljebb a pécsi kör műhelymunkájának tekinteném, semmiképpen sem Senser saját alkotásának, hisz a bácsi képekhez viszonyítva is óriási minőségbeli és kivitelezési különbségek ismerhetők fel, leginkább a végtagok megformálásában. Kutatása, megőrzése és bemutatása mindenképpen nagy eredményt jelent a Délvidék művészettörténetírása számára.

Jegyzetek

- 1 Az 1990-es években ellopták. Publikálva: CVEKAN, Paškal: *Franjevci u Baču*. Virovitica, 1985, p. 95, MILANOVIĆ-JOVIĆ, Olivera: *Iz arhitekture, slikarstva i primenjene umetnosti Bačke*. Novi Sad, 1989, p.30.
- 2 Sokáig neki tulajdonították a festményt (In: CVEKAN, 1985), de valószínűleg csak tőle vették, s ő alakította át.
- 3 REPARIĆ-BRAUN, Mirjana: *P. A. Senser*. Osijek, 2008. p. 9–41.
- 4 *A szentek élete*. Szerk. DIÓS István. Budapest, 1988. p. 319–324.
- 5 Függőleges helyzetben lakkozták az opálössá vált festményt, ezt a sűrű lefolyásnyomok igazolják.
- 6 Reparić-Braun átveszi B. Mašić (MAŠIĆ, Boris: *Kratka istorija apatinske crkve*. Apatin, 1998) té-

ves feltételezését, miszerint e Szent Rókus kép párja lett volna az apatini Szent Vendel mellékol-tárképnek, azonban nagy stílusbeli, dimenzionális és festéstechnikai különbségeik miatt ez az állítás nem tartható, annál is inkább, mivel a létező korabeli templomi leltárok egyike sem tesz említést az apatini régi Nagyboldogasszony templom (1748) Szent Rókus oltáráról.

- 7 Szálsűrűsége: 8/9 négyzetcentiméterenként. A függőleges lefógó-varrás eredeti, egy 78 cm és egy 53 cm széles vásznat dolgoztak össze, a 18. században a mi térségeinken nem tudtak 80 cm-nél szélesebb vásznat előállítani.
- 8 Az eredeti festett és az alapozatlan toldalék is a hátsó oldalon visszahajlik. A vászon alsó toldását 10 cm szélességben visszahajtották, a két szélső végéről 7 x 7 cm négyzetet kimetszettek, miközben az eredeti hordozóba is belevágtak 8 cm hosszan.
- 9 A háttér felső régióiban a felső festékréteg pergései mentén a szürke, a ruhánál a piros, míg a szent combjánál sötét okker aláfestés vált láthatóvá.
- 10 A festés a felső sarkoknál tovább folytatódik, ami azt bizonyítja, hogy nem e vakkereten festette a művész, a jobb oldali oldal 2 cm-rel rövidebb.
- 11 A falc nélküli 6 cm széles ezüstözött díszkeretet a képen keresztül szögelték rá a vakkeretre gyári szöggekkel.
- 12 Sajnos nem lehetett eltávolítani az eredeti rétegről annak károsítása nélkül sem vegyileg, sem mechanikailag, ezért úgy döntöttem, hogy az esztétikai benyomás érdekében ezeket az átfestéseket ártusálom, hogy beilleszkedjenek az eredetibe.
- 13 Boris Mašić szíves közléséből tudjuk, hogy Udvari Rudolf apatini templomfestő a bácsszentiváni (Prigravica) temető 1945-ben lerombolt Szent Vendel-kápolnájából mentette ki a képet, mely épüle-

tet a 19. században a Szemző család emeltette egy Szent Rókus-kápolnával egyetemben. Az oltárlép származásával kapcsolatban felmerül egy másik lehetőség, miszerint az a felosztott eszéki jezsuita rendházból kerülhetett Bácsszentivánra egy Nepomuki Szent János (65 x 48 cm) és Loyolai Szent Ignác portréval együtt, amelyek ugyanaz a szerző alkotásai és amelyeket a templom 1991-es felrobbantását követően elveszettek hittünk. A cseh védőszent mellképe csodával határos módon, az utóbbi időkben került elő a kimentett templomi ruhák közül. A festmények Josef Bernolak volt jezsuita atya közvetítésével kerülhettek Bácsszentivánra, aki a hely plébánosa lett és Keresztelő Szent János templomát felépíttette.

- 14 A többi Senser képpel ellentétben, amelyek hordozóit max. 80 cm széles vásznakból varrták össze.

Paulus Antonius Senser (1716–1758), Maler aus Pécs / Fünfkirchen und seine Werke in der Bačka

Diese Arbeit stellt das Oeuvre des in Osijek / Esseg geborenen Fünfkirchner Malers Paulus Antonius Senser dar, auf der Basis von kunstgeschichtlichen Quellen, die in kroatischer Sprache verfasst sind. Die Autorin schreibt über die Restaurierung von zwei seiner Altargemälden (den Hl. Antonius und den Hl. Rochus darstellend), die sich in der Franziskanerkirche von Bač / Bács befinden, sowie über die Wiedergeburt des Hl. Vendelin-Altargemäldes der alten Pfarrkirche von Apatin, welches Werk man in Sensers Umkreis einreihet. Mit der Vollendung der Restaurierungsarbeiten konnte man tatsächliche Gewissheit über die bis dahin nur geahnten malerischen Werte und die bestimmenden Stilzeichen erlangen.

Kelényi György A szombathelyi püspöki palota

Szily János már 1777 elején, amikor köszönetet mondott Mária Teréziának püspöki kinevezéséért, megemlítette, hogy székhelyén új püspöki palotát kíván építeni a régi, dűledezőfélben lévő helyett.¹ A palota a kerek belsővárban állt, amely a romos, elhanyagolt külsővárral ellentétben, még részben használható volt.

1777 júliusában a püspök Szombathelyre hívja Melchior Hefelet, hogy nagyszabású terveiről tárgyaljanak.² Győrből ismerte az építész, aki az ottani székesegyház átépítését tervezte, mert örkanonokként ő felügyelte az építkezéseket.³ E megbeszélések eredményeképpen születik meg 1777. augusztus 28-án a szerződés.⁴ Hefelet kötelezi magát, hogy a szeminárium tervrajzain kívül elkészíti a püspöki palota négy szintjének alaprajzát, egy keresztmetszetet és a kivitelezéshez szükséges részletrajzokat. Ez október elejére meg is történt, és átvette a munkájáért esedékes 300 forintot. Úgy gondoljuk, Kapossy tévedett, amikor a palota terveinek elkészültét csak a következő év áprilisára tette.⁵ A szerződés egyértelműen kimondja, hogy először a „kis,” utána a „nagy” rajzokat kell benyújtani. Az első csoportba az alaprajzok, metszetek, homlokzatok tartoznak, a másodikba a kivitelezőknek szánt 1:1 méretű részlet- és profilrajzok. Az első csoport átadásakor esedékes az első kifizetés, vagyis a palota alaprajzai még 1777-ből valók.

A palota alapozása 1778 tavaszán indult meg. Ekkor már az első terven módosítottak is, és mindkét oldalon egy-egy tengellyel rövidebbre tervezték a homlokzatot. Lehetséges, hogy egy újabb tervmódosítás is bekövetkezett, mert nemcsak a homlokzat tengelyszáma tér el a maitól, hanem a hátrafelé futó szárnyak is lerövidültek: 13-ról 12 tengelyre. Ezen kívül a homlokzat első terve sem azonos a mostani külsővel, s ezen vagy az alapkövetéltelkor, vagy valamivel később változtattak.

Az építkezés további menetéről Kapossy — levéltári adatok alapján — azt írja, hogy 1780 májusában kezdik építeni az első emeletet s az év végére már tető alatt áll az épület. 1781-ben elkészül az oromfal a szobrászi dísszel, és ezt az évet jelöli meg a homlokzat inskripciója is a befejezés dátumának (1. kép). Az adatok szerint azonban tovább folynak a munkák: a fölépcső befejezése — nyilván a faragványoké — csak 1782-ben következik be. A befejező munkálatok még 1783-ban is tartanak; ekkor készül Maulbertsch mennyezetfreskója a nagyteremben.

Az épületet viszonylag jól dokumentálják eredeti tervek: megmaradt az alagsori, a földszinti és az emeleti alaprajz, a metszetes szoba-belső tervei, továbbá egy fényképről ismerjük az eredeti homlokzatrajzot is.⁶ Azaz a keresztmetszet kivételével ismeretesek Hefelenek azok a tervei, amelyeknek elkészítésére a szerződésben vállalkozott.

A homlokzatterv alig különbözik a mai külső képé-

től, még az apró részletek (pl. a fesztonok vonalvezetése) is azonosak a kivitelezettekkel. Csak két lényeges eltérést látunk; egyrészt a terven az oldalszakaszok tengelyszáma eggyel több, mint a valóságban (4 helyett 5), másrészt az oszlopokkal alátámasztott erkély helyett két, a falsíkból kifelé forduló oszloppal szegélyezett kapuzatot mutat. Minimális eltérés, hogy a terven a középrizalitot egységesítő erkély híján a két szélső tengely ablaka felett nem egyenes vonalú szemöldök, hanem a keretre tapadó, íves vonalú, füles párkány látható — az erkély és az oszlopok helyett így jelezve a középrizalit kiemelt hangsúlyát az oldalszakaszokkal szemben. E különbségek okát kutatva úgy gondoljuk, hogy a tengelyszámok csökkentésére nyilván nem esztétikai okokból volt szükség, hanem valamilyen más meggondolásból. Az 5 + 3 + 5 tengelyes homlokzat ugyanis gyakoribb és talán megnyugtatóbb arányú, mint a mostani. Inkább a beépítési telek méretével, vagy a talajjal lehetett probléma, azaz valamilyen műszaki ok kényszerítette ki a tervváltozást.

Más a helyzet a kiemelt kapuzatot felváltó, posztamentesen álló oszlopos erkéllyel. Az eredeti megoldás a városi paloták elterjedt formája volt, amely Bécsben, Pozsonyban vagy Budán gyakran feltűnt a század folyamán. A kosárfélszárú, keretelt kapuzat mellett egy-egy oszlop áll, felül egyenes párkánnyal összekötve, amelynek két végén, a középső emeleti ablakig felnyúlva, egy-egy váza helyezkedik el. Érdekes, hogy Hefelenek a pozsonyi primási palotához készített eredeti tervén is a bejáratot kiemelő-hangsúlyozó oszlopokat látunk a mai oszlopos-erkélyes kapuzat helyett.⁷ Úgy tűnik, hogy ez lehetett az építész igazi elképzelése a városi palota kapuformájáról — talán bécsi paloták (pl. Trautson, Rottal, stb) gazdagabb megoldásai nyomán. Úgy gondoljuk, hogy a tervváltoztatással az építető a néhány hónappal korábbi pozsonyi primási palota újabb, reprezentatívabb formáját tekintette mintának (2. kép). A nagyvonalú, elegánsan méltóságteljes kialakítás azonban a gödöllői Grassalkovich-palota erkélye nyomán, vagy a fertődi, esetleg a schönbrunni kastély oszlopos erkélye alapján is készülhetett.



1. kép. A szombathelyi püspöki palota (rajz, Károlyi Antal-Szentlélek Tihamér, Szombathely, Budapest, c. könyve alapján)

Ezen túl a megvalósított forma Hefele fiatalkori emlékéét, a würzburgi érseki palotát is felidézte: Évekig dolgozott a palota építő-gárdájában, s megfigyelhette a közép és a sarokrizalitokon egyaránt előforduló, négy toszkán oszloppal alátámasztott erkély-formát.

Az alaprajz semmit sem változott az eredeti beosztáshoz képest, természetesen azon kívül, hogy a homlokzathossz és az oldalszárnyak hossza egy-egy tengellyel rövidebb lett a kivitelezés során. Az alaprajzokon szerepel ezen kívül még az a – később lebontott – galéria is, amely a vártemplomhoz kapcsolta az épületet.

A palota helyét egyértelműen meghatározta a belsővárban 1665-ben épített vártemplom, amelyet székesegyháznak használtak. Hefele első tervén közös tengelyre fűzte a két épületet, úgy, hogy az U-alakú palota hátrafelé futó szárnyai között, az udvar negyedik oldalának lezárását a templom szentélye alkotja. A palota udvarából tehát közvetlenül be lehetett jutni a székesegyházba. A teljes zártság kedvéért a palota szárnyait kétoldalt egy-egy derékszögben beforduló galéria folytatja a szentélyig.

Maga az épület a várnégyszög maradványainak keleti oldalára került. Felépítéséhez a bástyán kívüli térség egy részét és a feltöltött vizesárkot is el kellett foglalnia. 1782-ben a városi tanács megtárgyalta a polgároknak ez ügyben tett panaszát.⁸ A feltöltött talajon az építkezés később sok problémával járt.

Ebben az időben az új székesegyház ötlete még nem vetődött fel, illetve amikor felmerült, még nem a mai helyére gondoltak. Így 1780-ban a püspök elkészítette a palota-kert terveit, s a francia-kert a mai székesegyház helyét foglalta volna el.⁹

A vártemplom lebontására csak 1791-ben került sor, vagyis „együttélése” a palotával közel tíz évig tartott. Szíly eleinte nem gondolt lebontására, mert a templom kibővítésére 1781-ben még tervet dolgoztatott ki építésével.¹⁰ Valószínűleg a galériákat is ekkor bontották le, hogy a cour-d'honneur megnyissák. A földszintes



2. kép. A pozsonyi (Bratislava, SK) primási palota



3. kép. Tischler Antal, A szombathelyi püspöki palota, (rézmetszet, 1791)

árkados fedett galériák funkciója ugyanis megszűnt.

A palotát eredetileg építészetileg kiképzett részekkel kívánták a tér többi egyházi épületéhez fűzni. Ilyen volt az egykori kertet előlről lezáró fal is, amely a palota és a szeminárium között futott. Tischler Antal 1791-es rézmetszete elárulja, hogyan képezték ki e fal felületét (3.kép).¹¹ Látható, hogy a palota földszintjével azonos magasságú fal kialakítása a földszinti architektúrát követte: fejezet nélküli pillérek között fülkék tagolták. A fülkék mélyét ablakok törték át, a pillérek felületét pedig a palota pilléreihez hasonló módon táblák díszítették (a metszeten ezek kiemelkedését eltúlozza a rajzoló). Ezt a falazatot később, a székesegyház építésekor lebontották, de megmaradt a másik oldalon, az épülethez délről csatlakozó bővítmeny, az ún. püspökbazár. Ez is pillérekkel tagolt földszintes fülkesor, bennük üzletekkel. Egykor, a földszint többi teréhez hasonlóan alárendelt funkciójú helyiségeket foglalt magába: éléstárat és műhelyeket.¹² A fal alakítása az épület földszinti falképzésére emlékeztet. Lezárásaként ugyanúgy lekerekített sarkot látunk, mint a palotán.

Az épület külsejének összképét vizsgálva feltűnik, hogy az egyenes vonalak teljes mértékben uralkodnak azon. Az ablakok nagy része egyenes záradéku, vagy ha mégis íves vonalú, akkor az erőteljes vízszintes szemöldökpárkány ellensúlyozza az íves vonal hatását. A négyzetes elemek, az egyenes vonalak uralma tehát szembetűnő jellegzetessége a műnek.

A homlokzatalakítás legtöbb sajátosságára a bécsi palotaépítészetben találunk előzményeket. Az 1650–80 között elterjedt és ma már többnyire csak Wolfgang Wilhelm Praemer metszeteiről (1678) ismert típust (hosszú homlokzat, egyforma axisok „végtelen” addíciója, a falfelületen egyenletes „háló” pilaszterekből és párkányokból) a századvégen felváltotta egy új változat, amelyen már megjelent a középrizalit, a hangsúlyos középtengely és a szinteket átfogó pilaszter.¹³ Előzménye Bernini Palazzo Chigi-je (1662) volt, amelyet egyes osztrák mesterek a helyszínen ismertek meg (pl. Johann Bernhard Fischer von Erlach Rómában), mások metszeteiről (pl. Antonio Specchi vagy G. B.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

Falda rézmetszetei) tanulmányozhattak.¹⁴ A homlokzattípus korai – talán legkorábbi – feldolgozásai a Palais Dietrichstein-Lobkowitz és Enrico Zuccalli valamint Domenico Martinelli Palais Kaunitz-Liechtensteinje.¹⁵ Ezek után az idősebb Fischer von Erlach alkalmazta előszeretettel az új homlokzatformát, pl. Savoyai Jenő bécsi városi palotáján, és a bécsi Battány-Schönborn palotán. Végül soron e típus késői alkotása Hefele szombathelyi püspöki palotája. Az építész közvetlenül is fordulhatott Bernini művéhez mintáért, de valószínűbb, hogy a Bécsben elterjedt változatok alapján dolgozott. A palota homlokzattagolásának rendszere (talapzatszerű földszint – piano nobile – mezzanin-szint) a Palazzo Chigi nyomán nemcsak az osztrák építészetben, hanem a magyarban is igen elterjedt (pl. Gödöllő, Grasalkovich-kastély, Buda, királyi palota, Nagyvárad, püspöki palota) és a megbízó is igényelhette. A homlokzat többi sajátossága külön-külön ugyan nem ismeretlen a kor építészetében, de együttesen egyetlen művön nem fordul elő úgy, hogy azt Hefele mintájának tekinthetnénk. A középrizalit kiemelése, a sarokrizalitek elhagyása, az egyenletes tagolás pilaszterek által, a tengelyek teljes kitöltése („horror vacui”), a motívumok lapossága, az egyenes vonalak uralma – ezek azok a fő jellegzetességek, amelyek a szombathelyi püspöki palota építészeti helyét kijelölik.

A tagozatok lapossága, a falfelületek síkszerűsége, a finom, felületi eszközökkel történő differenciálás a homlokzat egyes részei között az ifjabbik Fischer von Erlach stílusát jellemzi. Sőt, a 20-as évek bécsi építészetében másoknál is megfigyelhetjük ezeket az alakítási elveket olyan mértékben, hogy egyesek a századvég klasszicizálásában e korszak „reneszánszát” látják.

A középrizalit mindhárom tengelyét összefogó erkély a barokkban is előfordul, de a klasszicizáló architektúra egyik kedvelt elemévé válik. A XVIII. századi francia traktátusok mindig kiemelik fontosságát. A német építészetben rendszerint ott tűnik fel, ahol közvetlen francia hatás mutatható ki. Egyik legszebb példája a würzburgi rezidencián látható, ahol francia építésztervei, ötletei, módosító elképzelései is megvalósultak.

A szombathelyi és a pozsonyi paloták földszintjén a homlokzat jellegzetes motívumait Blondel, Cours d'Architecture-jében szereplő ún. hiányos oszloprenddel hozhatjuk összefüggésbe. Ennek lényegét az elnevezés is elárulja: az oszloprend csak hiányosan szerepel, de az egész, a teljesség látszatát kelti. Hefele két művén a pilaszterek fejezet nélküli pilléreké redukálódtak, jelzészzerűek, de feladatukat, a homlokzat vonalas-hálós rendszerének kirajzolását maradéktalanul betöltik.

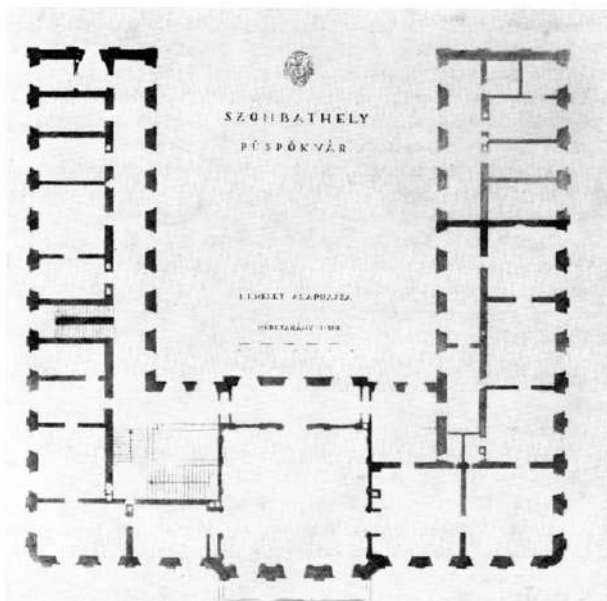
A barokk tömegalakítás leghatásosabb eleme, az épület centruma, a homlokzati rizalit, a XVIII. század utolsó két évtizedében elvesztette jelentőségét. A plasztikusan, erőteljesen kiemelkedő, előreugró középrizalit teljesen idegen az új felfogástól és Hefele palotáin sem jelenik meg. Míg a sarokrizalitek eltűnnek a homlokzatról a középrizalit megmarad, de dinami-

kája csökken: egyre kisebb mértékben lép a falsík elé, lapos, szinte csak a felülettagolás emeli ki környezetéből. E fejlődést a francia palota- és kastélyépítészet készítette elő: ott a lapos rizalit – háromszögű timpanonnal vagy vízszintes párkánnyal lezárva – a XVIII. század óta általánossá vált. Az építészetelmélet, J. F. Blondellel az élen, ezt a megoldást népszerűsítette.

Jellegzetesen klasszicizáló formát mutatnak a magas posztamensek az erkélyt tartó oszlopok alatt. A palota megjelenését meghatározza még, hogy a barokkban általános manzárdtető, mely eredetileg a középész felett a szuverénnek kijáró felségjelvényt szimbolizáltak, elmarad, s helyette a főpárkánnyal párhuzamos gerincű nyeregtető váltja fel. A mindössze kilenc évvel korábban épült nagyvárad püspöki palotáról még a manzárdtető nem hiányozhatott.

A homlokzaton Hefele alig használt ornamént. Legfontosabb díszítőelemei a feszton és a tábla. A füzér eredete a korai barokk korszakra nyúlik vissza, de csak a XVIII. század közepétől válik általánossá. Míg a korai, főleg itáliai példák dús levelű, plasztikus formákkal találkozunk, a Louis XVI-stílus idején stilizáltabb, vékonyabb füzérek alkalmaznak (Versailles, Kis Trianon). Hefele fesztonjai kanyargós vonalaik ellenére sem emlékeztetnek rokokó előzményeikre, mert a stilizáltság és a lineáris jelleg a klasszicizmus szellemét árasztja.

A püspöki palota alaprajza a magyar barokk építészetben meghonosodott formát mutatja: egy traktus mélységű s a lakótraktus előtt az udvari oldalon folyosó fut végig (4. kép). A bejárat mögött keskeny, boltozott kocsithajtó indul. Innen balra fordulva a lépcsőházba, jobbra egy előtérbe jutunk. Utóbbiból nyílik a Sala terrena, amelyben Szily püspök a savariai leletekből az ország első régészeti múzeumát rendezte



4. kép. Hefele alaprajz-terve a szombathelyi püspöki palotához (rajz, Károlyi Antal-Szentlélek Tihamér, Szombathely, Budapest, c. könyve alapján)

be. A lépcsőházban nyitott, négyszögletes térmag körül hárommenetes, egykarú lépcső fut az első emeletre. A szögletes balluszerű korlát, a fal vakolt architektúrája (tükrök, táblák, pilaszterek) és a stukkódíszes lapos mennyezet egyszerű, de monumentális hatású összképet teremt.

Az első emeleten csak a főhomlokzat mögötti térsorban valósul meg az enfilade. A rizalitot — régi szokást követve — az előtér és a nagyméretű, négyszögletes díszterem foglalja el. Szintén a barokk hagyományoknak felel meg, hogy a terem két szintnyi belmagasságú. Bent falát párkány osztja két részre. Felül, rövidtörzsű pilaszterek között ablakok sora nyílik. Az alsó szintet jón pilaszterek tagolják, és váltakozva szélesebb és keskenyebb közöket alkotnak. A szélesebb közöket ajtók vagy grisaille-képpel díszített falmezők foglalják el. Mind az ajtókkal, mind pedig a festményekkel kitöltött mezőket falpillérekre támaszkodó archivolt-keret szegélyezi. A keskenyebb mezőket viszont csak festett füzérdísz tölti ki.

Az emeleti térsorból kiemelkedik a könyvtár és a termék végén elhelyezkedő házikápolna. A palota alaprajzát vizsgálva szembejövő, hogy az U-alakú formával még a barokk felfogásnak — és minden bizonnyal a megrendelő kívánságának — tesz engedélyt az építész. Az alaprajz egyszerűsödése azonban az új idők jele. Alapvető eleme a négyszögletes (téglányalakú) terem — a barokk oktagonális, ovális, kerek vagy négyzet alakú termei, vagy ezek variációi távol állnak felfogásától. Még a reprezentatív terek, a dísztermek is az új formát követik. A barokk művész éppen ellenkezőleg járt el: került a négyszögletes alaprajzokat és a dísztermet mindenképpen centrálisra igyekezett kialakítani. Ha mégis eltért a centrális formától, akkor sem tervezett derékszögben találkozó falakat, hanem a reprezentatív terem sarkait lekerekítette. Hefe nem vállalja a merev éleket a belsőter centrumában és alig észrevehetően lekerekíti a díszterem sarkait. A fő- és a két oldalhomlokzat találkozásánál is konvex formát választott, de az összhatás mind a külsőn, mind a belsőben független e lekerekített formáktól. A sarkok megtörése nemcsak esztétikai elvekkel magyarázható, hanem a korabeli fűtési rendszerrel is: a kívülről fűthető kályhák igényelték az ún. degagementokat — a sarkokban lévő kis melléktereket.

A XVIII. században a paloták, lakóházak legelegánsabb elemei közé tartoznak a lépcsőházak. A magyar barokk építészetben — a reprezentatív funkció hiányában — csak ritkán születtek gazdag, változatos alapformájú lépcsőházak (pl. Pozsony, Grassalkovich-palota). A századvég építészetében azonban nem vetették át a kisszámú reprezentatív megoldást sem. Hefe Szombathelyen egyszerű, de monumentális típust választott: a négyszögletes tér oldalfalai mentén futó, egykarú, hárommenetes formát. Ez konstrukciós szempontból egyszerű: a karokat a lépcsőház oldalfalai tartják, belül pedig négyszögletes pillérek nyugvó ívek támasztják alá. Hivalkodástól mentes egyszerűsége révén ezt a barokk típust később is kedvelték. A

típust régóta ismerték az egyetemes építészettörténetben: Harald Keller, a német lépcsőházfajtákat osztályozó művében Mirabell-típusnak nevezte.¹⁶ Az elnevezés a salzburgi Mirabell-kastély lépcsőzetére (1712) utal, pedig a forma régebbi: már Palladio is leírta és illusztrálta.¹⁷ A francia és az olasz építészet gyakran használja s az elméleti irodalom is leírja. A XVII–XVIII. századi német és osztrák építészetben is sokszor előfordul pl. Bécsben a Palais Dietrichstein-Lobkowitz, 1685, a Palais Questenberg, 1700, a Harrach kerti-palota, 1727. Hefe ezzel találkozott korábbi működése színterén Passauban, ahol az érseki palota 1712-es lépcsőháza e típusba tartozik. Azt a megoldást, amelyet Szombathelyen alkalmazott, a Palais Dietrichstein-Lobkowitzon láthatta: ott a térmag nem négyzet, hanem téglányalakú, hogy a belsőterbe több fény jusson. Az eredetileg tömör orsófal áttörése, tartó oszlopokra (pillérekre) redukálása szintén megfigyelhető a német és osztrák építészet fejlődésében.

Mind a pozsonyi, mind pedig a szombathelyi palotákban az előcsarnok egyúttal áthajtó is az udvar felé. Ez a megoldás szintén francia eredetű (Párizs, Palais Royale, Luneville, kastély stb.) Elvéve Bécsben is előfordult, pl. Palais Daun-Kinsky.

A belsőterek kialakításában Hefe sokkal kevésbé kötődött a barokk hagyományokhoz, mint a külsőkön. A falalakítás és tagolás egyértelműen klasszicizáló felfogásról tanúskodik. A rokokó interieur-ökben a későbbi faltagolási rendszer több eleme is megjelent már, így a tagozatok lapossága, a felület mező-osztása. A korai klasszicizmus a rokokónál is következetesebben ragaszkodott a lapossághoz, a felület kevés mozgásához — csak az elemeket változtatta át antikos elemekre. A szombathelyi palota díszterme — felületkezelésével, a mozgás, a fény-árnyék ellentétek mérséklésével — egyértelműen az új felfogáshoz tartozik. Falát, az új elképzeléseknek megfelelően keskeny, magas, négyszögletes mezők tagolják és minden tagozat orthogonális, a felülethez kötődő formálást mutat. Fontos sajátosság, hogy a tagolás alapeleme az egyenes vonal: a pilasztertörzs entasis nélküli, a gerendázat megtörés nélküli egyenes, vízszintes. A tagolás alapja az oszlopos-gerendás áthidalású összeállítás — oszlop helyett gyakran annak sík változatával, a pilaszterrel. Hefe a szükségszerűen jelentkező íves formákat, mint pl. az íves lezárású fülkéket, négyszögletes mezőkbe szorította bele s ezzel azokat a horizontális és vertikális rendszer részévé tette. Ezen túl elveszi az íves fülke barokkos, organikusan plasztikus megjelenését. Az ív kristályos keménysége azt az érzést kelti a nézőben, hogy a fal nem a barokk képlékeny, hajlítható, „puha” anyagából, hanem egy másfajta, szilárdabb, kristályos keménységű anyagból.

A díszterem belseje tehát síkszerű és mozgás nélküli. További jellegzetessége, hogy a négyszögletes mezők az egész falat maradéktalanul kitöltik, minden részletét átszövik. Mindennek biztos helye van, nem lebeg, nem „úszik” a felületen, hanem hozzákapcsolódik a ta-

golás rendszeréhez. Ugyanezt az eljárást figyelhettük meg a palota külsején is: Hefe az ablakokat alul és felül a mezők szegélyéhez illesztette, hogy ne lebegjenek.

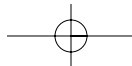
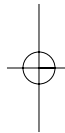
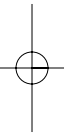
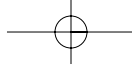
A klasszicizálás jeleire találunk a díszterem mennyezetalakításán is. A barokk virágzása idején a lapos kupolás, vagy a tükörboltozatos térlefedés volt általános, később a klasszicizáló építészetben a lapos mennyezet terjed el. Hefe épületein a tükörboltozat meghajló oldalszakasza teljesen redukált formát mutat, szinte lapos, így a boltozat a későbbi klasszicista mennyezetek laposságát vetíti előre.

Jegyzetek

- Magyar Országos Levéltár, Kanc. 1777: 899. Idézi GÉFIN Gyula: *Szombathely vára*. Szombathely, 1941. 10.
- Monografikus írások Hefeléről: KEMÉNY Lajos: *Hefe Menyhért (1716–1798). Életrajzi vázlat*, Pozsony, 1915, KELÉNYI György: *Melchior Hefe (1716–1794) életműve*. Kéziratos disszertáció, Budapest, 1994, ISSER, Irene: *Melchior Hefe 1716–1794*, Kéziratos disszertáció, Innsbruck, 1995.
- 1771 és 1774 között.
- KAPOSSY János: *A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei*. Budapest, 1922, 7. Szily levele 1777. július 29-én kelt. Ez és a szerződés a Szombathelyi Levéltár régi elrendezésében: Aedificium 40. sz. alatt volt. A szerződés szövegét közli KAPOSSY, 1922. 77.
- KAPOSSY, 1922. 7. tévesen fordítja a szerződés szövegét: négy színt keresztmetszetéről és egy hossz-metszetről szól. Ez a tervezési mód — ti. hogy alaprajz nem készül, de szintenként egy-egy keresztmetszet igen — idegen lenne a barokk gyakorlattól és a megmaradt tervrajzoknak is ellentmond.
- Az alaprajzok a Szombathelyi levéltárban vannak; mindhármát ZSÁMBÉKY Mónika publikálta: *Melchior Hefe tervrajzai a szombathelyi püspöki levéltárban*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XLI. 1992, 1–4. sz., 79–86. A homlokzatterv: HELL Géza: *Szily püspök korának alkotásai*. In: *Magyar Építőművészet*, 1943. 42. évf. 207–211.
- KELÉNYI György: *Adatok a pozsonyi prímási palota tervezés- és építéstörténetéhez*. In: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1991, szerk. TAKÁCS Imre, etc. 233–236.
- GÉFIN, 1941. 11. A panasz alapja az volt, hogy az árok feltöltése miatt az esővíz elvezetése megoldatlan maradt s a víz a lakóházakra zúdult.
- GÉFIN, 1941. 17.
- KAPOSSY, 1922. 7. Képét közli ZSÁMBÉKY.
- Képét közli KÁROLYI Antal – SZENTLÉLEKY Tihamér: *Szombathely*. Budapest, 1967. 45.
- SCHÖNVISNER István: *Antiquitatum et historiae Sabariensis ab origine usque ad praesens tempus libri IX*. Pest, 1791. 378. o. Idézi GÉFIN, 1941. 13.
- TIETZE, Hans: *Wolfgang Wilhelm Praemers Architekturwerk und der Wiener Palastbau des 17. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 32, 1915, 343 ff
- FREY, Dagobert: *Johann Bernhard Fischer von Erlach – eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N.F.I, 1921/22, 93–214.
- LORENZ, Hellmut: *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*. Wien, 1991. 34–39.
- KELLER, Harald: *Das Treppenhaus im deutschen Schloss- und Klosterbau des Barock*. München, 1936. 63–72.
- PALLADIO, Andrea: *Négy könyv az építészetéről*. Vence, 1570, magyar kiadás Budapest, 1982. A lép-csökről az I. könyv XXVIII. fejezetében ír, 80–84., kép 83.

The Bishop's Palace at Szombathely

The paper gives a detailed history of the Bishop's Palace at Szombathely, work of the Austrian architect Melchior Hefe (1777–1781). I analyze both the outside and the interior of the palace and connects them with those of Viennese palaces in the tradition of Palais Dietrichstein-Lobkowitz. At the same time I draw attention to the Late Baroque and Early Classicist character of the work, apparent in the composition as well as in the forms.



Smohay András

Árpád-házi Szent Erzsébet tiszteletének újkori emlékei Székesfehérvárott*

„Kedves Tanárnő!” – ezekkel a szavakkal szoktam kezdeni az „Üdvözléttel: PM” végű e-mailekre írt válaszaimat. Prokopp Mária már legalább évtizednyi ideje hatalmas bel- és külföldi e-mail forgalmat bonyolít, erről egyetemi hallgatóként is meggyőződhettem. Azóta sok különböző ügyben váltottunk elektronikus levelet. Tanárnő minden tanítványáról tudja a legfrissebb híreket, nála a személyesen, vagy e-mailben feltett „Hogy van?” kérdés nem pusztán udvariassági formula, hanem mindig kiegészül egy figyelmes utalással az ember éppen aktuális élethelyzetére. És mindenről tudomása van, minden munkában bíztat, gratulál. Ez a figyelmesség kevesek sajátja. Tolakodás nélkül, figyelmes szeretettel, azzal a lelkiürellyel tartja számon egykori tanítványai életét, ahogyan Szent Erzsébet foglalkozott egykor a szegény rászorulókkal. Erzsébet köpenye rózsákat rejtett. A jeles évforduló alkalmából a székesfehérvári Szent Erzsébet ábrázolásokat gyűjtöttem egy „virtuális csokorba” köszöntésül kedves Tanárnőnek, aki a szent életének és tiszteletének elismert tudósa és követője.

Székesfehérvár középkori Szent Erzsébet tiszteletének emlékei ma ismeretlenek, nagy valószínűséggel teljesen elpusztultak. Okleveles források, azonban tanúskodnak a középkori Székesfehérvár Szent Erzsébet plébániatemplomáról, mely a várfalakon kívül, a Suburbium-ban, a Budai külvárosban volt.¹ Régészeti ásatások nyomán az utóbbi időben mégis sikerült lokalizálni a város középkori Szent Erzsébet templomát, mely a szentről elnevezett utcában, a mai Malom utca helyén állt.²

Mint az egyik legnépszerűbb magyar szent, Szent Erzsébet ábrázolásai nem hiányozhattak a török hódoltság után újjáépülő Székesfehérvár templomaiból, s a későbbi századok során is készültek műalkotások a város templomaiban a királynánról.

Szent Erzsébet testvére, IV. Béla (1235–1270) ifjú királyként építtette a királykoronázások alkalmával fontos szerepet játszó Szent Péter és Pál plébániatemplomot, melynek falait is magában foglalja a török hódoltság után 1702 és 1768 között, több ütemben fokozatosan átépített plébániatemplom, a mai püspöki székesegyház. A jezsuiták a középkori épület barokk bővítését Martin Grabner (1700–1763), majd fia Johann Michael Grabner (1742–?) építőmesterek irányítására bízták. Az építkezés az 1770-es években fejeződött be a végleges homlokzati átalakításokkal.³ Az 1777-től székesegyházi rangot nyert templom freskói és oltárképeit Johann Ignaz Cimbal (1722–1795) sziléziai származású festő készítette 1768-ban.⁴ A szentély mellett a főhajó jobb oldali kihasasodásában található Szent László oltárkép alatt, kisméretű hegedű alakú képen látható az adakozó Szent Erzsébet. Egyszerű eszközökkel jelzett építészeti térben, a kép ten-

gelyétől balra, vörös köpennyel takart előkelő ruhában jelenik meg a glóriás, koronás Erzsébet. Jobb kezével az előtte ülő, mankós koldusnak nyújt egy pénzermét. Ruhájába egy rongyos, kopott pongyolába öltözött kisgyermek kapaszkodik. Mellette balra, a kép szűk előterében egy félig letakart kő asztalon tálca, benne pénzermék láthatók. A tálca mellett egy kis méretű zsák van, melyet a kép bal szélén a szemléltre kitekintő fiatal fiú fog. A kép háttérében jobb- és baloldalon halványabban festett nőalakok tűnnek fel. Martonvásári Szent Anna plébániatemplom szentélyében található Cimbal térben legközelebbi Szent Erzsébet képe 1776-ból, melyen szintén az alamizsnát adó királynő látható. A szentet kezében pálcával, frontálisan, s a kolduson kívül, mellékalakok nélkül ábrázolta a művész.⁵

A székesegyház szentélyének 1775-ben elkészült műalkotás-együttese több szempontból is a megrendelő, Mária Terézia személyes politikai szempontjait és devócióját tükrözi. Az oltárképen Szent István koronafelajánlása látható. A festményt készítő bécsi akadémiai tanár Vinzenz Fischer (1729–1810) fennmaradt levelezése szerint, melyet a város magisztrátusával folytatott a festő különleges hangsúlyt fektetett a történeti hűségre.⁶ Ezért kerülhetett a koronázási palásttal és a koronázási jelvényekkel ábrázolt Szent István mellé a főoltárkép bal alsó sarkába, a feltehetően Mária Terézia, vagy leánya profilját idéző angyal kezébe a templom középkori, centrális hajójához csatlakozó toronypárral ábrázolt képe.⁷ Vagyis eképpen képelték a fennmaradt ábrázolások nyomán a szent király korában a templom eredeti formáját. Valójában a IV. Béla kori állapotot örökölte meg a művész. A kép felső, mennyei zónájában ábrázolt Szűz Máriában talán magát az uralkodónőt láthatjuk, a fejére terített fekete kendő pedig férje halála miatti gyászat jelzi. A hagyomány szerint Szent István alakjában, tíz évvel korábban elhunyt férjét, Lotharingiai Ferencet (1708–1765) festette meg a királynő megbízásából Fischer.⁸ Franz Anton Hillebrandt (1719–1797) császári főépítész tervezte (1772) széparányú, klasszicizáló vörösmárvány architektúrája három „képsávot” foglal magába, mely az uralkodói személyes reprezentáció és devóció szándékait tükrözi. A már bemutatott középső főoltárkép két oldalán vertikálisan egy-egy domborműből, egész alakos szoborból majd felül újra domborműből álló együttes látható. Mind a hat alkotást Martin Karl Keller (?–?) bécsi szobrász és stukkátor készítette. A bal oldali hármast ábrázoló Avilai Szent Terézt idézi, míg a jobb oldali Árpád-házi Szent Erzsébetet. Szent Teréz Mária Terézia védőszentjeként szerepel a programban. A főoltár felé fordul, kezét szívére teszi. A lendületesen mintázott egész alakos faszobor mellett a szent stigmatizációját és Krisztussal

való misztikus eljegyzését ábrázoló domborművek egészítik ki Avilai Nagy Szent Teréz „oldalát.” Az uralkodó számára, mint székesfehérvári adománya, az akkor még leendő székesegyház főoltára is bizonyítja fontos volt az adakozás. Ebben példaképe Árpád-házi Szent Erzsébet, akit a főoltár mellett jobb oldalon idézett meg a művészet eszközeivel. Az oltárkép mellett álló habos gallérú, előkelő ruhában ábrázolt Szent Erzsébet szobor fején apró koronát láthatunk (1. kép). A szobor, az Avilai Nagy Szent Terézt mintázóval ellentétben nem a főoltárképen Mária ölében ábrázolt gyermek Jézus felé, hanem a templomhajó irányába fordul. Bal kezében szívéhez emel egy kis tálat, míg jobbajával adakozó gesztust tesz. Ez a gesztus pedig a templomban összegyűlt papok és hívő nép felé irányul. Cimbál Szent Erzsébet képén is látható adakozó gesztust ismétli meg a Mária Terézia vonásait rejtő fehér színű alsó fadombormű a székesegyház szentélyében, kiegészítve a felső zónában a beteg-ápolás jelenetével.⁹

A fent bemutatott képi program aktuális politikai utalásoktól sem mentes. Az ellenreformáció és a török kiűzése után a Szent István ábrázolások az okafogyottá vált erőt demonstráló, „harcias” karakter helyett új, az uralkodó és a mennyei szférák kapcsolatát hangsúlyozó képtípusban jelentek meg. Ennek leginkább megfelelő kompozíció Szent István koronafelajánlása volt. Ezekon a képeken a koronát a király Szűz Máriának ajánlja fel, s Mária Terézia uralkodásáig a Szent István ábrázolások között szinte egyeduralkodók voltak. Ebbe a sorba tartozik a székesfehérvári főoltárkép is.¹⁰ A képek eszmei tartalma az országot immár teljes jogon kormányzó Habsburg uralkodók égi kivá-

lasztottsága volt, Szent Istvánhoz hasonlóan. Mindez ötvöződik Mária Terézia szándékával, hogy apostoli uralkodói minőségben Székesfehérváron, Szent István városában — a magyar egyház részéről évtizedek óta fennálló igényeknek megfelelően — új egyházmegyét alapítson, folytatva a nagy előd egyházszerző munkáját.¹¹ Törekvése, a szentély elkészülte után két éven belül realizálódott, s VI. Piusz pápa jóváhagyásával 1777-ben megalakult az egyházmegye.¹² Így Székesfehérvár városa az uralkodó bőkezűségéből püspöki székhely lett, s székesegyházának kincstárát is gazdag ajándékaival gyarapította.¹³ A város és az egyházmegye első püspöke, Séllyei Nagy Ignác (1777–1789) örökké hálás maradt ezért az uralkodónak.¹⁴

Avilai Nagy Szent Teréz megjelenítésében, védőszentjének példáján keresztül a királynő saját vallássosságára és hitére utalt, mely alapja uralkodói gesztusának, az egyházmegye alapításának. Szent Erzsébetet az adakozásban és az irgalmasság cselekedeteiben követő uralkodónő az Árpád-házi szent hangsúlyos megjelenítésével az akkor még plébániatemplomként funkcionáló templomban egyfelől a magyar uralkodó-házhoz való kapcsolatát legitímálta — Szent István mellett a népszerű Árpád-házi női szenttel —, másfelől saját nagylelkű adományát „Szent Erzsébetként” adta át Székesfehérvárnak.

Létezhet a programnak egy elvont, teológiai értelmezési síkja is. Könnyen belátható, hogy a három képsáv, a három isteni erényt is szimbolizálhatja. Hiszen Avilai Szent Terézben a Hit (Fides), Szent István koronafelajánlásában a Remény (Spes) és Árpád-házi Szent Erzsébetben a Szeretet (Caritas) erényének ma-



1. kép. Martin Karl Keller: Árpád-házi Szent Erzsébet. Székesfehérvár, székesegyház. Fa, festett, aranyozott. 1775 körül. Fotó: Czimbál Gyula



2. kép. Steiner Rezső: Az alamizsnát osztó Árpád-házi Szent Erzsébet. Székesfehérvár, Szent Sebestyén templom. Vásznon, olaj. 1895 körül. Fotó: Czimbál Gyula

gas fokú gyakorlását tiszteljük.

A felsővárosi Szent Sebestyén plébániatemplom korábbi kisebb XVIII. századi kápolnák helyén épült a század végétől. Mai kéttornyos alakját az 1866-ig tartó átalakítás során nyerte el.¹⁵ A város második plébániatemplomának és fogadalmi templomának legkésőbbi oltárai – a Szent Mihályról és Szent Erzsébetről nevezettek – a XIX. század utolsó évtizedében készültek. A Szent Erzsébet oltárképet a soproni illetőségű Steiner Rezső (1854–1945) festőművész, Steiner Fülöp megyés püspök (1890–1900) unokaöccse készítette (2. kép).¹⁶ A kiegyensúlyozott, szimmetrikus kompozíciójú, erőteljes, plasztikus alakokat megjelenítő stilizált kép Steiner legjobban sikerült székesfehérvári alkotása. Árpád-házi Szent Erzsébet egy lépcső legfelső fokán áll. Magas, karcsú alakja kockafejezetes vörösmárvány oszlopok és háromkaréjos lezárású ajtó alkotta díszes bélietes kapu előtt tűnik fel. Az alamizsnálkodó Szent Erzsébetet ábrázoló képen a királylány baljával egy apród kezében lévő kosár felé nyúl, míg jobb kezével egy didergő csecsemőjét tartó asszony felé nyújt egy cipőt. A lépcsőn koldusok és egy háromgyermekes édesanya látható még. Erzsébet feje körül glória fénylik, arcán földöntúli mosoly tükröződik. Az oltár stipesén felirat olvasható, melyből kiderül, hogy azt védőszentje tiszteletére: „Özv. Peresztegi Nagy Györgyné szül. Lajos Erzsébet készítette.”

A város főterének leghangsúlyosabb épületét, a püspöki palotát Feigs Ferenc Antal és Rieder Jakab építőmesterek 1788 és 1802 között építették fel.¹⁷ A kápolnát id. Storno Ferenc (1821–1907) festő, építész, restaurátor alakította ki 1893-ban, fia ifj. Storno Ferenc (1851–1938) segítségével.¹⁸ A kápolnában található több Árpád-házi szent ereklyéjével együtt Szent Erzsébet ereklyéi is, XIX. századi tartókban.¹⁹

A város legszegényebb szerzetesei a karmeliták voltak. Kívülről egyszerűnek tűnő templomuk, azonban belül világra szóló kincseket rejt. A freskókat Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) osztrák festő, harmadrendi karmelita készítette 1768-ban. A templom későbbi Szent Erzsébet oltárképét Tury Gyula (1866–1932) festette 1908-ban.²⁰ A háttérben magas falú vár részlete látszik. A kép előterében a nézőnek háttal megfestett tagba szakadt koldus látható, kezét a kép közepén megjelenített Szent Erzsébet felé nyújtja, aki kötényéből kenyeret oszt a rászorulóknak. A nagy méretű oltárképen robusztus megformálású figurák láthatók. A kompozíció sikerét bizonyítja, hogy a számbéli plébániatemplomban található egy naiv felfogású, kisebb méretű másolata.²¹

A Szent Imre templomot Hatzinger Pál tervei alapján 1720–1745 között Szent Imre hagyomány szerinti szülőhelyén a ferences barátok építették. A templom több radikális belső változtatáson esett át az évszázadok folyamán. A legjelentősebb, példátlanul széles társadalmi összefogás eredményeként létrejött átalakítást 1929-ben, az 1930-as Szent Imre év előkészületeként szenvedte el az épület.²² Az eredeti barokk berendezés nagy részét újra cserélték ekkor.

A templom Szent Júdás Tádé oltárán áll Árpád-házi Szent Erzsébet szobra. A szobor a templom oltárainak többségével együtt, nagy valószínűség szerint 1929-ben került mai helyére, ma fehérre festett és részben aranyozott, de eredetileg bizonyonnyal színes volt. A faszobor a rózsákat köpenyében tartó, koronás szentet ábrázolja, historizáló stílusban.

A Vasútvidéki Jó Pásztor plébániatemplom – Prohászka Ottokár emléktemplom Fábrián Gáspár (1885–1953) építész tervei szerint jórészt közadakozásból épült fel 1929–33 között. Itt nyert végső nyughelyet Prohászka Ottokár székesfehérvári püspök, korábbi esztergomi teológiai tanár, spirituális 1938. június 1-én.²³ A templomot díszítő freskókat Leszkovszky György (1891–1968), a Magyar Iparművészeti Főiskola tanára készítette.²⁴ A Szent Erzsébetet ábrázoló tondó elkészítésének költségeit a Szent Erzsébet Üriasszonyok kongregációja fedezte.²⁵ A félalakos képen koronával, prémes palástban ábrázolta a művész a távolba meredő tekintetű glóriás szentet, aki jobb kezének kecses mozdulatával a bal kezével köpenyében tartott rózsacsokor felé nyúl.

A három magyar szent király – Szent István, Szent László és Szent Imre – tiszteletével az újkori Székesfehérváron Szent Erzsébet kultusza nem tudott versenyre kelni. Mégis három évszázadon keresztül mindig készültek újabb és újabb ábrázolások róla, uralkodói, egyházi vagy polgári megbízók bőkezűségéből. Szent Erzsébet a jótékonyág és önfeláldozó szeretet példaképe – mint minden keresztény számára az egész világon –, a székesfehérváriaknak is követendő példa. Ezt a példát komolyan vették, ennek tanúi a szent tiszteletének újkori emlékei Székesfehérvárott.

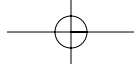
Jegyzetek

- * Jelen dolgozat a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum 2007-ben készített *Liliom és Rózsa* című vándorkiállításának gyűjtésén alapul, mely Szent Imre és Szent Erzsébet tiszteletének a Székesfehérvári Egyházmegyeiben található emlékeit mutatta be nagy méretű, fotókkal illusztrált tablókön. A felvételek Czimbál Gyula fotóművész munkái.
- 1 „Parochia eccl. B. Elizabeth vidue extra muros...” CSÁNKI Dezső: *Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában*. III. kötet. Budapest, 1897. 310. Az adatra Siklósi Gyula hívta fel a figyelmet, köszönet érte.
 - 2 SIKLÓSI Gyula: *Székesfehérvár és környéke középkori topográfiája*. (Fejér megye régészeti topográfiája 1. kötet) Kézirat. 12/2/3/C. Szent Erzsébet utca.
 - 3 CS. DOBROVITS Dorottya: *Székesfehérvár, székesegyház*. (TKM 125.) Budapest, 1993. 4–5.
 - 4 FITZ Jenő – CSÁSZÁR László – PAPP Imre: *Székesfehérvár*. Budapest, 1966. 45.
 - 5 Cimbal martonvásári műveiről: JÁVOR Anna: *Leicher, Tabota és Cimbal Martonvásáron*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XXXIX. évf. (1990) 3–4. sz. 207–212.

- 6 SCHOEN Arnold: *Fischer V. festő levelei a Szent István-főoltárképről*. I–III. Székesfehérvári Szemle, III. évf. (1933) 2. sz. 24–25. Székesfehérvári Szemle, III. évf. (1933) 3–4. sz. 38; Székesfehérvári Szemle, IV. évf. (1934) 3–4. sz. 71–75.
- 7 Szilárdfy Zoltán véleménye szerint Mária Terézia arcma: SZILÁRDFY Zoltán: *Kovács Péter – Szelényi Károly: A barokk Székesfehérvárott*. In: *Ars Hungarica*, XXIV. évf (1996) 2. sz. 224. Az uralkodónő leányának arcát látják benne: SZARKA Géza: *A székesfehérvári belvárosi plébánia története*. Szerk. CSURGAI HORVÁTH József, KOVÁCS Eleonóra, MÓZESSY Gergely. Székesfehérvár, 2003. 96; Cs. DOBROVITS, 1993. 11.
- 8 Cs. DOBROVITS, 1993. 11, SZILÁRDFY, 1996. 224; SZILÁRDFY Zoltán: *Szent István király följánlásának attribútumai*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XLVIII. évf. (1999) 1–4. sz. 74. SZARKA, 2003. 96.
- 9 Bővebben ld. SZILÁRDFY Zoltán: *Sajátos típusok Szent Erzsébet barokk kori ikonográfiájában* című tanulmány vonatkozó részeit jelent kötetben.
- 10 GALAVICS Géza: *Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása*. Szerk. ARADI Nóra. *Művészettörténeti füzetek* 2. Budapest, 1971. 16–17.
- 11 TÖRÖK József–MÓZESSY Gergely: *Jubilæum Diocesis Alba-Regalensis*. Budapest, 2002. 7–13.
- 12 Az egyházmegye királyi alapítólevele 1777. február 17-én, pápai megerősítő bullája 1777. június 17-én kelt. TÖRÖK – MÓZESSY, 2002. 16.
- 13 SOMOGYI Árpád: *A székesfehérvári püspöki kincstár*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XXI. évf. (1972) 2. sz. 124–127.
- 14 Séllyei Nagy Ignác püspök hűségét és lekötöttségét mutatja az uralkodó halála után elmondott pátoszteljes, a királynőről csak felsőfokban szóló írásban fennmaradt prédikációja. (*Excellentissimi Illustrissimi ac Reverendissimi Dni Episcopi Sermo occasione celebratarum die 19na mensio Decembris pro sua Majestate Sacratissima Maria Theresia Solenium exequiarum in Cathedrali Ecclesia Alba Regalensi ad Populum habitus*.) *Acta Ecclesiae Alba Regalensis Annorum 1780*. 474–500. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, No. 5901/2.
- 15 FITZ – CSÁSZÁR – PAPP 1966. 128.
- 16 Szignált jobbra lent: Steiner R. A püspökkel való rokonságáról: TÖRÖK József – LEGEZA László: *Székesfehérvár évezrede*. Budapest, 2002. 35. kép-aláírás.
- 17 FÉNYI Ottó: *Milassin Miklós*. In: *A Székesfehérvári Egyházmegye jubileumi névtára 1977-ben, alapításának 200. esztendejében*. Székesfehérvár, 1977. 76–77. és 3. 4. 6. 8. lj. Továbbiakban NÉVTÁR, 1977.
- 18 SULLYOK János: *Steiner Fülöp*. In: NÉVTÁR, 1977. 121.
- 19 Csiszolt üveg-ládika, Szent Erzsébet ruhájának egy apró darabját őrzi, Szent István, Szent Imre és Szent László ereklyéi mellett, alatta „S. ELISABETH HUNG. VID” felirat. Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum ltsz. 98.1249. SMOHAY András: *Szent Imre ereklyéje és tartója*. In: *Szent Imre 1000 éve*. Multimédiás DVD-ROM a székesfehérvári millenniumi emlékévé és kiállítás dokumentumairól. Katalógus. Szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, 2007. Kat. 15. A másik monstracia formájú ereklyetartóban Alacoque Szent Margit ereklyéje mellett Árpád-házi Szent Erzsébeté látható „S. Elisabeth. Hung. Vid.” felirattal, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum ltsz. 98.1244.
- 20 A templomról: SMOHAY András: *A székesfehérvári szemináriumi, egykori karmelita templom művészettörténeti feldolgozása*. Szakdolgozat, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészettörténeti Intézet. Székesfehérvár–Budapest 2004. Kézirat. Az oltárkép szignált, datált jobbra lent: „Tury Gyula 1908.”
- 21 A kép a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeumból került vissza Zsámbékra 2004-ben. Váson, olaj. 85×108 cm. ltsz. 74.875.
- 22 A templomról és az átalakítás munkálatairól ld. BÖLCSKEY Ödön: *A ferencrendiek székesfehérvári Szent Imre temploma*. Székesfehérvár, 1930. A könyvről: KERNY Terézia: *A ferencrendiek székesfehérvári Szent Imre temploma*. In: KERNY, 2007. Kat. 162.
- 23 FÉNYI Ottó: *Prohászka Ottokár*. In: NÉVTÁR, 1977. 136.
- 24 Leszkovszky György munkásságáról legújabban: BENKŐ Zsuzsanna: *Leszkovszky György munkássága és a Cennini Társaság működése*. Szakdolgozat. Pázmány Péter Katolikus Egyetem. BTK, Művészettörténet Tanszék. 2007. Kézirat. Fehérvári tevékenységét említi: BENKŐ Zsuzsanna: *A magyar szent királyok*. In: KERNY, 2007. Kat. 191.
- 25 SMOHAY András: *Liliom és Rózsa*. KERNY, 2007. Liliom és Rózsa kiállítás anyaga. 7. tábló.

The Modern Monuments of the Cult of St Elisabeth of Hungary at Székesfehérvár

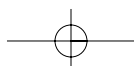
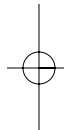
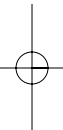
Professor Mária Prokopp is not only the well-known expert of Saint Elisabeth of Hungary but a person who follows the exemplary life of the famous saint. This essay presents the remaining artefacts of the cult of Saint Elisabeth in Székesfehérvár. After the Ottoman occupation, the medieval Saint Elisabeth's Church was ruined, however, from the 18th century until now, there are many artworks in honour of Elisabeth. In the cathedral one can see the small painting of Johann Ignaz Cimbal (1722–1795) from 1768. The magnificent architectural frame of Franz Anton Hillebrandt (1719–1797) in the sanctuary can be divided into three pictorial sections. The first one shows Saint Therese of Avila, the second is King Saint Stephen's dedication of the crown to Our Lady, and the third is about Saint Elisabeth of Hungary. This artistic programme shows the will of the royal procurer, queen

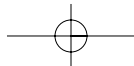
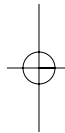
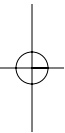
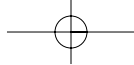


Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

Maria-Theresia. From the 19th century there is an altar of Saint Elisabeth painted by Rezső Steiner (1854–1945) in the Saint Sebastian church and the two reliquaries in the chapel of the Bishop's Palace. The large-scaled Saint Elisabeth picture of Gyula Tury (1866–

1932) in the Seminary Church, the Saint Elisabeth statue of Saint Emery's Church and the fresco painted by György Leszkovszky (1891–1968) in Prohaszka's Church were made in the 20th century.





A nemzeti múlt emlékhelye: A Magyar Nemzeti Múzeum Képtára

A Magyar Nemzeti Múzeum 1802-ben történt alapítása után hat év telt el, amikor Miller Jakab Ferdinánd, az első igazgató az országgyűlés elé terjesztette múzeumtervezetét.¹ E tervezetben megemlítette, hogy az intézmény falait díszítsék a nemzet nagyjainak képei. Ezek összegyűjtésének legegyszerűbb módja a közadakozás lett volna elgondolása szerint.

Az „Acta Litteraria Musei Nationalis Hungarici” 1818-ban megjelent első kötetében Miller számvetést készített a fiatal intézmény szervezetéről, működéséről, céljairól. Pantheum néven említette egy külön osztály szükségességét, amelynek „falait a régi korból való és jelenkori fejedelmek, királyi személyek, a király és haza körül érdemeket szerzett férfiak képmásai borítsák, hogy azok erényei követendő példa gyanánt álljanak az ifjabb nemzedékek előtt.” Megjegyezte még, hogy mindaddig csak tizenkét képet sorolhatott ide.² Ezek már hét éve látogathatók voltak a közönség számára, s a látogatás rendjét maga a nádor szabta meg 1811-ben.³

Az 1818-ban említett 12 képmás egy része Széchényi Ferenc gróf gyűjteményéből származott, mások azonban ajándékként kerültek a Múzeumba. A századközépig főként adományozásból gyarapodott a Nemzeti Múzeum képtára, s kezdetben csak egy-egy művet ajándékoztak oda, többnyire arisztokrata családok tagjai. Csaknem egyidejűleg művészek is csatlakoztak az adományozók sorához. Más művészek még állást is szívesen vállaltak volna az új intézményben: Kisfaludy Károly 1817-ben levélben ajánlkozott József nádornak, képtárőri tisztségre pályázva, de a nádor elutasította, nem bízván meg a közismerten „állhatatlan” ifjában. A lassan gyarapodó képtár hosszú ideig a könyvtárőr felügyelete alá tartozott. A század végéig folyamatosan művészek töltötték be a képtárőri posztot: 1847-től 1868-ig Kiss Bálint, 1868-tól 1890-ig Ligeti Antal, 1890-től 1898-ig Than Mór.

1825-ben került Peter Krafft két nagy történelmi képe közadakozásból a Múzeumba. Ferenczy István 1823-ban Rómából hazatérve egy szobrát ajánlotta föl, s el is helyezték azt. 1832-ban készült el a szerződés Jankovich Miklós gyűjteményének megvásárlásáról, amely azonban nem sok festményt tartalmazott, alig hatvan darabot (az augsburgi Fugger-képtár képei, valamint 17–18. századi itáliai festmények, magyar művészek képei nem szerepeltek benne), s azok is csak az árvíz után kerültek a Ludoviceumba.⁴

1836-ban Pyrker János László egri érsek a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta festménygyűjteményét. Csak 1844-ben költöztették azonban az anyagot Pestre, 1845-ben Kiss Bálint képtárőr rendezte el, s 1846 márciusában, József nádor neve napján nyílt meg ünnepélyesen. Katalógusát 1846-ban jelentette meg Mátrai Gábor. ⁵ A Pyrker gyűjtemény 190 festményét két te-



1. kép. Lotz Károly: Hunyadi János képmása. Olaj, vászon. Pannonhalma, Főpátsági Gyűjtemények

remben mutatták be: az elsőben az itáliai mesterek képeit, a másodikban pedig vegyes külföldi műveket, köztük egyetlen magyar művész munkája, id. Markó Károly „Szent hajdan gyöngyei” című képe (Pyrker költeményének illusztrációja). A kollekció nagy részét Pyrker itáliai utazásai és velencei pátriárkasága alatt szerezte. Ez volt az első nyilvános magyar képtár, szakszerűen elrendezett gyűjteménnyel, a közönség okítására és szórakoztatására, valamint a tanulni vágyó művészek céljaira. 1840-ben már közadakozásból vették meg Markó Károly egy újabb képét, s a Pesti Műegylet tevékenységével, kiállításainak rendszeressé válásával a Nemzeti Múzeum képtárának állandó gyarapítójává vált. Alapszabálya kimondta, hogy a múzeumi Nemzeti Képcsarnok számára lehetőség szerint évente vásároljon képeket. Ezek a negyvenes években jórészt tájképek, életképek, illetve ritkábban vallásos témájú művek voltak.

1846-ban, József főherceg nádorságának fél évszázados jubileuma alkalmából Kubinyi Ágoston igazgató Nemzeti Képcsarnokot Alapító Egyesületet hozott létre.⁶ Az egyesület évkönyvének bevezetőjében olvashatunk annak keletkezéséről és működésének történetéről.⁷ Magyarországon 1844-ig nem létezett nyil-

vános képtár, s ez nemcsak a művészet iránt érdeklődő közönséget sújtotta, hanem a művészképzést is. Az egyesület azon óhajtott segíteni, hogy a múzeumépületben minél több festményt lehessen kiállításban bemutatni magyar művészekről, annál is inkább, mert a Pyrker képtárat már nagy számú közönség látogatta, s a fiatal festőművészek is rendszeresen tanulmányozták. A Nemzeti Képcsarnok Egylet alapításának gondolata összekapcsolódott a magyarországi művészképzés létrehozásának eszméjével, s már az igazgató-jelöltek – Barabás Miklós, illetve Markó Károly – neve is szóba került. Az egylet választmánya néhány arisztokrata mellett főként polgárokból, kereskedőkből állt. Az alapszabály megfogalmazásakor csak abban született nehezen egyetértés, ki számít magyar művésznek.⁸

A felajánlásokból összegyűlt képek főként portrék, életképek és tájképek voltak, történelmi festmény – Peter Krafft két nagy képén kívül – nemigen került a képtárba. Az első ilyen a képtárőr Kiss Bálint 1846-ban festett „Pethes János gályarabságra ítélt református pap búcsúja leányától” című kompozíciója volt, amely ugyan inkább volt tekinthető érzelmes zsánernek, mint történelmi eseményábrázolásnak, s csak az 1848–49 utáni időszak nagyszámú történelmi képe mellett, azok szimbolikus tartalmához hasonlóan a közelmúlt eseményeire vonatkoztatva vált igazán hatásossá és közkedvelté. Kiss Bálint mint képtárőr nemcsak elrendezte a képeket, de szükség esetén restaurálta is azokat.



2. kép. Lotz Károly: Hunyadi Mátyás képmása. Olaj, vászon. Pannonthalma, Főapátsági Gyűjtemények

Az 1848-as év a magyar történelem egyik legjelentősebb helyszínévé avatta a Nemzeti Múzeumot, s a forradalom és szabadságharc idején szinte minden fontosabb tömegmegmozdulás itt zajlott. A díszteremben tartotta ülését a nemzetgyűlés felsőháza, s 1849. május 27-én az első emeleti rotundában látta vendégül a pesti polgárság a Buda bevételekor győzelmeskedő honvédsereget. Kossuth Lajos még pénzügyminisztersége idején a volt kamaraelnöki lakásból 78 festményt adott át a Képtár számára, s Kubinyi Ágoston igazgató a Képtár rendes működtetésére, valamint gyűjteménygyarapítás céljára 1000 forintot kért. Az osztrák bevonulás után csak a festményeket sikerült, ha nehezen is, megtartani, a fegyvereket, zászlókat Windischgrätz visszakövetelte. Haynau csapatai 1849. július 19-én szállták meg a múzeumot, s osztrák tervek szerint kórházzá vagy laktanyává lett volna átalakítva az épület, a műtárgyak természetesen Bécsbe kerültek volna. A Képcsarnok Alakító Egyesület közgyűlései egészen 1861-ig szüneteltek, az általa összegyűjtött pénzt megadóztatták.

Az 1851. szeptember 8-án újból megnyílt képtári kiállítás ilyen előzmények ismeretében rendkívüli fontosságú esemény volt. Egyrészt ekkor látogathatta először közönség a forradalom és szabadságharc után a Nemzeti Múzeum állandó kiállítását, másrészt jóval nagyobb mennyiségű festmény volt látható, mint a korábbi tárlaton. Mátrai Gábor megnyitó beszéde kiemelte a műpártolók tevékenységének fontosságát, s hangsúlyozta, hogy Európa-szerte egyre több lett az olyan festészeti gyűjtemény, amely kizárólag a nemzeti festészet műveit gyűjtötte és mutatta be. Ez szolgált követendő példának a Képcsarnok Egylet létrehozatalához.

A Mátrai-beszéd összefoglalása volt a korszak műgyűjtésre, múzeumügyre vonatkozó nézeteinek – persze nem csak ezeknek. Fontosnak tartotta azoknak a külföldi emlékeknek a számbavételét, amelyek a magyar történelemmel, a magyar múlttal kapcsolatosak. Mellettük hasonlóképpen jelentősnek tartották a magyar művészek külföldi gyűjteményekben található munkáit.

A folytatás nem egészen a tervezett volt, bár az ötvenes évek elején a fennmaradáshoz szükséges gesztusnak számított: 1852-ben a gyűjtés célja I. Ferenc József és Albrecht főherceg portréinak megvétele volt, s Barabás Miklós két nagyméretű festményét meg is vette a Képcsarnok Egylet. Ez az uralkodói körút miatt volt fontos, amelynek alkalmával I. Ferenc József a Nemzeti Múzeumot is meglátogatta. 1860-tól pedig egy – részben – művészekből álló bizottság véleményezett minden vásárlást. (Barabás Miklós, Kiss Bálint és Ligeti Antal volt a három művész a kilenctagú bizottságban). 1862-ben vették meg a nem sokkal korábban elhunyt Markó Károly hagyatékának nyolc „csinos tájképét.”

1852-ben az újraéledő Pesti Műegylet kiállítását a Nemzeti Múzeum előcsarnokában és folyosóin rendezte, s ez még inkább ismertté tette mind az odaa-

jándékozott műveket, mind pedig a tényt, hogy rendszeresen adományozott képeket a Múzeumnak.

Az 1862-es kötet közölte az 1845 és 1851 között vásárolt művek listáját, amelyek több évtizeden át voltak a közönség számára láthatóak a Múzeum képtárában, s az ötvenes-hatvanas években nemcsak a közönségre, de a művészekre is nagy hatást gyakoroltak.

Az első Képtár három gyűjteményből állott: a Pyrker-képtárból (192 db festmény), az Általános Képtárból (180 db festmény) és a Nemzeti Képcsarnokból, vagy Magyar Képtárból (34 db festmény). Kubinyi Ágoston az ötvenes évek elejétől a gyarapítás egy új módját vezette be: felszólította a magyar művészeket (szám szerint 43-at), hogy önarcképükkel és esetleg más munkájukkal is bővítsék a Magyar Képtárat. 1851-ben az új megnyitó a korszak egyik legjelesebb eseményének számított, s ekkor már – a Pyrker gyűjtemény 192 festménye és az Általános Képtár 200 műve mellett 52 festmény volt látható a Nemzeti Képcsarnok anyagából, 29 művész munkája.

A legelső kép a még 1820-ban felajánlott Balkay Pál allegória (Allegória a Tudomány és a Szép Mesterségek Emlékezetére) és Barabás Miklós reprezentatív József nádor portréja volt. Barabástól viszonylag sok munka került a Képtárba, a „Vándor oláh család,” ahogy a listán szerepel, például a pesti magyar gyalog polgári őrsereg ajándékaként, vagy Liszt Ferenc térdképe mellett a későbbi Habsburg galéria portréi. Más művésztől is bemutatott portrékat, így Kiss Sámueltól, Kiss Bálinttól, Lieder Frigyesztől, Ligeti Antaltól, Donát Jánostól, Kovács Mihálytól. Tájéképek, életképek és a csendéletek (Schäffer Bélától a Mátyás király korából származó történeti régiségek) mellett a kevés történelmi eseményábrázolás egyike Orlai Petrics Somától a ma már csak litográfiai változatában ismert „Szent István király és az orgyilkos” (1850).

Az 1862-ben elrendelt és Rómer Flóris által lefolytatott múzeumi vizsgálat eredménye szerint az egyetlen jól működő és gyarapodó része az intézménynek a Képtár volt, hála a Képcsarnok Alapító Egylet jól szervezett tevékenységének. Markó Károly 1860-ban bekövetkezett halála után csaknem tízezer forint értékben vásároltak meg nyolc festményt a hagyatékából. Amikor 1865 nyarán átrendezték a Képtárat, már három teremben volt látható a magyar anyag 134 festménye. A kiegyezés után Eötvös József, Pauler Tivadar, illetve Trefort Ágoston minisztersége idején stabilizálódott a Nemzeti Múzeum helyzete, s nemcsak az épület általános állapota javult, végre elegendő volt a tudományos személyzet létszáma, elfogadható bérrel, s a gyűjteménygyarapításra is jóval több pénz jutott, mint eddig. A Képtár festményeinek véglegesnek tűnő elrendezése is megtörtént, az új képtárór, Ligeti Antal munkájának eredményeképpen.

Néhány évvel később, 1870-ben jelent meg Ligeti Antal képtárkatalógusa (A Nemzeti Múzeum Képcsarnokának ismertető lajstroma a festészek rövid életrajzával). Ligeti képtárórként e kiadvánnyal igen alapos munkát végzett. A bevezetőben a múzeumi fest-



3. kép. Jakobey Károly: Mátyás király. 1861. Olaj, vászon. Magyar Nemzeti Múzeum

ménygyűjtés története kapcsán Ligeti a Képtár másfajta gyarapodását is megemlítette; az első magyar felelős minisztérium 76 festményt ajándékozott a Múzeumnak, a Pesti Műegylet pedig évi műlapjainak eredeti festményeit adta oda rendszeresen. A legismertebb és legjobb történelmi képek a hatvanas években – keletkezésük után nem sokkal, vagy éppen azzal egy időben – kerültek a Képtárba. 1870-ben, Ligeti katalógusa írásának idején éppen Benczúr Gyula „Hunyadi László búcsúja” volt az utolsó vétel. S a képtárór derülátón jegyezte meg előszava utolsó soraiban, hogy a képtár „biztosan remélhető gyarapodási aerának néz eléje,” mivel a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium hazai művészeti életünk előmozdítása végett tervei szerint évente pályázatot szándékoz kiírni, s a jutalmazott művek a Képtárba kerülnek.

A múzeumi Képtár Ligeti elrendezésében már más európai múzeumok tárlataival bátran felvehette a versenyt. Mind a képek mennyisége, mind pedig művészi színvonaluk megfelelt a korszak múzeumi képtárról alkotott elképzeléseinek.

1869-ben Kubinyi Ágoston nyugdíjazása után, Pulszky Ferenc hivatalba lépésekor a Képtár újabb átrendezését tartotta szükségesnek, s ehhez a költségvetés tetemes összeget ítelt meg. Az Esterházy képtár megvételével ez még inkább elkerülhetetlenné vált, s az egy 1871-ben hozott törvény révén Országos Képtárként a magyar állam tulajdonába került. Az Akadémia palotájában kiállított új gyűjtemény és a Nemzeti Múzeum Képtárának egymás mellett létezése fölvetette az egyesítés kérdését. Henszlmann Imre volt az első, aki új múzeumépület emelését javasolta, bár ez csak jóval később valósult meg. A Nemzeti Múzeum Képtárának fejlesztése továbbra is napirenden maradt, s a megalakuló Országos Magyar Képzőművészeti Társulat átvette és folytatta a megszűnő Műegylet ado-

mányozói szerepét. 1875-ben a Képcsarnok Egylet beolvadt a Társulatba, s kimondatott, hogy „1877. január 1-től kezdve évenként 1000 forintot fordít a nemzeti képcsarnoknak magyar művészek festményei által leendő gyarapítására és az így felgyülemelő összegből időről-időre a nemzeti képcsarnok méltóságának megfelelő képeket fog vásárolni és a képcsarnoknak át szolgáltatni.” Az 1871-ben létrejött Országos Képzőművészeti Tanácsnak tagja lett a Nemzeti Múzeum igazgatója is, és dönthetett így módon a múzeumi képvásárlások ügyében. Az Eötvös József kultuszminiszter által kiírt 1869-es történelmi festmény pályázat első díjasa Benczúr Gyula „Vajk megkeresztelése” című képének vázlata lett, amely természetesen a Képtárat gazdagította. Ez az időszak már a festészet — egy ideig még elsősorban a történelmi festészet — állami támogatásának periódusa, s ennek legkézenfekvőbb módja a pályázatok kiírása volt. A következő, 1872. évi pályázat meghirdetésekor már az 1873-as bécsi világkiállítást is tekintetbe vették. Így módon talán nem véletlen, hogy Than Mór „Morvamezei csata” című festménye kapta az első díjat.⁹

Ekkor már olyan sok mű volt a Képtár tulajdonában, hogy több festmény raktárba szorult, s Peter Krafft két képe — sok helyet foglalván — nem képviselt már akkora értéket, mint megszerzésekor, s visszakerültek a Ludoviceum dísztermébe. 1877-ben már a múzeumi Képtár régi képeinek egy része az Országos Képtár kiállításába került.

E rövid történelmi áttekintés érzékelteti, milyen sokféle módon és milyen jelentős műtárgyanyaggal gazdagodott a Magyar Nemzeti Múzeum Képtára fennállásának első három évtizedében. A bemutatott művek — az alapításkori szándéknak megfelelően — a művészképzésben is fontos szerepet kaptak (érdemes a Másolati Napló lapjait végignézni) és a Magyarországról elkerült, de a magyar történelemmel kapcsol-



4. kép. Ismeretlen művész: Mátyás király. 17. század. Olaj, vászon. Budapesti Történelmi Múzeum

atos művek másoltatásának programja is említésre méltó. Mátrai Gábor 1851-es megnyitó beszédében fölvetett olyan elképzelést is, amelyet addig nem tartottak fontosnak, pontosabban nem volt a közgondolkodás része, a század második felében azonban egyre inkább előtérbe került, s a múzeumi képtár, később pedig a Történelmi Képcsarnok gyűjteménye a gyakorlati megvalósulásra is egyre több példát szolgáltatott, ez pedig a magyar vonatkozású, de külföldön lévő, különböző korokból származó, ám legtöbbször régebbi művek másolása, akár egészen más technikával való reprodukálása. Néhány évtizeddel később meg is valósították ezt az elképzelést, amikor a Képtár bevezető folyosóját effajta művek másolatai töltötték meg. A másolás azonban nemcsak ezekre, de a már a múzeum gyűjteményében őrzött és bemutatott műtárgyakra is vonatkozott.

A magyar történelem jeles személyiségeinek ábrázolásait gyűjtő Jankovich Miklós kollekciónak képei folyamatosan megtekinthetők voltak a közönség számára, s nemcsak a látogatókat nyugtázták le és okították, hanem bemutatásuk egyúttal a hitelességük biztosítékává is vált. Így történhetett meg, hogy az ötvenes-hatvanas évek történelmi tárgyú festésze (ami nemcsak eseményábrázolásokat, hanem portrékat, sőt tájképeket is jelentett) forrásként, mintaként használta, használhatta a Képtár gyűjteményét. Jellemző példái ennek azok a Mátyás portrék, amelyeket a közönség hosszú évtizedeken át láthatott az állandó kiállításon.

Az egyikkel kapcsolatban Balogh Jolán utal arra, hogy a Jankovich gyűjtemény katalógusa (Collectio imaginum No. 82) szerint a kép 1490-ben Prágában készült volna és Podjebrád György tulajdonából származna. A Történelmi Képcsarnok 1894-es katalógusa a 18. századra datálja, az 1904-es viszont 17. századiként említi. A szakirodalom által legkorábbinak tartott a 14-es leltári számú, ahol latin felirat egészíti ki a kompozíciót. A legkorábbi képen páncélt visel az ábrázolt, fölötte piros köpeny átvetve, a két későbbi darabon a páncél alig látszik a köpeny alatt, a kezek és a kard sem jelennek meg, kisebb kivágatú mellképek. Vayer Lajos ismerte fel, hogy ezek a portrék — Callimachus Experiens Attilájának képi megfelelőiként — Mátyást Attilának, a civilizáció ellenségének vonásai mögé bújtatták, s ekként a Mátyás-ellenes humanista propaganda fontos emlékei. A kép az Általános Képtárban 1870-től volt kiállítva. Marczibányi István gyűjteményéből származik.¹⁰

A másik Mátyás portré a 16 és 17 lt.sz. képekkel lényegében azonos típus, az arcvonások hasonlóak, csakúgy, mint a rövid, göndör haj, a szakáll; hiányzik azonban a babékoszorú. Míg az előbbieket mellkép formátumúak, addig ez derékkép. Az eltérő formátum mellett stílári különbségek is érzékelhetők: az arcvonások erőteljesebbek, az öltözék jelentősebb szerepet kap, a páncél jóval részletesebben lett megfestve, a fehér ing gallérja látszik csak ki alóla, s a rajta átvett vörös köpönyeg dúsán redőzött. Mátyás jobb kezében

botot, baljában díszes markolatú kardot tart. A három kép közül minden bizonnyal ez a legkorábbi, de — ellentétben a 19. századi források datálásával — ez esetben sem tekinthetjük biztosnak a 16. századi keletkezést. Az Általános Képtár katalógusában Filippino Lippi műveként szerepel. A Történelmi Képcsarnok első kiállításától kezdve mindvégig láthatta a közönség. Az augsburgi Fugger Képtárból származik.¹¹

S végül a harmadik, a 17. lt.sz. kép változata, az arc finomabb, inkább törekszik festői hatásokra, az erősen átfestett viselet viszont ehhez képest meglepően lapos, kidolgozatlan. A Maria-thali pálos kolostorból származik. Az Általános Képtárban 1870-től az előzőekhez hasonlóan folyamatosan ki volt állítva.¹²

E három kép, a bécsújhelyi portréként ismert Mátyás arcmásnak a Képtárban látható változatai szolgálták a legtöbb 19. századi Mátyás képmás forrását. Így Jakobey Károly az 1850-es évek végétől a hatvanas évek közepéig készített nemzeti pantheon jellegű arcképsorozatának olajképe is csaknem pontos másolata a fenti képeknek, s grafikai változatok is elterjedtek és közismertek voltak, a Nemzeti Múzeumban őrzött „eredetit” népszerűsítve.¹³ Ily módon vált a bécsújhelyi portré a 19. századi Mátyás-kép mintájává — a másolatok révén is.¹⁴

Ugyancsak Jankovich Miklós gyűjteményéből származott az a Hunyadi László portré, amely a mellkép formátum típusa alapján inkább a 18. század végére, akár a 19. század elejére datálható, bár Jankovich leltára jóval korabbinak tartotta.¹⁵ A jelöletlen háttér, a feliratok, címerek, attribútumok hiánya is ezt látszik alátámasztani. A festmény először 1868-ban az Általános Képtár kiállításán szerepelt. Hunyadi Lászlónak — ellentétben a Hunyadi család többi tagjával — nagyon kevés grafikus ábrázolása létezik, az a csekély is 19. századi. Haller János nyomtatásában, Pfeifer Ferdinánd kiadásában jelent meg az 1860-as évek végén a Hunyadi családot bemutató nagyméretű kőrajz, amely hasonlóan az ekkoriban kiadott, egyre divatosabbá váló csoportképekhez, korábbi, hiteles, vagy annak vélt portrékat fölhasználva készült. A jobb alsó sarokban látható ovális keretezésű Hunyadi László képmás a Történelmi Képcsarnok festményének másolata, némi átdolgozással. Az öltözék a legkisebb részletig azonos, az arcvonások azonban, ha lehetséges, még lágyabbak, a haj hosszabb és fürtösebb.¹⁶ Még izgalmasabb „fölhasználása” a képnek Lotz Károly Hunyadi Jánosról és Hunyadi Mátyásról festette két egészalakos portréja.¹⁷ A Mátyás kép nem más, mint Jankovich Hunyadi Lászlójának másolata, ugyan a mellképből teljes alakos ábrázolás lett. Hogy miért Mátyás és nem az eredeti főhős, annál érdekesebb és kevésbé megmagyarázható, hiszen ekkortájt Lotz éppen a Nemzeti Múzeum falképein dolgozott és a gyűjtemény műveit tudja, kiválóan ismerte.

A legérdekesebb példa a gyűjtemény hatására magának a Nemzeti Múzeum épületnek a falképdíszítése. Than Mór és Lotz Károly részletes falkép-programja 1866-ban elkészült. A tervezés éve alatt ennek

megfelelő vázlatok születtek, amelyek azonban több, kisebb-nagyobb változtatást szenvedtek. A Magyar Nemzeti Múzeum lépcsőházának falképei három fő részből állnak: a Lotz-féle mennyezetdekorációból, a főfalak tetején körbefutó, Than és Lotz együttes munkájaként elkészült frízből, és az oldalfalak monumentális allegorikus figuráiból, melyeket Than Mór készített el. A két művész a programleírást együtt dolgozta ki és együtt készítette el, s az tartalmilag elválaszthatatlan, annál inkább eltér és különbözik a formai megvalósítás, kompozíció és stílus tekintetében egyaránt.¹⁸

Than több esetben befolyásolta korábbi előkép, ez, ha nem is rögtön szembeütő, de könnyen bizonyítható. A múlt festett emlékművének kialakítását így befolyásolták a múlt itt őrzött emlékei. Alig észrevehető, a sarokban elrejtett alak, az oldalfríz utolsó jelenetének legszélső szereplője, Lorántffy Zsuzsanna. Az ő fára festett mellképét 1846-ban ajándékozta Jankovich Miklós özvegye a Nemzeti Múzeum számára. A Képtár másodszor újrendezett kiállításának első termében szerepelt, egyes számmal a kép, s ettől kezdve, azaz 1870-től folyamatosan megtekinthette kiállításán a közönség.¹⁹ Minden bizonnyal Than is a Nemzeti Múzeum kiállításán láthatta, bár olyan hamar készültek grafikai másolatai, hogy akár azok révén is megismerhette.²⁰ Mindenesetre a falkép Lorántffy ábrázolása pontos másolata a táblaképnek, részleteiben és színezésében egyaránt, ez utóbbi kétségtelen bizonyítéka a kép közvetlen hatásának.

Mindezek mellett még számos további hasonló példát sorolhatnánk, de talán ennyi is elég annak érzékeltetésére, milyen fontos szerepe volt a gyűjteménynek, a Képtár kiállításainak a korszak festészetére, sőt az ikonográfiai típusok továbbélésre. A Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött és bemutatott képek pusztán azért, mert oda kerültek és ott voltak láthatók, a múlt hiteles emlékeivé váltak, még akkor is, ha nem volt mindig kétséget kizáróan bizonyítható sem koruk, sem pedig maga az ábrázolás tárgya. A Képtár ugyanazt a szerepet töltötte be, mint a múzeumépület maga: a nemzeti múlt emlékhelye volt, s formálója annak a képnek, amelyet arról a korszak közönsége alkotott.

Jegyzetek

- 1 MILLER Jakab Ferdinánd: *Museum Hungaricum*. Buda, 1807.
- 2 FEJŐS Imre: *A MNM története*. In: *Folia Archeologica XVI*. 1964. 267–281 270–272.
- 3 *Hazai és Külföldi Tudósítások*. 1811. 67.
- 4 Jankovich Miklós a gyűjtő és mecénás. 1772–1846 Szerk. BELITSCHKA-SCHOLZ Hedvig. *Művészettörténeti Füzetek 17*. Budapest, 1985. 79–82. 81. jegyzet
- 5 MÁTRAI GÁBOR: *A Magyar Nemzeti Múzeum képtára*. Pest, 1846.
- 6 MÁTRAI GÁBOR: *A Magyar Nemzeti Múzeumban létező nemzeti képcsarnok ünnepélyes megnyitása*. Pest, 1851.
- 7 *A Nemzeti Képcsarnokot Alapító Egyesület Évkönyve*. Pest, 1862. 32.

- 8 FEJŐS 1957. 32–47.
- 9 *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században.* Szerk. SINKÓ Katalin. Budapest, 1995. 223, 251–255.
- 10 I. Mátyás. 18. század (?). Ismeretlen művész, vászon, olaj, 75 x 61 cm, MNMTKCS lt.sz.: 17. Felirata: MATHIAS CORVINVS / REX HVNGARIAE. BALOGH Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában.* I–II. Budapest, 1966. 524.
- 11 I. Mátyás. 16. század (?). Ismeretlen művész, vászon, olaj, 80 x 68 cm, MNMTKCS lt.sz.: 14. BALOGH 520.
- 12 I. Mátyás. 18. század. Ismeretlen művész, vászon, olaj, 70 x 53 cm, MNMTKCS lt.sz.: 16 Felirata: MATHIAS. CORVINUS. REX. HUNGARIAE. BALOGH 524.
- 13 Jakobey Károly (1825–1891): Mátyás király. 1858. Olaj, vászon, 57,1 x 47,1 cm, MNMTKCS lt.sz.: 1579
- 14 SZENTESI Edit: *Mátyás király bécsújhelyi típusú arcképeiről.* In: *Hunyadi Mátyás a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490.* Szerk. FARBAKY Péter, SPEKNER Enikő, SZENDE Katalin, VÉGH András. Budapest, 2008. 217–219.
- 15 Hunyadi László (1433–1457). 18. század. Ismeretlen művész, vászon, olaj, 60 x 47,5 cm, MNMTKCS lt.sz.: 13, COLL. IMAG. 3.
- 16 Papír, litográfia, 43,7 x 51,6 cm, MNMTKCS lt.sz.: 1623 Ezen a kőrajzon is a bécsújhelyi portré variánsa látható Mátyás képmásaként.
- 17 Lotz Károly (1833–1904): Hunyadi János. Olaj, vászon, 190 x 85 cm, lt.sz.: 385, Hunyadi Mátyás. Olaj, vászon, 190 x 85 cm, lt.sz.: 384 Pannonhalma Főapátsági Gyűjtemények.
- 18 BASICS Beatrix: *Rudolf Eitelberger és a Magyar Nemzeti Múzeum freskódíszítése.* In: *Az áttörés kora – Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között (1873–1920).* Budapest, 2004. 145–157.
- 19 BASICS Beatrix: *Lorántffy Zsuzsanna portréi.* In: *Erdély és Patak fejedelemszony Lorántffy Zsuzsanna.* Sárospatak, 2000. 217–222.
- 20 Rohn Alajos kőrajza 1860-ban készült, nem sokkal később egy fametszet újságillusztráció is megjelent róla, s az 1860-es évek elején megjelent Történelmünk kiválóbb nőalakjai címet viselő csoportképen is szerepelt.

The Picture Gallery of the Hungarian National Museum as a Memorial of National History

Following the foundation of the Hungarian National Museum in 1802, as early as in 1818 the idea of organizing a collection of a “National Pantheon” including portraits of the great heroes of national past was born. Works got to the collection by purchase, donation and by the activity of different institutions and organizations of artistic life. The first picture gallery was opened in 1846, but after the 1848–49 revolution and war of independence, it was reorganized and reopened in 1851 only. Later reorganization took place several times, but a series of portraits representing the outstanding personalities of the national past was always displayed at each exhibition. An expressed aim of the directors of the foundation was to collect copies of works of Hungarian interest preserved abroad. This led to the use of certain pieces of the collection as “authentic” sources of Hungarian history. The mere fact that these works—often with no exact dates or identification of the subject represented—were hung on the walls of the picture gallery of the National Museum made them “officially” accepted as sources. Thus they were copied by contemporary artists—even painted, later, on the walls of the building itself in a fresco series representing important turning points of Hungarian cultural history.

A Pázmáneum, mint épített örökség a XIX–XX. században

A Pázmáneumot Pázmány Péter esztergomi érsek (1616–37) alapította Bécsben 1623-ban papnevelés céljából. Ha épített örökségről van szó, akkor két szakaszt kell megkülönböztetnünk. Az egyik szakasz 1900-ig tartott, a másik 1900-tól napjainkig.

A kollégium 1900-ig

A kollégiumot eredetileg az Annagassei házban helyezték el. Ez azonban nem felelt meg a szeminárium céljának és messze esett az egyetemtől. Ezért Pázmány Péter elcserélte a Mons Aurea vagy Goldberg-féle házra (Fleischmarkt 28.). 1668-ban ezt a házat lebontották és új, háromemeletes épületet húztak helyére. Ez az épület adott otthont a szemináriumnak. 1671-ben itt alakították ki a házikápolnát, amelyet a jezsuita Borgia Szent Ferenc tiszteletére szenteltek fel.¹ Az intézet ezen felül házat és kertet birtokolt a külvárosnak számító Leopoldstadtban.²

A kollégium épületében a földszinten volt a növendékek ebédlője, szoba, konyha, kisebb szoba az intézőnek, kisebb szoba az inasnak, kocsiszín, 2 nagyobb szoba az intézőnek és portás szoba. Az első emeleten helyezkedett el a vendégszoba, a kápolna, az előljárók ebédlője, 2 szoba a rektor részére a hozzátartozó kamrával és kis konyhával, szoba a rektor inasának, 2 szoba ruhatárnak és hálószoba a növendékeknek. A második emeleten volt a vicerektor szobája, tanterem, betegszoba, spirituálisnak a szobája hálószobával, könyvtár, tanterem szabad idő céljára és hálószoba. A harmadik emeleten található a prefektus szobája, 2 tanterem és 3 hálószoba. A kollégium összesen 34 helyiséget számlált. A melléte lévő bérház földszintjén volt a kapus szoba, kis szoba, a házmesternek a szobája, konyha, 2 szoba pihenésre (reclinatorium). Az első emeleten folyosó, udvarra néző szoba, konyha, 3 utcára néző szoba és nagyszoba. A második emeleten folyosó, udvari szoba, konyha és 3 utcára néző szoba.

II. József császár az intézetet bezáratta, az épületet a siketnémák intézetének adta át, és falára márványtáblát függesztett e felirattal: *Surdorum mutorumque institutioni et victui Josephus II. Augustus 1784.*³ Batthyány József hercegprímás (1776–99) a császár halála után lépéseket tett a Pázmáneum visszaszerzésére. Miután a magyar királyi kancellária 1795-ben jogosnak ítélte az érsek kérelmét, I. Ferenc császár helyt adott a kérésnek, de teljesítését a francia háború befejezése utáni időre ígérte.⁴

Miután a kollégium 1803-ban visszakapta a lelakott állapotban lévő épületet, Vilt József káptalani vikárius, belgrádi segédpüspök⁵ július 10-én tárgyalt Kaszaniczky Ádám⁶ és Krammer Ferenc⁷ esztergomi kánonokkal a Pázmáneum épületének felújításáról és a belső berendezésről.⁸ Majd a pozsonyi, eredetileg a Pázmáneumból származó bútorok visszakérültek, és a hiányzó berendezést pozsonyi, nagyszombati és bécsi

mesterekkel készítették el.

A ház gyöngyszeme a kápolna, utcára néző ablakkal van ellátva, és ékesítésére sok gondot fordítottak.⁹ Falát 6 nagyobb festmény díszítette, tölgyfából készült faoltára volt, két oldalról két oszlop aranyozott oszlopfővel, mindkét oldalát aranyozott virágokkal díszítették. A ma is meglévő oltárkép festménye Havas Boldogasszonyt ábrázolja, fölötte Mária neve látható arany sugárral körülvéve, amely Seredy Valentin háziorvos ajándékeként került az intézetbe.¹⁰ Az oltáron lévő 6 ezüstözött gyertyatartót Pauer József esztergomi kanonok készítette.¹¹ A kápolnában 1865 karácsonya előtt Szent Péter igen értékes képét festették meg.¹² A rektor kezdettől fogva fontosnak tartotta, hogy az Oltáriszentséget kápolnájukban őrizhessék a beteg növendékekre való tekintettel, de a területileg illetékes bécsi érsek döntése értelmében nem őrizhették az intézetben, azt a legközelebbi plébániáról hozhattak halálos betegek részére.¹³ Pantocsek József spirituális¹⁴ érdeme, hogy a kápolnát megújította, és engedélyt kapott Oltáriszentség tartására, de a rektor 1854-ben Rómából kér utólagos jóváhagyást e Szentség tartására.¹⁵ XIV. Benedek bullájáról ugyanis elfelejtkeztek, amely szerint nem plébániai templomokban nem lehet Szentséget tartani csak pápai engedéllyel, és ezennel ezt pótlólag kérik. Az előljárók ezzel a növendékeknek példát akartak mutatni, hogyan kell gondoskodni az Isten házáról, amely a hívek közös menedéke, a kegyelmek helye, és az Eucharistiában mindig jelenlévő istenség szeretetének a színhelye.

A szabályok előírták, hogy az egyházi ifjúság otthona különösen vallásos legyen, és nagy elődök példáján tanulva bővelkedjék mindabban, ami a vallásos érzületet elősegíti.¹⁶ Ezért szükséges a megváltás titkainak, Szűz Máriának és más szenteknek képeivel ellátni a házat, olyanokkal amilyenek a nagyszombati Seminarium Rubrorum-ban is voltak. Az egyházi hatóság szerint az atyák nyomdokait követni dicséretes, és a papi erényeket, amelyek a szentekben felfényltek, az egyházi ifjúság szívébe kell ültetni, ezért elrendeli, hogy a lépcsőt és a folyosót keresztrel, Szűz Mária és a Szent Apostoloknak, Péternek és Pálnak a képeivel díszítsék, és az osztályok és a hálószobák folyosóit a Keresztút 14 stációjával lássák el. A Keresztutat Feger József¹⁷ ajándékozta a kollégiumnak 1860-ban, amelyet Bernardin Kaas ferences gvárdián szentelt fel. Végül a szabályokban előírták azt is, hogy az osztályokat díszítsék, nem sok, de az ifjúsághoz megfelelő szent képet függeszzenek ki. Ezt az előljárók azzal a kívánsággal teszik, bárcsak adná az Úr, hogy a szívek a szent hivatásban művelődnének, és a szentek példáját kegyesen fogadják.

A kollégium lépcsőjénél helyezték el Szűz Mária szobrát, amelyet a lutheránusoktól félve menekítettek a soproni Szent Mihály templomból. A kollégium jó

szellemiségére jellemző, hogy a jámborság növelésére Feger József vicerector a növendékeknek mindig menedékkül szolgáló Szűz Mária szobrát saját költségén díszítette, új gótikus fülkébe helyezte, két oldalról az apostolfejedelmek és Szent János, a szeretett tanítvány képével látta el. Ezen felül Dankó József¹⁸ 1857-ben új, gótikus függőlámpáról gondoskodott.¹⁹ A kollégium falát Feger József saját költségéből a Szent Keresztút-tal és más, a papi étellel kapcsolatos képekkel ékesítette, amelynek mintája az esztergomi szeminárium-ban látható. A Mária szobrot azonban 1865-ben Simor János győri püspök visszakérte, helyére más hasonlót helyezett ki, amely a mai épület oratóriumának előtérében látható. Egyébként Simor János többször vendégeskedett e házban, mint püspök, és bőkezűsége folytán gyarapodott a kápolna szent felszereléssel és harmóniummal.

A kollégiumban szokás volt főpapi portrékat elhelyezni. Így Scitovszky János hercegprímás saját portréját festette meg Pesten, amelyet az intézetnek szánt, az intézet pedig Kopácsy József esztergomi érsek képét készíttette el.²⁰ Majthényi Adolf²¹ bőkezűségéből IX. Pius pápa portréjával gyarapodott a rektor szobája 1864-ben, akinek szándékát az vezérelte, hogy a kispapok részére példa legyen a szentéletű pápa.

Schopper György prefektus²² és Pantocsek József spirituális²³ az 1848–49-es forradalom és szabadságharc közepette is a kollégium épületében maradtak. A spirituálist az utcán halálosan megsebesítették a harcok alkalmával, sőt a házat a katonaság foglalta le. Az utcaövekből megbarikádolt emeltek. Az ott elhelyezett császári katonaság sok kárt tett az épületben, különösen a hálóterem szárnya szenvedett sérülést. Szeptember első napjaiban a Pázmáneum előjárói erélyesen felléptek a házban lévő katonasággal szemben, hogy hagyják el az épületet. A szabadságharc után a Pázmáneum épülete kívül-belül egyaránt rossz állapotban volt és ezért restaurálásra szorult.²⁴

A házban az előjárókon és növendékeken kívül személyzet tartózkodott, akiknek szorgoskodása lehetővé tette az intézet működését.²⁵ Ezeknek létszáma változó volt. A szakács az ebédet és vacsorát a konyhában a markotányossal és egy asszony segítségével készítette el, aki 9–15 óra között tartózkodott a házban. A kulcsár / sáfár a vicerector jelenlétében átadta a zsírt, lisztet, babot, egyebet, azután elintézte a postát, felszolgált az előjárók asztalánál, és a vicerector további rendelkezésére állt. A portás az ajtót nyitotta a bejövőknek és elmenőknek, de az illetékteleneket nem engedte be. A markotányos a szakács segítségére volt, és a napi szükségletekről — mint tojás, vaj, csirke és egyebek — gondoskodott, amelyeket megvásárolt és hazahozott. Két inas közül az egyik az előjárók, a másik a növendékek szolgálatában állt. Ők takarították az osztályokat, begyűjtötték a hálósobákban, behordták a reggelit, felszolgálták a növendékek asztalánál, és végül a növendékek megbízásait teljesítették. A mindenes fát vágott, a tüzet gondozta a konyhában, udvart takarított. A dokumentumok említést tettek mosónőről is. Külön

szabót alkalmaztak reverendák készítésére és javításra. Egy asszonyt tartottak a fém edények tisztítására, aki a konyhában besegített. A ház gondját és el látását a vicerector felügyelte. A szemináriumi cselédek bére 1866-ban a legalacsonyabb volt a városban, hiszen a szakács havonta 10 Ft-ot, a kapus és a kulcsár 7–7 Ft-ot, a szolgák 5–5 Ft-ot kaptak. A növendékeket állandó orvosi felügyelettel látták el, és külön sebészt fizetett az intézet. 1810 körül kezdtek alkalmazni aszszonyokat a konyhai munkára és mosásra. Későbbiek folyamán az előjárók arra törekedtek, hogy szerzetesnöket vonjanak be a kollégium munkájába.

Kantz Lázár,²⁶ a nagyszerű gyakorlati érzékkel megáldott rektor 1859-ben, a kollégium tönkrement felszerelését megjavította, illetve újakat vásárolt. A növendékek szobáiban új, kényelmes szekrényeket állított és zeneszerszámokat vásárolt. A kollégiumban bevezette a gázvilágítást, a kertben pedig fürdőt készített (caldarum diaetaque in horto).²⁷ A szolgák egyenruhájának szépsége, fizetésük emelése, a rektor szobájának bővítése, Magyarország főpapjainak képei mind a rektor igyekezetéről tanúskodnak. 1866-ban szeszvilágítás található az intézetben 28 lángon, kivéve az előjárók, a betegek, cselédek és növendékek hálósobáit. A lakók télen fűtetlen szobákban alszanak, csupán a négy nagy teremben, a kápolnában, 12 szobában és konyhában fűtenek.

A század vége felé a Pázmáneum épülete már nem felelt meg az igényeknek, hiszen 1898-ban az alkormányzó jelentése szerint rendeltetésének nem képes eleget tenni, és a városban épülő új egyetem is távol esik az intézettől.²⁸ Az épület komor, nagy helyet foglal el, mégis kevés helyiséggel rendelkezik, és nincs megfelelő lakásuk az előjáróknak sem, és a növendékek részére a hálótermeken és osztályokon kívül közös helyiségük nincs. Átalakítással lehetne valamit kezdeni az épülettel, de anyagi lehetőségük igen csekély. Szakértőkkel megvizsgáltatták az egész épületet és megállapították, hogy szerkezetileg megfelelő, a homlokzat, udvar tatarozása, egyes hálósobák, tantermek, lépcsők festése viszont sürgős lenne. Valójában ezek az állapotok vezettek oda, hogy új épület után nézzenek a vezetők.

A kollégium a XX. században

A XIX–XX. század fordulóján az intézet tulajdonát képezte az új kollégium a Waissenhausgasse 14. szám alatt, továbbá a II. kerületben lévő két bérház a Primashof és a Pazmanitenhof, amelyeknek jövedelme szerényen ugyan, de gyarapította a törzsvagyont. A Postgasse 11. sz. alatti kollégium főépületét 1900-ban eladták amelynek helyén egy ötemeletes bérház épült.²⁹ Ettől az épülettől a Hotel London választotta el a Fleischmarkt 28. sz. épületet, amelyet ugyancsak eladtak 1901-ben, és a telekre szintén ötemeletes házat húztak fel. A régi intézeti házat 1912-ben 3 szép aquarell képen örökítették meg.³⁰

Az ősi kollégiumi épület eladásának gondolata már 1882-ben felmerült, de elodázódott. Az intézet ekkor

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

már nem felel meg a kor követelményeinek, de anyagi lehetőségük igen csekély.³¹ A régi ház külsőleg való átalakítása sem hozna megoldást, még szűkebb lenne a kollégium, ennek a helyén nem érdemes új házat építeni, mert igen drága a telek.³² Az új építkezés mellett szól a másik igen fontos szempont, hogy az egyetem is távolabbra került, mint az intézet helyreállítása idején. Az új egyetem megnyitásával naponta 2 órát vesz igénybe az egyetemjárás. A város rendkívül forgalmas, és a külső zavaró tényezők megmaradtak, bár ezeknek ellensúlyozására az előjárók igyekeztek a növendékek jámborságát és lelki elmélyülését elősegíteni.

A megnyílt egyetem közelében kerestek és találtak házhely részére alkalmas telket, így jutottak el a IX. kerületben a Waissenhausfond birtokában lévő Waissenhausgassen található területhez, amely kedvező fekvésű, és tágas térrel rendelkezett. A hely azért is tetszetős, mert az egyetem 15 percre esett, ezért az 1765 négyzetméter kiterjedésű telket 8 200 Ft-ért megvették.

Czigler Győző budapesti építész terve alapján 1899. nyarán kezdődött el az építkezés és december 6-án már fedél alatt állt a ház. 1900. október 1-jén megnyílhatott az új kollégium kapuja a növendékek előtt.³³

Az épület elkészítése már Széchenyi Miklós rektorságára (1898–1901) esik. A rektor 1901-ig töltötte be tisztségét, de rövid idő alatt halhatatlan érdemeket szerzett az épület tervezésével és megépítésével. A helyzetről tájékoztatták a Szentatyát is, aki tudomásul vette, hogy az intézet, nemes céljához jobban megfelelő házat kapott, és apostoli áldását küldte.³⁴

Az épület kényelmesebb volt az előzőnél, amelynek helyiségeit egymás utáni sorrendben közlünk.³⁵ A pince szintjén található a káposztás és boros pince, mosókonyha, vasalószoba a fűtőberendezésen kívül. A földszinten helyezkedett el a portás szobája, a növendékek fogadószobája, a nővérek lakosztálya előszobával, ebédlővel és 2 hálószobával, cselédszoba, 3 inas szoba, konyha, kamra, 2 fürdőszoba. Itt rendezték be a növendékeknek a dohányzót, az olvasó- és végül a zenetermet. A félemeleten volt az alkormányzói lakás előszobával, dolgozóval, szalonnal, hálószobával és fürdőszobával, továbbá a növendékek ebédlője tálalóval, 12 cella, kisebb kamrák, 2 fürdőszoba. Az első emeleten állt a rektor lakása előszobával, inas szobával, lift helyiséggel, fürdő- és hálószobával, dolgozóval és szalonnal, továbbá 1 nagyobb és 1 kisebb vendégszoba. Ezen túl volt az előjárók ebédlője, inas szoba, kamra, a prefektus lakása dolgozóval, háló- és fürdőszobákkal, majd 8 cella növendékek részére cipőtisztító kamrával. A második emeleten található a kápolna előcsarnokkal, egy díszterem, a spirituális lakása előszobával, dolgozó-, háló- és fürdőszobával, kamrával. Itt volt 1 kamra, 1 múzeum 12 személy részére és egy másik múzeum 13 személynek, továbbá 4 cella cipőtisztító kamrával és raktárral. A harmadik emeleten ma is látható a kápolnával összefüggő oratórium, betegszoba előszobája, 2 betegszoba, betegápolónak a

szobája és fürdőszoba. Itt volt a könyvtár, 2 vendégszoba, inas szoba, 2 hálószoba 12–12 személy részére, mosakodó helyiség, 3 kis cella, hálószoba 2 személy részére.

A fentiekből kiderül, hogy a növendékek ezután tágasabban lakhatnak, hiszen csak az I. és II. évesek számára van közös hálószoba és tanterem, a III–IV. évesek viszont külön-külön szobát kaptak, amelyet nappali és hálószoba gyanánt használtak. Az intézet teljes befogadóképessége 56 fő.

A házhoz 700 négyzetméter telek tartozott és átriummal volt ellátva a rekreációk idejére. Az udvar részét képezte egy 12 nm kiszögellő terület, amelynek a ház semmi hasznát nem vehette, ezért 2 669 Ft-ért eladják Gaerber Károly és Hatschek Arnold építészek megkeresésére.³⁶

A belső berendezés — imzamsámolyok, padok, pulpitus, könyvszekrény — Csepreghy János budapesti asztalosmester munkáját dicsérte.³⁷ Ehhez a harmincas években az intézet megvette Korompai József spirituális hagyatékát, amely kanapé, könyvszekrény, íróállvány, szalonnasztal, falióra, ruhaszekrény és más apróságokból állt.³⁸ Lepold Antal halála után pedig az intézetre maradtak bútorai és festményei. 1978-ban Frau Wanda Tandler geb. Szentpály hagyatékából ezüstevőkészlettel és 3 kisebb festménnyel gyarapodott a kollégium.³⁹

Az épület belső díszítésére is gondoltak. Rimely Károly püspök fényképét küldte el. Daberto Félix művész készített festményt Kunszt József kalocsai érsekről, amiről később megállapították, hogy nem művészi, ezért fénykép alapján készítettek róla olajfestményt.⁴⁰ A későbbiek folyamán Lepold Antal rektor képmását Déd Ferenc készítette el 1949-ben.

A kollégiumban neoromán stílusú kápolnát alakítottak ki,⁴¹ amelynek szépségére különös gondot fordítottak. Korabeli források szerint a magyar egyház és a haza reménye, az ifjú levita itt fogja magába vélni Jézus Szíve erényeit, hogy a dicső elődök nyomdokaiba lépjen. Angyalffy Erzsébet festőnő, aki Lotz Károly tanítvány volt, temperafestménnyel művészi festette meg a Patrona Hungariae sokalakos képét, magyar szentekkel. Az oltárkép egyes alakjaiban a Széchenyi család tagjai ismerhetők fel, így a Patrona Hungariae Széchenyi Miklós rektornak az anyját, és Szent Alajosban magát a rektort mintázta meg a művésznő.⁴² A kápolna fölött kórusszerűen, színes üvegfalal volt elválasztva a nővérek részére az oratórium, ahol a prefektus misézett a nővéreknek. Oltárát a régi Pázmáneumból hozták át. Az oltárkép is régi, a csillagos Madonnából, amely bizánci stílusban ábrázolja Máriát a kis Jézussal. A kápolna elkészültéig a primás megengedte, hogy az ideiglenes nagyobb aulában, mint oratóriumban szentmisét tartsanak.

A kápolnát Talliani bécsi apostoli nuncius szentelte fel 1900. december 16-án.⁴³ A szentelésen megjelent Széchenyi rektor rokonsága és a velük rokon családok, továbbá Fischer-Colbrie Ágost pápai prelátus, Müller bécsi szemináriumi rektor, Szvoboda egyetemi tanár.

Miután a nuncius beszentelte a kápolnát, Fischer-Colbrie Ágost mondott beszédet, ezt követte Drexler Antal spirituális ünnepélyes szentmiséje, amelyen a növendékek Perosi: In honorem B. Caroli c. miséjét énekeltek. A szentmise után a rektor fogadást adott.

Az új kollégiumot a király 1901. március 9-én meglátogatta Széchenyi Miklós rektor, Bergmann József vicerektor, Drexler Antal spirituális, Mössmer József prefektus jelenlétében. Erre az alkalomra meghívást kapott Czizler Győző építész, és Angyalffy Erzsébet művésznő Vörösvárról. Az uralkodó megtekintette a felsőbb évesek lakoszobáit, tantermeket, ebédlőt, betegszobát és végül a könyvtárat, ahol a növendékek várták.⁴⁴ Ányos Arisztid köszöntötte a vendéget magyar nyelven, azután átvonultak a kápolnába, ahol a növendékek Bogisich Mihály: Nagyasszonyunk, hazánk reménye c. himnuszát énekeltek.

Bécs város magisztrátusa 1913-ban új utca elnevezések felől rendelkezett, így a Waissenhausgasse helyett az utca Boltzmanngassera változott a házszám érintetlen hagyása mellett.⁴⁵ Később, 1916. május 19-én telefonvonallal is rendelkeztek, ennek a száma ismert: 13,219.

Az első világháború idején a növendékek fürdőszobájában a berendezések tönkrementek, a kályhák kiégték és a cinkádák összehorpadtak. A szénfűtést nem tartják jónak, sem egészségesnek, ezért gázt szándékoznak bevezetni, és kisebb melegítéshez a konyhában gáztűzhely beállítását tervezik. Azonban 1917/18 telén sem lehet gáz, hiszen kőszénhiányra panaszkodtak és hideg a tél, a növendékek nem tartózkodhatnak a cellájukban, hanem a nagyobb termekben, amelyeket fűteni tudnak. A világháború után érdemleges javítás az épületen 1925–27 között történt a vallásalap terhére.⁴⁶ A külső tatarozást és a központi fűtést ekkor helyreállították. A belső renováláshoz a vallásalap ellenőrző bizottsága ekkor nem járult hozzá, az későbbre maradt.

A második világháború alatt Bécs sokat szenvedett a bombázásoktól, a kollégium környéke is. Maga a kollégium, csodával határos módon egyetlen gránát találattal vészelt át ezeket az éveket.⁴⁷ A központi fűtést 1941. január 4-től megszüntették, a növendékeket közös hálóterembe költöztették, ahová szenes kályhákat állítottak be. 1942/43-ban a tönkrement központi fűtést meg tudták javítani, de csak a leghidegebb napokon működtették. A légítámadások következtében 1944. szeptember 10-én a bérházak ablaka, tetőzete is megrongálódott. 1944. október 15-e után lefoglalták az intézet épületét a Bécsbe telepített magyar hadikórházak orvosai és személyzete számára, majd hivatalok, miniszteri kirendeltségek vették igénybe az épület nagy részét, amelynek következtében a növendékek a félemelet 3 szobájába költöztek. 1945. április 10-én orosz katonák jártak a Boltzmanngasseben, de nem szállásolták be magukat. A következő napok egyikén érte gránát találat az épületet. Május elején minden idegen elhagyta az intézetet, így a pazmaniták teljesen birtokba vehették a kollégiumot. A háború követke-

tében szerencsére csak a tetőzet és az ablakok rongálódtak meg.

A háború után, az intézet épülete több renováción és átalakításon esett át. Az épületet 1958/59-ben átépítették, majd az 1970-es és 1990-es években kívülről és belülről felújították. A Pázmáneum renoválásához és modernizálásához a bécsi egyházmegye 2 millió schillinget adott, amelyet az intézetnek mintegy kölcsön adott, de kamatok nélkül. Ezen túl Zágon József 300 ezer schillinget adott az intézet rendbetételére.⁴⁸

A háznak lakója Mindszenty József 1971. október 23-tól. A Pázmáneum már 1968-ban az itthoni titkosszolgálat figyelmébe került.⁴⁹ Az épületet már 1967-ben kezdték felmérni és megállapították, hogy ott a Bahnhofmissiós Nővérek laknak és a papi emigráció találkozó helye. Ez sérti a „magyar egyháznak” a disponálási jogát és akciót kell indítani az intézet jogi helyzetéről és visszaszerzésének lehetőségéről. Ezért objektum dossziét 1968. június 18-án nyitnak, a fedőszerv: Ostrom-Vár lesz. Ez természetesen kiterjed az összes levelezésre. Még a bíboros beköltözése előtt pontosan felmérték a ház külső megközelítését, a belsőt, minden szintjéről alaprajzot készítettek és a bútorok helyét is bejelölték, továbbá a kataszteri birtokívet is megszerezték.⁵⁰ Megfigyelték, hogy kik laknak a házban, mikor távoznak onnan és milyen a szomszédos amerikai követség védelme. Sőt megállapították azt is, hogy egyedül Kovács Irén van abban a helyzetben, hogy Hyacint szobájában elhelyezzen egy „3/c labdát” vagyis lehallgató készüléket.⁵¹ Ez az érdeklődés még inkább fokozódott Mindszenty József beköltözésével. Figyelték az utcán posztoló követségi rendőröket és megállapították, hogy mióta a bíboros a házban lakik, azóta a formaruhásokon kívül civil rendőrök is szolgálatot teljesítenek a környéken. Pontosán tudták, hogy az I. emeleten 1973-ban a földszinten konyha, étkező, portás, nővérszoba található, valamint a Bahnhofmissio nővérek szobái, akik a teljes I. emeletet is lakták, kivéve az ebédlőt.⁵² A II. emeleten lakott a bíboros és titkára Vecsey József. A III. emeleten Gianone Egon rektor, a kápolna is itt helyezkedett el, a többi a Bahnhofmissio nővéreké. A IV. emeleten Polgár Vilmos és Tóth József lakott. Az intézmény kápolnájában Mindszenty József gyermekeket keresztelt és egy alkalommal 1973-ban esküvőt is tartott.⁵³ A bíboros 1975. május 6-án hunyt el az irgalmasrendiek kórházában. Eredetileg ugyan Bécsben szándékozott sírjának a helyét megjelölni, az utolsó napon mégis Mariazellt választotta, és onnan történt hazahozatala 1993. május 3-án, hogy az esztergomi bazilika altemplomában nyerjen nyugalmat.⁵⁴

A kápolna restaurálását 1979-ben kezdték el. A fal-festményeket kenyérral tisztították meg, és ahol szükséges volt, kifestették. Egyúttal a II. Vatikáni Zsinat elvárásainak megfelelően új, liturgikus teret alakítottak ki. A tabernákulumot az addigi oldaloszlopokra helyezték, a szószéket áthelyezték, és az oltárt a fal mellől előrehozták. Így, 1980. június 13-án, Jézus Szíve

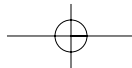
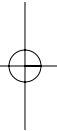
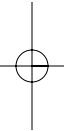
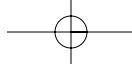
ünnepén a kápolna búcsúját már a megszépült környezetben tartották meg.⁵⁵ 1983-ban új keresztúti képekkel gazdagodott a kollégium. Mindkettő Valentiny Géza prelátus bőkezűségét dicséri.

Jegyzetek

- 1 FAZEKAS István: *A Pázmáneum története az alapítástól a jozefinizmus koráig (1623–1784)*. In: *A bécsi Pázmáneum*. Szerk.: ZOMBORI Istán. Budapest, METEM 2002. 9–176. 158.
- 2 Ez volt a Fleischmarkt 28. sz. ház, amelyet 1886-ban eladtak, PáLt P/D Protocollum. 1851. év. Canonica Visitatio.
- 3 RIMELY, Carolus: *Historia Collegii, Pazmaniani*. Bécs, 1863.
- 4 PáLt 1886. ápr. 15. I. Ferenc leirata 1795. okt. 15-én kelt 11.059. sz. alatt
- 5 KOLLÁNYI Ferenc: *Esztergomi kanonokok 1100–1900*. Esztergom, 1900. 380
- 6 KOLLÁNYI 1900. 408.
- 7 KOLLÁNYI 1900. 410.
- 8 PáLt 1803. júl. 10., JUHÁSZ László: *Bécs magyar emlékei*. 4. k. Budapest, 1999. 59–63.
- 9 PáLt L/D Protocollum. 1851. Canonica Visitatio.
- 10 MÖSSMER József: *A háromszázéves Pazmaneum*. In: *Vigília III* (1936) 110–121
- 11 PáLt P/C Protocollum 1822. év
- 12 PáLt P/F Protocollum 1865. év
- 13 PáLt 1803. okt. 27.
- 14 BEKE Margit: *A Pazmaneum története az újraindulástól napjainkig (1803–2002)*. In: *A bécsi Pázmáneum*. Szerk.: ZOMBORI Istán. Budapest, METEM 2002. 316.
- 15 PL Scitovszky János. Egyházkormányzati iratok. Cat. 6. Seminaria. Pazmaneum. 1849. Nr. 155
- 16 RIMELY 271., 1858. évi XIV. statútum
- 17 BEKE 314.
- 18 BEKE 320.
- 19 RIMELY 269.
- 20 Vö. BODA Zsuzsanna–KISS Erika: *A Pázmáneum művészi értékei* In: *A bécsi Pázmáneum*. Szerk. ZOMBORI Istán. METEM Budapest 2002. 357–408. 366.
- 21 BEKE 311.
- 22 BEKE 311.
- 23 BEKE 316.
- 24 PL Scitovszky János. Egyházkormányzati iratok. Cat. 6. Seminaria. Pazmaneum. 1850. Nr. 594
- 25 PáLt L/D Protocollum 1851. évi Canonica Visitatio
- 26 BEKE 311.
- 27 RIMELY 275.
- 28 PáLt 1898. júl. 11. Relatio.
- 29 JUHÁSZ 60.
- 30 PL Vaszary Kolos. Egyházkormányzati iratok. Cat. 6. Seminaria. Pazmaneum. 1912. Nr. 2576.
- 31 PáLt 1898. júl. 11. Relatio
- 32 PáLt 1899. márc. 12
- 33 *Megnyílt az új Pazmaneum*. In: *Magyar Sion* 1900. XIV. 799–800.
- 34 PáLt 1900. nov. S. n.
- 35 PL Serédi Jusztinián. Egyházkormányzati iratok. Cat. 6. Seminaria. Pazmaneum. 1933. Nr. 1408
- 36 PáLt 1905. máj. 27.
- 37 PáLt 1902. márc. 21., jún. 7., nov. 20
- 38 PáLt 1935. Nr. 223.
- 39 PáLt Historia seu protocollum Collegii Pazmaniani ab anno scholastico 1885/86. Ez 1978-as bejegyzés.
- 40 PáLt 1902. márc. 8., máj. 2., 1910. ápr. 6.
- 41 PáLt 1899. jún. 6.
- 42 PL Mindszenty József. Egyházkormányzati iratok. 1951. Nr. 45.
- 43 *A Pázmáneum új kápolnájának felszentelése*. In: *Religio* 1900. II. félév 50. sz. 428
- 44 PáLt 1901. febr. Nr. 112., 115., 119., 274., 290., Religio 1901. I. félév 21. sz. 165–66.
- 45 PáLt 1913. ápr. 28., 29.
- 46 PL Serédi Jusztinián. Egyházkormányzati iratok. Cat. 6. Seminaria. Pazmaneum. 1928. Nr. 1026.
- 47 PT 1943-47. 5
- 48 ÁBTL 0-8-239. Pázmáneum Intézet I. rész. 98
- 49 ÁBTL 0-8-239. Pázmáneum Intézet II. rész 48–50.
- 50 ÁBTL 0-8-239. Pázmáneum Intézet I. rész 52, 127, 132
- 51 ÁBTL 0-8-239. Pázmáneum Intézet I. rész 95.
- 52 ÁBTL 0-8-239. Pázmáneum Intézet I. rész 127.
- 53 ÁBTL 0-8-239. Pázmáneum Intézet I. rész 138.
- 54 BEKE Margit: *Mindszenty József esztergomi érsek, bíboros fáradozása az európai kapcsolatok kiépítéséért 1945–1948 között és kapcsolata Mariazellel*. In: *Mariazell és Magyarország. 650 év vallási kapcsolatai*. Strigonium Antiquum VI. Szerk. Walter BRUNNER, Helmut EBERHART, FAZEKAS István, GÁLFFY Zsuzsanna, Elke HAMMER-LUCA, HEGEDŰS András. Esztergom–Graz 2003. 154–159. o.
- 55 PáLt Historia seu protocollum Collegii Pazmaniani ab anno scholastico 1885/86–. 1978, 1980-as bejegyzések.

The Pazmanaum as Architectural Heritage in the 19th and 20th Centuries

This paper focuses on the history of the Pazmanaum, a seminary founded in Vienna in 1623 by the archbishop of Esztergom, Péter Pázmány. The author recognizes three main periods: 1. The house in Annagasse, then the Goldberg house at 28 Fleischmarkt. Emperor Josef II had the seminary closed in 1784, and gave the building to the institute of deaf-mutes. 2. In 1803, the building was returned to the seminary in a bad condition. The building was renovated and the original furniture was brought back. 3. At the end of the 19th century the building was no longer suitable for the purpose. It was sold in 1898, and a new building was constructed from the summer of 1899 in Waisenhausgasse. This building survived both World Wars, and cardinal József Mindszenty lived there from 1971 until his death in 1975.



Prékopa Ágnes

Túl az időn. Az irodalom és a zene motívumai XIX. századi órák dekorációján

Az óratokokon megjelenő ábrázolások ikonográfiai rendszerezése során a mai kutató kimondatlanul is az idő témájához kapcsolódó témákra kíváncsi a leginkább. Ezért a súlypontozásnál különösen kell ügyelni arra, hogy lehetőleg minél inkább eltávolodjon saját korának preferenciáitól, hogy – a lehetőségeken belül – minél közelebb kerülhessen a jelenségek objektív értékeléséhez.

A 18–19. század fordulójától a 19. század közepéig készült órák dekorációja is példázta, hogy a klasszicizmus művészetének monumentalizáló-megőrkítő jellege nem csupán a grand art területein, hanem a tárgykultúra legkülönbözőbb műfajaiban is jelen van – ez az egyik oka annak, hogy a korszakban készült óratokok dekorációja gyakran kapcsolódik a szerkezet által mért idő témájához. Ennek az ikonográfiai orientációnak legfeljebb eseti előzményei voltak. Az óratok – a díszítés szempontjából – a korábbi évszázadok során csupán egy volt a reprezentatív tárgyak közül, az időmérő szerkezet jelenléte nem ösztönözte a funkcióhoz kapcsolódó saját ábrázolási típusok kialakulását. Érdekes, hogy ezzel szemben egy másik időmérő eszköz, a (rögzített) napóra történetében explicite jelen van az időre történő utalás, hiszen a napóra leginkább az embléma jellegzetességeivel írható le: a skálához felirat is tartozik, többnyire az idő végességére utaló toposz. A mechanikus órák azonban, legyen szó akár a berendezési tárgyak egyikeként megjelenő nagyórakról, akár az öltözékek egyik kiegészítőjeként viselt zsebóráról, másfajta dekorációs rendszerek részeként általában nemigen hordoztak ilyenfajta üzeneteket, sem felirat, sem pedig a díszítmények között megjelenő szimbólum formájában – vagy legalábbis nem többet, mint az egyéb funkciójú tárgyak.

A klasszicizmus tárgykultúrájában az idő és az emlékezés motívuma még olyan sajátos tárgytypusokat is létrehozott, mint a hajékszer, az ivókúra-pohár vagy egyéb emléktárgyak. Ha a szoborkompozícióval díszített órák helyét keressük a kor művészetében, az óratokok díszítését meghatározó plasztikai elem legközvetlenebb rokonait a síremlékek vagy kútszobrok között találjuk, amelyeknél olyannyira konkrét fogalomrendszer asszociálódik a művek elsődleges rendelkezéséhez, hogy a szobordísz tulajdonképpen alkalmazott alkotásnak tekinthető. A kút a megújulást, felfrissülést kommunikálja, a síremlék pedig a fájdalmat és az emlékezést. Az idő motívumára koncentráló, sok esetben monumentális karakterű tematikus alkalmazott plasztika elsősorban a klasszicista nagyórákra jellemző. A monumentalizálás nem az óratokra épített, miniaturizált emlékműveket jelenti,¹ hanem arra a sajátos pátoszra utal, amely a fentebb felsorolt műfajoknak is sajátja. Az óratok szobordíszének megőrkítő jellegét elemezte Klaus Maurice a 18. századi

francia kandallóórakról szóló munkájában, amely az óratokok művészettörténeti szempontú vizsgálatának azóta is legfontosabb publikációja.²

Maurice disszertációja ott fejezte be a francia kandallóórak témájának tárgyalását, ahol a művészettörténet eszköztára már nem használható. Ahol megszűnik a grand art-ral való szoros rokonság, az udvari megrendelés és a tudós program, és új, látványos eredmények helyett sokféle bizonytalan vagy legfeljebb óvatos hipotézist ígérő tényezőt kellene figyelembe venni: a trivialisálódást és a provincializálódást, a korábban még gondosan kidolgozott ábrázolási program félreértett átvételét, a finom árnyalatok iránti érzékenység fokozatos csökkenését, egyszóval: a mondanivaló egészen szélsőséges leegyszerűsödését, a jelentéshordozó elemek ornamentalsé alakulását.

Az óratokok figurális ábrázolásairól bő évtizede jelent meg Elke Niehüser tipológiája, amely a francia bronzművesek műhelyeiben készült 18–19. századi darabokat vizsgálja.³ A gazdagon illusztrált könyv azonban inkább ismeretterjesztő, mint elemző munka, noha imponálóan bőséges adattár egészíti ki, amelyet Celems von Halen neve jegyez. A Niehüser által vizsgált példák között kiemelt szerepet játszanak az antik mitológiai témák, azok sorában pedig a szerző részletesen foglalkozik Amor különféle ábrázolásaival a méztolvajtól a lélekvezetőn át a kezében laterna magicát tartó figuráig. Niehüser is megmarad a művészettörténet tradicionális módszereinél, tehát olyan típusokat vizsgál (további példák: a „bon Sauvage” típus különféle variációi vagy a korban különösen kedvelt zsánerjelenetek), amelyek rendelkeznek irodalmi referenciákkal. Az emléktárgy jelentékeny része azonban nem ilyen. Az óratokok tanulmányozása során túlnyomórészt olyan tárgyakkal kerülünk szembe, amelyek esetében nem alkalmazható a művészneveket, illetve az ábrázolások irodalmi forrásait referenciául használó, a grand art kutatása során kikristályosodott művészettörténeti módszer.

A nagyórák tokja (a zsebórák apró méretük és személyes jellegük miatt egészen más karakterrel rendelkeznek, a díszítésükként megjelenő ábrázolások jellegzetességei is mások) szinte bármilyen méretű és anyagú, bizonyos fókig önállóan tekinthető díszítményt, díszítményrendszert hordozhat. A nagyóratokok olyan speciális iparművészeti műfajnak tekinthetők, amelyek a szerkezetet egyfajta talapzatba rejtve vagy egy szoborkompozícióba beépítve, csaknem autonómnak tekinthető plasztikai mű megalkotására teremtenek lehetőséget. „Csaknem autonóm” műről azonban csak olyan esetben beszélhetünk, amikor különleges, (sok esetben konkrét alkalomra készített), átgondolt programmal rendelkező, jeles művész tervezte szoborkompozícióról van szó.

Az emlékek legnagyobb része azonban nem egységes műalkotásként elgondolt kompozíció. A dekoráció egy-egy mester terve nyomán öntött szobrokból és domborművekből alkot sokszorosított (és elvileg korlátlan mennyiségben sokszorosítható) motívumokat, felcsavarozható figurákat és vereteket, amelyeket az óratokok összeállítói már többnyire készen vásároltak. Így aztán a fémből készült díszítőelemekkel is rendelkező 19. századi óratokok többségének végleges formája úgy alakult ki, hogy a mesterek a műhelykészletben éppen rendelkezésre álló, toposz-értékű figurák és veretek közül néhányat felszereltek egy többé-kevésbé általános típust követő formájú óraházra. Így aztán olyan tárgyak jöttek létre nagy számban, amelyekre sem a saját koruk közönsége, sem pedig a művészettörténeti kutatás nem fordított különösebb figyelmet. Az órát létrehozó mesteremberek sorában a tokkészítők eleve túlnyomórészt a háttérbe, sőt, anonimitásba szorultak az órásmesterek mögött, hiszen a legpazarabb dekoráció is csak ráadás volt az elsődleges funkció, az időmérés és -jelzés mellett.

A fenti szempontokat akkor sem szabad figyelmen kívül hagynunk, ha olyan emlékcsoportot tanulmányozunk, amely esetében több tervező neve is fennmaradt. A tárgyakon szereplő ábrázolások grand art-hoz való kapcsolódásának lehetőségeit pedig sokféle szempontból meg kell vizsgálnunk, mert bármely iparművészeti műfaj esetén döntőbb jelentőségű a tárgy-típus saját díszítési hagyománya, mint a képzőművészet éppen népszerű témáinak lehetséges befolyása.

Az olvasásban vagy valamilyen művészi tevékenységben mélyen elmerülő, s ezért az időn kívül kerülő ember ábrázolása a 19. század festészetében olyan megkapó bensőszerű életképeket hoz létre, mint például Georg Friedrich Kersting vagy hazánkban Barabás Miklós művei.⁴ Ezek az életképeken a személyes jelleget, a külvilág és az idő kizárását általában az a kompozíciós elem is hangsúlyozza, hogy az ábrázolt a nézőnek csaknem hátat fordít, de legfeljebb a profilja látszik, tekintetét pedig az olvasmányára szegezi.

A kandallóórák olvasó figurái – túlnyomórészt nőalakok, antik hatású viseletben – a tárgy főnézetéhez képest szintén többnyire profilban jelennek meg, az ő esetükben azonban ez a nézet az allegorikus figura elvontságára utal. A tematikai rokonság ellenére sem kereshetjük a kapcsolódás lehetőségét a grand art-ral. Az óraházak szobordíszé jellegében leginkább az épületdíszítő plasztikával rokonítható, egyrészt alkalmazott mivolta, másrészt pedig stílustörténeti szempontból sok esetben archaizálónak tekinthető karaktere miatt. Kompozicionális analógiát azonban hiába keresnénk, egyrészt azért, mert az objektum és a díszítmények arányrendszere jelentősen eltér, másrészt pedig azért, mert az épületeket általában nem egy, hanem több, ráadásul sorozatot alkotó szoborkompozíció díszíti. Fontos előzményeket találunk viszont a műfaj saját korábbi példái között.

A francia klasszicista kandallóórák olvasó figuráinak formai előzményei között meg kell említeni többek

között a Stúdium allegóriáját, amely a 18. század közepén készült órák dekorációjáról ismert: számaryon ülő, az ölében tartott könyvet olvasó nőalak.⁵ Simon-Louis Boizot (1743–1809) 1782-es terve nyomán készült az a kispasztika-pár, amely író ifjút és olvasó nőt ábrázol. A különféle tárgyakon önálló szoborként is gyakran megjelenő nőalak a francia nyelvű irodalomban következetesen a Lecture megnevezéssel szerepel, amely egyrészt a cselekvést jelöli, másrészt viszont allegorikus alakká is emelheti a figurát – a latin nyelvek erényeket, szabad művészeteket, és még számos, a művészetekben allegorikus alakként ábrázolt, nyelvtani nőnimmel rendelkező, fogalmat jelölő főnévéhez hasonlóan.

A fentebb bemutatott két figura a klasszicizmus tárgykultúrájában igen nagy népszerűsége tett szert: ismételték őket önálló biszkvitporcelán plasztikaként,⁶ bronz tűzbak-pár figuráiként,⁷ vagy éppen olajlám-pást ábrázoló bronz gyertyatartóra ültetve.⁸ A két pendant-figura óratokra is felkerült: François Rémond (1747–1812) párizsi bronzier-nak tulajdonítják azt a tervet, ahol egy magasabb, relieffel díszített talapzaton emelkedő óraházat kiterjesztett szárnyú sasfigura koronáz, és az óraház posztamensének két oldalán, kifelé, azaz egymásnak hátat fordítva helyezkedik el a két figura, amelyek hol aranyozott, hol patinázott bronzból, máskor pedig biszkvitporcelánból készülnek.⁹

Az asztal mellett széken ülő és olvasó nőalak figurája különösen széles körben elterjedt. Az Asztronómiai lecke címet viselő óratok jelzett terve alapján¹⁰ Jean-André Reiche-nek attribúálják az asztal mellett bal karjára könyöklő, mécsfénynél egyedül olvasó nőalakat ábrázoló óratoktervet is.¹¹ Ez utóbbinak számtalan változata született Franciaországtól a Habsburg monarchiáig, aranyozott és patinázott bronzból éppúgy, mint alabástromból és faragott fából. Az utóbbiak közül őriz egyet-egyét a budapesti Iparművészeti Múzeum is.¹² Reiche tervrajzát egyébként a bronzier-kompozicionálisan jónak látták a nőalak széke mögött tornyosuló néhány kötettel lezárni.¹³

Az olvasó nőt ábrázoló óra különösen jól illett könyvtárszobákba. Ez a gondolat nyilván a mind újabb és újabb óraházakat rajzoló tervezőket sem hagyta nyugodni, így hamar megszületett a Könyvtárszobában olvasó nőt ábrázoló óraház is. Az Antoine-André Raviero (1759–1814) párizsi bronzier jelzését viselő darab 1810 körül készülhetett.¹⁴ Az óraházak toposzainak egész arzenálja vonul fel a kompozícióban. A könyvszekrényt koronázó, arancsillagokkal díszített éggömb az óraszerkezet mozgatta planetárium-modellekre utal a maga szerény ornamentalizáló módján. A meghatározhatatlan, leginkább feminizált géniuszhoz hasonló, tulajdonképpen a könyvszekrényen „ábrázolt” szárnyas nőalakok sokkal inkább a groteszk dekoráció hagyományáiból, mintsem az antik mitológiából származtathatók. A könyvszekrény közepén – két oldalt finom festői rendetlenséggel elhelyezett köteteket tartó polcok között – magas posztamensen elhelyezett „filozófusbüsztt.”

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

A könyvtárszobától csak egy lépés a zeneszalón. Az előző kompozíciós gondolattal rokon az ugyancsak több példányban is fennmaradt, zeneszalójában zongorázó Hortense holland királynőt ábrázoló kandallóóra.¹⁵ Ottomeyer és Pröschel monográfiája a két darab közötti kapcsolatról csupán annyit ír, hogy Ravrio Könyvtárszoba-órájára emlékeztet a Zeneszalón színpadszerű elrendezése. Noha a Könyvtárszoba nőalakjának klasszikus profilja és Hortense arcéle semmiképpen nem téveszthető össze, számos apró részlet, például a nőalakok ruhája vagy a szék formája nagyon hasonló.

A Zeneszalón bronz óratokját már nehéz szoborkompozíciónak nevezni. Egy fülkeszerű színpad hátterében középen ajtó, két oldalt egy-egy függönyös ablak. A színpadteret két oldalt egy-egy veretdíszes pillér zárja le, a pillérfők fölött egy-egy, befelé, tehát az óraszám felé tekintő griff. A keskeny architráv fölött hatalmas lunetta, közepén a zománcos óraszám, felette szárnyas puttók lebegnek egy női portréval. Azért figyelemre méltó ez a kompozíció, mert amennyire elszakadni látszik az óraházat díszítő szoborcsoporttól, elrendezésében annyira megelőlegezi a biedermeier oszlopos óra tükrös-színpadszerű változatát¹⁶ – noha tévedés lenne kapcsolatot feltételezni a kettő között.

A szoborkompozíciókkal összehasonlítva a Könyvtárszoba és a Zeneszalón látványként szigorúan egynézetű, lényegében képként komponált. Az időt megállító tevékenységeket megjelenítő óratokok példái sorában ki kell térnünk a képóra műfajának egyik emlékére. Amennyire jellemző az elmélyült foglalatosság ábrázolása a korábban említett biedermeier festményeken, annyira ritka téma a képórákon. Ezért is érdekesség, hogy az I. Ferenc császár a dolgozószobájában című képórák meglepően nagy számban maradtak fenn, a műkereskedelemben is időről időre felbukkan egy-egy példány. A kompozíció előképéül szolgáló rajzot a Károly főherceg udvarában Terézia főhercegnőt rajzra tanító Johann Stephan Decker (1784–1844) készítette. Egy uralkodó ábrázolása – hacsak nem karikatúrának készül – nem teszi lehetővé a képórákról is jól ismert, óraütéskor mozgásba kezdő, az abszurd és groteszk jellegtől semmiképpen sem mentes automata figurák alkalmazását. Erről nincs is szó egyik fennmaradt emlék esetében sem. A Sobek-gyűjteményből származó példány¹⁷ esetében a képmezőben található az apró óraszám: a dolgozószoba ablaknyílásának lunettájában van a császár faliórája – két szárnytól közrefogva. I. Ferenc írásztalán iratok hevernek, ezek egyikébe mélyedve ül az uralkodó. A bécsi négynegyedes ütésen túl minden egész órában megszólal a zenélőszerkezet is, amely két dallamot játszik: Joseph Haydn Kaiserlied-jét (Gott erhalte Franz den Kaiser) és Karl Gottlieb Reissiger Die Felsenmühle című operájából az „Es gibt kein schön'res Leben” című áriát.¹⁸ Az ábrázolásról még azt is meg kell jegyezni, hogy egy másik iparművészeti műfajból is ismerhető, mégpedig a 19. század

elejének felvirágzó művészi öntöttvas-művességének sajátos emlékeihez sorolható öntöttvas képként.¹⁹ Ez a variáció egyszerre példázza az iparművészet különféle műfajaiban rendszeresen tetten érhető miniatürizálást és parafrazeálást, hiszen az öntöttvas kép nem más, mint arasznyi méretű lapos dombormű, saját anyagából készített keretben.

Visszatérve a kandallóórák zenével kapcsolatos figurális dekorációjához, a korábban említett példával ellentétben a különféle hangszereken játszó alakok a leggyakrabban nem enteriőrben jelennek meg, hanem egyszerűen az óraház mellett állnak. A muzsikáló figurákat ábrázoló aranyozott bronz óratokok (amelyek esetében különösen nagy kár, hogy a szakirodalom általában nem tér ki az esetleges zenélőszerkezetekre és az azok által játszott művekre) hosszú sorából az antik öltözötű alakokat általános zene-allegóriaként értelmezhetjük, hiszen ők az Apollók, Eratók, Szapphók késői névtelen utódai. A zenélő figura típusa sok esetben ki is egészülhet valamilyen konkrét részlettel.

A muzsikálás szentimentális-anekdotizáló interpretációját képviseli egy 1820 körül készült (feltehetően Thomire rajza után másolt) óraterv – amint ez a feliratából kiderül. A nélkül ugyanis a kompozíció elég konvencionálisnak tűnik: szárnyas férfialak lírán játszik egy fejét félrehajtó, mindkét kezét a mellén keresztbe tévő nőalaknak. Ez azonban az Ártatlanságot elcsábító Szerelem (*L'amour charmant l'innocence*).²⁰ A muzsikáló figura gondolataira utal a lábazati rész veretdíszje: indafüzérekéből – az antik groteszkek hagyományát folytatva – nő ki a madárszárnyú Ámor és a lepkeszárnyú Psyche összeölelkező alakja. Itt érdemes megjegyezni, hogy a kandallóórák lábazati veretei csak abban az esetben kapcsolódnak a főjelenet témájához, ha a teljes óratok egységes terv nyomán készült, nem pedig elemekből állították össze. Ez pedig többnyire csak a neves francia bronzier-k óratokjaira jellemző.

A mitológiai alakok és az antik ruhás, sokszor meghatározhatatlan identitású figurák sora egy igen markáns kis csoporttal folytatható, amelynek megjelenése a historizmus korai fuvallatának tekinthető. A X. Károly nevével fémjelzett rövid időszakra (1824–1830) jellemző elsősorban, hogy az antik ruhás zenélő figurákat rövid ujjú inget, buggyos térdnadrágot és barettszerű, fantasztikus formájú fejfedőt viselő trubadúrok váltják fel. Az átmenet sajátos dokumentuma a Trubadúrnak öltözött Apolló (*Apollon déguisé en troubadour*) című óratok.²¹ A már korábban említett *laterna magicás* Ámorhoz hasonlóan ez az ikonográfiai típus is jelzi, hogy az iparművészeti tárgyakon megjelenő ábrázolások számos olyan tanulsággal szolgálnak egy adott korról, amelyekhez a képzőművészeti alkotások tanulmányozása önmagában aligha vezet el. Ebben a konkrét esetben például az is kiderül, hogy a trubadúr a lírán játszó Apollóval ellentétben – a francia óraházak tanúsága szerint legalábbis – igen nagy előszeretettel játszik fuvolán, de csakis kottából. Tardy reprodukál egy J.J. Hanset belga udvari órás szigna-

túróját viselő órát, ahol a fuvolista trubadúr pendantja az óraház túloldalán egy lantjátékos hölgy; az óraház tetején, a két figura között áll egy kettős kottatartó.²² Ahogyan azonban más példák esetén is megfigyelhetjük, a párba komponált figuráknak sokszor csak az egyikét szerepeltetik az óratokok végső formájának összeállítói. Ennek a kompozíciónak is létezik egyszereplős változata, ahol az óraház üresen maradt túloldalán egy zsámolyra állítva, az óraház oldalának támasztva az otthagyt lant várja vissza játékosát. A kettős kottatartónak a lant felőli oldala is üres. Az Iparművészeti Múzeum variánsán egyetlen kotta fér a kottatartóra, amelyet a néző felé fordítottak, hogy az is tudhassa, mit játszik a fuvolás, az aranyozott kottalapon ugyanis vésett hangjegyek sorakoznak.²³

A zenélő figurákkal a biedermeier komódóra önálló típusa is kialakult, amely minden különlegessége ellenére az oszlopos órákkal áll a legközelebbi rokonságban, noha oszlopokat hiába keresnénk rajtuk. Az emlékek nem túl nagy száma ellenére ezt a csoportot azért nem tekinthetjük altípusnak, mert a zenélőszervezet sípokat szólaltat meg, ami – egy sajátos dekoratív megoldással együtt – különleges formájú óraépítményt eredményez. Ennek csupán applikált dekorációja változik: a fából faragott, aranyozott figurák, valamint a felületet díszítő réz vagy bronz bútorveretek. A feketére pácolt szögletes óraház két oldala egy-egy ívelt oldalágban folytatódik, melyek külső széle ülőhelyül szolgál egy-egy, fából faragott, ülő és zenélő figurának, például egy líra- és fuvolajátékosnak. Az óraépítményt is harsonát fúvó szárnyas amorett koronázza, a figura bal kezével kis könyvet emel a szeméhez, valószínűleg ő is kottából játszik.²⁴ Ugyanennek az óratípusnak egy másik, veretekben kevésbé gazdag példányán a lírán játszó figura helyén könyvet tartó alak ül, a koronázó puttónál pedig nincs semmilyen instrumentum, csupán mosolyog a szemlélőre.²⁵ Az utóbbi darab jellegzetes példája az óratokok történetében különösen jól megfigyelhető ornamentalizációnak²⁶ – egyszerűen visszavezet a másik kiindulási témához, az olvasáshoz.

A fentebb felsorakoztatott néhány példa is meggyőzően szemlélteti, hogy az iparművészet különféle tárgytypusain megjelenő, esetenként tárgyspecifikusnak is tekinthető ikonográfiai variációk segíthetnek tovább árnyalni az egyes korszak művészettörténetéről az elsősorban a képzőművészet és az építészet emlékei által megrajzolt képet.

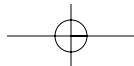
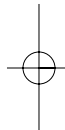
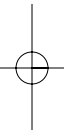
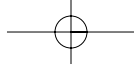
Jegyzetek

- 1 Az óradísszé miniatürizált emlékmű konkrét példának egyike Ivan Petrovics Martosz Minyin és Porszarszkij emlékművének kandallóóra-változata (MARKOWA, G.A.: *Der grosse Kremmpalast in Moskau*. Leningrad, 1981, 32–33), átvitt értelemben pedig miniatürizált emlékműnek tekinthetők a viszonylag nagy számban fennmaradt, az obeliszk formáját különféleképpen variáló francia kandallóórák is.
- 2 MAURICE, Klaus: *Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu ihrer Ikonologie*. (Dissertation, Münchener Universität.) Berlin, 1967, 81–85. (*Die Uhr als Denkmal* fejezet.)
- 3 NIEHÜSER, Elke: *Die französische Bronzeuhr. Eine Typologie der figürlichen Darstellungen. Von Göttern, Helden, Edlen Wilden... Mit einer Übersicht von 1365 nachweisbaren Bronzependulen, zusammengesammelt von Celems von Halen*. München, 1997.
- 4 Néhány példa: Kersting, Georg Friedrich: *Caspar David Friedrich műtermében*, 1811 (Hamburg, Kunsthalle), *Szobabelső íróasztalnál ülő férffal*, 1811. (Weimar, Schloßmuseum), *Hímző nő az ablaknál*, 1812 (Weimar, Schloßmuseum), *Az elegáns olvasó*, 1812 (Weimar, Schloßmuseum). – Barabás Miklós: *Műteremben (Bethlen Farkasné Teleki Róza)*, 1838 (Budapest, MNG), *Intérieur (A művész felesége)*, 1844 (Budapest, MNG).
- 5 OTTOMEYER, Hans – PRÖSCHEL, Peter: *Vergoldete Bronzen*. München, 1986, kat. sz. 3.3.1., 3.3.2., 3.3.4. és 3.3.5. (a két utolsó Jean-Joseph de Saint-Germain terve szerint készült).
- 6 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 4.17.2.
- 7 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 4.17.3.
- 8 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz.4.17.1., 4.17.4.
- 9 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 4.17.5.: óraterv feltehetően François Rémond katalógusából, 1785 k., ott kat. sz. 4.17.6. A számlap jelzése: *Terrien Paris*. – Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében is van egy példány, Jean-Baptiste Balthazar óraszerkezetével, ltsz.: 80.415. – Itt kell utalni inkább korai formai analógiaként, mintsem a klasszicizmus idején ismerhető előképként a 16–17. század Urania-figurával díszített óráira: MAURICE 1976, kat. sz. 378–381.
- 10 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz.5.15.1., a terv jelzése: *La leçon d'astronomie – 1807 – 125 par Reiche*.
- 11 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 5.15.3.
- 12 Faragott és aranyozott fa óratok, bronzveretekkel: Iparművészeti Múzeum, ltsz. 57.654. Jelzése: Johann Georg Geiger. KALTENBÖCK, Frederick: *Die Wiener Uhr. Wien, ein Zentrum der Uhrmacherei im 18. und 19. Jahrhundert*. München, 1988 című művének mesterjegyzéke említi egy Georg Geiger nevű bécsi órás mestert, aki 1831 és 1844 között működött. – Alabástrom óratok: ltsz. 5909. Jelzése: P. Rau Wien, ld.: *A klasszicizmustól a biedermeierig*. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Katalógus. Szerk.: SZILÁGYI András. Budapest, 1990, kat. sz. 2.52. A katalógus sajnálatos módon a jeles bécsi órásfamiliából származó készítő keresztnevét csak rövidítve közli, és életrajzi adatait sem szerepelteti. Peter Rau 1804-ben lett mester és 1829-ben halt meg. Ld.: KALTENBÖCK 1988, 251.
- 13 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 5.15.4. Az óraszámlapon J. Moré jelzés olvasható.

- 14 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 5.8.4. A leideni De Lankental Museum példányának szerkezete jelzetlen. — A prágai Uměleckoprůmyslové Múzeum darabján lévő Japy-szignatúra (UREŠOVÁ, Libuše: *Alte Uhren*. Praha, 1990, 130. p., 82. kép) nem elegendő a szerkezet meghatározásához, hiszen *Frédéric Japy (1749–1813)* beaucourt-i gyára már 1779-től gépi úton állított elő nyers óraszerkezeteket.
- 15 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, kat. sz. 5.8.5., az óraszámlelapon *à Paris* felirat. Az ábrázolt azonosítása helytálló, akkor Hortense holland királynő nem más, mint *Hortense de Beauharnais (1783–1837)*, Alexandre és Joséphine de Beauharnais lánya, aki Louis Bonaparte feleségéeként volt 1806–1810 között Hollandia királynője.
- 16 A témáról részletesebben ld.: PRÉKOPA Ágnes: *Motívumok trivializációja az alkalmazott művészetekben. A biedermeier oszlopos óra*. In: *Ars Decorativa* 16. Budapest, 1997. 87–110.
- 17 Csak a festő szignatúrája szerepel a képórán: *L.C. Hofmeister 1831*, lásd HELLICH, Erika: *Alt-Wiener Uhren. Die Sammlung Sobek im Geymüller-Schlössl. 1750–1900*. München, 1989, kat. sz. 9. A részleteket ismertető jegyzetből kiderül, hogy a Hofburgban ugyanezen festő 1829-ben készített azonos kompozíciója található. — Mario Praz a berendezéssel kapcsolatban ismerteti a kompozíció *J. Kovatsch* jelzésű, 1828-ban készült rézmetszetváltozatát: PRAZ, Mario: *Histoire de la décoration d'intérieur. La philosophie de l'ameublement*. Paris, 1994, 242. p. és 225. kép.
- 18 WITT-DÖRRING, Christian (Red.): *Spielwerke. Musikautomaten des Biedermeier aus der Sammlung Sobek und dem MAK. Ausstellungskatalog*. Wien, 1999. Kat. sz. 18.
- 19 SCHMUTTERMEIER, Elisabeth: *Cast Iron from Central Europe 1800–1850*. New York, 1994, kat. sz. 5. Jelzése: *Horowitz*, azaz Rudolf Vrbna gróf horowitzi (komarovi) öntödéje. A domborművet már bemutatták az 1829-es bécsi nemzeti ipari kiállításon, tehát az évben, vagy kevéssel előbb készíthették.
- 20 OTTOMEYER – PRÖSCHEL 1986, 5.18.1.
- 21 TARDY [Maurice et Henri-Gustave LENGELLE alias]: *La Pendule Française*. Paris, 1981, 2. köt., 363. p. alsó képe. Aranyozott bronz óratok, a szerkezet jelzetlen. Léon Leroy gyűjteménye.
- 22 TARDY 1981, 2. köt., 362. p. képe. A szövegben említettekén kívül további adatokat nem közöl.
- 23 Iparművészeti Múzeum, ltsz. 66.189. A számlapon felirat: *Le Roy à Paris* (feltehetően *Bazile-Charles Leroy [1765–1839]*). Lásd még: *Az időmérés története*. Iparművészeti Múzeum, 1984. A kiállítást rendezte és a forgatókönyvet írta: KARLOVITS Károly. Budapest, 1984, kat. sz. 529.
- 24 DOLZ, Wolfram et al.: *Uhren – Globen. Wissenschaftliche Instrumente. Mathematisch-Physikalischer Salon. Dresden – Zwinger*. Dresden, 1993, 81. „Apolló-órának” nevezi, a szerkezet jelzetlen.
- 25 UREŠOVÁ 1990, 107.p., 59. kép, a szerkezet jelzetlen.
- 26 A témáról részletesebben ld.: PRÉKOPA, Ágnes: *Die Ornamentalisierung von Motiven in der angewandten Kunst. Automatische Amorettenfiguren an Wiener Kommodenuhren*. In: *Ars Decorativa* 17. Budapest, 1998. 69–83.

Über die Zeit hinaus. Literatur- und Musikmotive an der Dekoration von Uhren aus dem 19. Jahrhundert

Am Beispiel französischer klassizistischer Bronzenuhrgehäusen, deren skulpturale Dekoration lesende und musizierende Figuren darstellt, wird darauf hingewiesen, dass es ikonographische Sondervarianten je nach Funktion des Objekts geben kann, die für die Studie würdig sind. Dieses gilt auch für die anonymen Gattungen der Kunstgewerbe, in denen aber die für die grand art elaborierte Forschungsmethodik der Kunstgeschichte meistens nicht benutzt werden kann.



Komárik Dénes

Hofrichter József ismeretlen zsinagóga-terve

E forrásközlő tanulmány¹ bevezetéséül célszerű két mozzanatot felidéznünk, melyek egyrészt a tervkészítést, másrészt annak milyenségét alapvetően motiválták, s mintegy az egész írás összefogó vázát jelentik.

A Dohány utcai zsinagóga megvalósításának (1854–1859) két döntő előzményével találkozunk a 19. század első felében. Az egyik a pesti zsidóság számbeli, kulturális és anyagi súlyának rendkívüli megerősödése, a másik a zsidó kultusz modernizálására törekvő mozgalom kibontakozása és megerősödése. Ez utóbbi során a megreformált istentiszteletet 1828-ban a Király utcai „Fehér lúd”-házban levő „Cheszed Neurim” egylet templomában vezették be, mely templom 1830-ban az Orczy-házba költözött újonnan kialakított, nagyobb otthonába. Ezt — az 1825/26-ban Josef Kornhäusel által épített bécsihez hasonlóan — kultusztemplomnak nevezték.²

Az új törekvéseknek — a szertartások megváltoztatott módon történő végzésén túl — építészeti konzekvenciái is voltak. Ezek azonosak azokkal a sajátosságokkal, amelyeket az ortodox és neológ templomépítés összehasonlítása során megállapíthatunk. Bár a kettő között nincs éles elválasztó vonal, az előbbiek — a bima (almemor) központi elhelyezése nyomán — jobban hajlanak a centrális elrendezéshez, a keresztény kultuszra emlékeztető orgonát, tornyot és kupolát pedig elkerülik. A bima központi elhelyezkedése az ortodox templomoknál magával vonja a padsorok efelé irányuló elrendezését. A neológ templomban, kultusztemplomban a bima funkciója a szentélybe tevődik át, így a padsorok — a keresztény templomokhoz hasonlóan — a bejáratról a szentélyig folyamatosan helyezkednek el. Így természetesen teret kap a hangsúlyozottan hosszázás elrendezés lehetősége.

Bár bérelt házban is lehetséges volt imaház létesítése, annak megfelelő, bár nyilván szerényebb építészeti kialakítással — ahogyan ez az Orczy-házban is történt —, de nagyszabású, önálló zsinagóga építésének elengedhetetlen feltétele volt saját telek szerzése. Ez azonban Pesten hosszú ideig súlyos nehézségekbe ütközött.

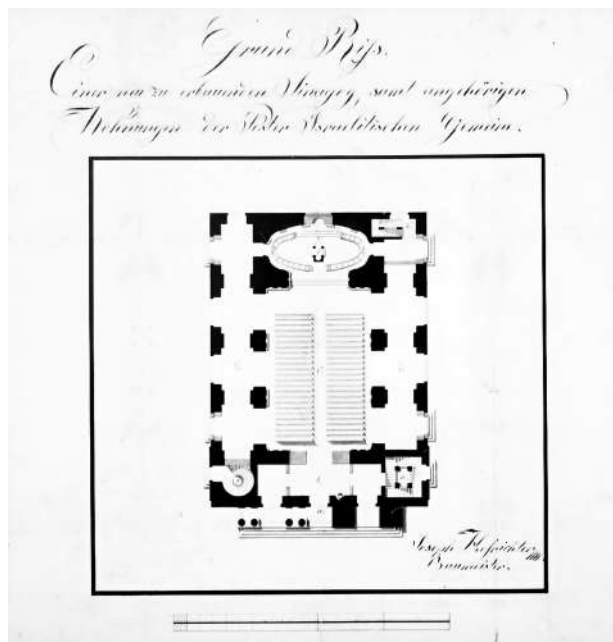
Egyes szabad királyi városokban ugyanis, így Pesten is, a zsidók abban az időben tulajdonjogilag ingatlant nem szerezhettek. E tilalom csak szokáson, de nem törvényen alapult, és nem is tartották be mindenhol. (Így például Arad, Szabadka, Szeged, Temesvár, Újvidék megengedte a zsidóknak a telekvásárlást.) S bár a Helytartótanács a 18. század vége óta nem egy esetben védte a zsidókat a városok visszaszorító törekvéseivel szemben, a telekszerzés ügyében ezen a fórumon sem tudtak eredményt elérni. „Hiába folyamodtak már 1812-ben, hogy engedjék meg nekik zsinagóga, valamint iskola építésére szolgáló telek vásárlását, kérésüket elutasították. Hasonló próbálkozásuk 1825-ben ugyancsak sikertelenséggel járt.”³ Ez utóbbinak inté-

zése során a hitközség 1827-ben terveket nyújt be zsinagógára és lakásokat is tartalmazó iskolára.⁴ Mivel ezek költségvetése 1827 február elejétől e hó 18-ig folyamatosan, épületenkint került ki tervezője kezéből, a tervek nyilván 1826 (végén) készültek. Telekkel nem rendelkezvén, nem meghatározott helyszínre készültek, hanem az általános telekméretek figyelembevételével, s azzal a megjegyzéssel, hogy vagy a Terézvárosban vagy a Lipótvárosban képzelik el. Ilyen értelemben tehát eszmei terveknek tekintendők, s a hitközség kérelmének jobb elbírálhatóságát célozták.

Az eddig ismeretlen tervek készítője Hofrichter József (1779–1835), a klasszicizmus pesti népszerűsítőinek a klasszicizáló későbarokkból, illetve az ún. copf építészeti áramlatból induló kisebb mestereinek egyik legkiválóbb képviselője volt.⁵ E zsinagóga-terv sajátossága, hogy a bima nem központi elhelyezésű, hanem a frigszekrény előtt áll, és a padsorok hosszanti elhelyezésben sorakoznak a bejáratról a szentélyig.

1837. május 10-én a hitközség felségfolyamodvány-nyal fordul a királyhoz, hogy — miként a bécsi zsidóknak — nekik is adják meg a templomhoz, iskolához és kórházhoz szükséges telekszerzési jogot. Ez a kezdeményezés már részleges sikerrel jár, mert bár a templom- és iskolatelek szerzéshez nem járult hozzá az uralkodó, a kórház építéséhez szükséges birtokvásárlást megengedte. A hitközség örömmel használta fel a királyi kegyet, s Hild József terve szerint 1840/42-ben felépítette a Gyár utcai kórházat.⁶ Alapkövét 1841. szeptember 21-én József nádor jelenlétében tették le.

Ezek után térjünk át a Hofrichter-terveknek és a hozzájuk tartozó alapvető iratok szempontunkból fon-



1. kép. Hofrichter József: A zsinagóga eszmei terve 1826-ból. Alaprajz

tos adatainak ismertetésére.⁷ Az 1825-ös folyamodvány iratainak és az azokhoz csatolt Hofrichter-tervek versóinak egy részén többféle számozást, illetve jelzést találunk, amelyeknek számon tartása mind a jelen áttekintésnek, mind a későbbi kutatásnak könnyítését szolgálhatják. Ezért ezeket az alábbiakban közöljük.

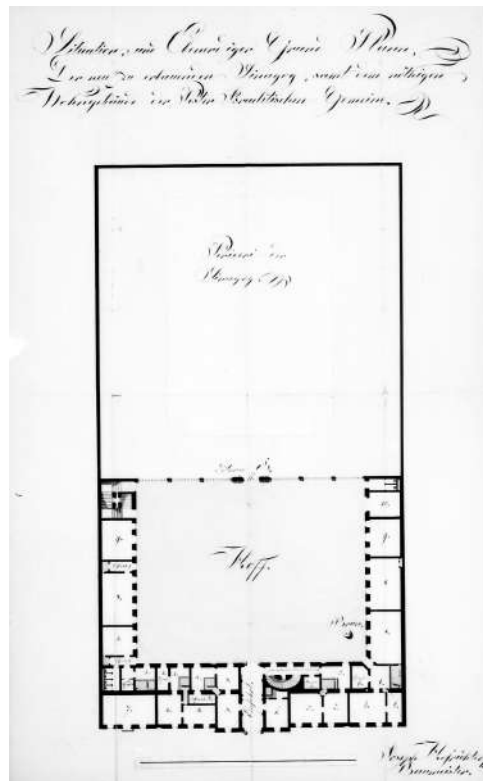
- a.) Az 1825-ös kezdeményezés sikertelen befejezése után valamikor az ügyben keletkezett irományokat, terveket sorba rendezték, és 1–16-ig terjedő, piros tintával írott folyószámozással megjelölték.
- b.) A hat tervlap, valamint a hozzájuk tartozó irományok egy részét még ezt megelőzően 1–10-ig terjedő, szürke tussal írt folyószámokkal látták el.
- c.) A tervlapok versóján a túloldalon található terveknek nem ügyviteli kezelésből származó, hanem Hofrichternek a tervkészítéssel egy időben készült nagybetűs megjelölését találjuk. Ezek nem a teljes tervanyagon végigmenő egyetlen sorozatot képeznek, hanem épületenként újra kezdődnek.
- d.) Néhány iraton annak szokásos megjelölésével találkozunk, hogy valamelyik (valószínűleg Pest város tanácsának vagy a Helytartótanácsnak küldött) irat melyik mellékleteként szerepelt annak idején.
- e.) A tervek versóján még piros ceruzával és piros tintával írt iktatószámokat is találunk. A d.) és e.) pontban szereplő adatok közlésének jelen ismertetés számára nem sok jelentősége van, esetleges későbbi kutatáskor pedig természetes módon nyilvánvalóak és felhasználhatók, ezért közlésükkel nem terheltük írásunkat.

A tervek és iratok ismertetését az a.) pontban részletezett, piros tintával írott számozás sorrendjében, az idézett német nyelvű szövegeket pedig betűhíven közöljük.

1. (folio 99. verso): 1828 áprilisában kelt irat, melyet az izraelita hitközség Pest város tanácsának kül-

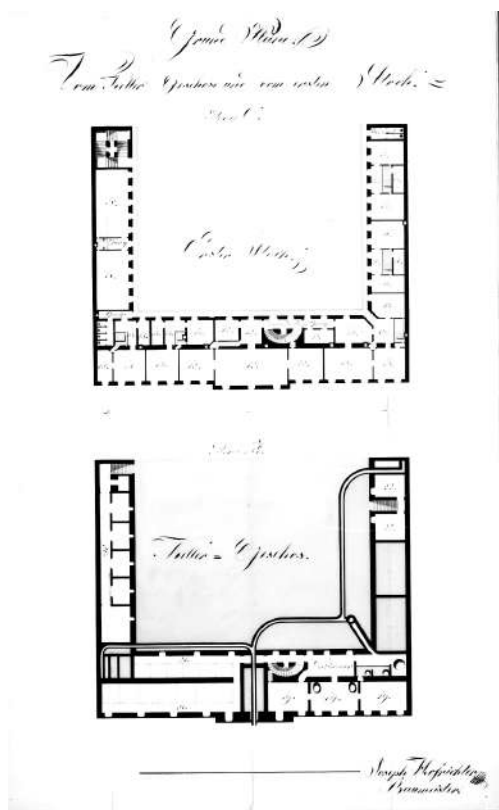


2. kép. Hofrichter József: A zsinagóga eszmei terve 1826-ból. Főhomlokzat nézete



3. kép. Hofrichter József: A hitközségi lakóház eszmei terve 1826-ból. Földszint alaprajza

- dött. Ebben szerepel, hogy vagy a Teréz- vagy a Lipótvárosban akarják a kért épületeket felépíteni.
2. (folio 78. verso): 1827. április 24-én kelt irat, melyet az izraelita hitközség Pest város tanácsának küldött. Ebben a felsőbb helyen feltett kérdésekre adott válaszok közt először közlik, hogy a zsinagógát a Terézvárosban vagy a Lipótvárosban szeretnék felépíteni.
3. (folio 77.) Az előző irat (válaszok adása) első része.
4. szürke tus: 6.; betűjel: Plann / Littera A. (folio 35.): A zsinagóga terv alaprajza. Felirata: Grund Riss, / Einer neu zu erbauenden Sinagog, samt angehörigen / Wohnungen der Pester Israelitischen Gemeinde (sic!). (A lakóház tervei nem ezen a lapon, hanem a 6., 7., 8. jelölt lapokon található!) — 47,7 x 46,7 cm.
5. szürke tus: 7.; betűjel: Plann / Littera B. (folio 34.): A zsinagóga főhomlokzatának nézete. — Felirata: Haupt Ansicht / der / Sinagog. — 50,0 x 36,2 cm.
6. szürke tus: 3.; betűjel: Plann / Litera B. (folio 74.): A hitközségi lakóház földszinti laprajza a zsinagóga melletti telekrészen. A zsinagógát csak alaprajzának kontúrja jelzi. — Felirata: Situation, und Ebenerdigen Grund Plann, / Der neu zu erbauenden Sinagog, samt dem nöthigen / Wohngebäude der Pester Israelitischen Gemeinde (sic!), — A telek hátsó részén, ahol a zsinagóga alaprajz kontúrja látható: Periveri der / Sinagog, — A földszinti alaprajz (a telek felezővonala) fölött közvetlenül: Litera B. — 74,0 x 46,7 cm.
7. szürke tus: 1 & 2.; betűjel: Plann / Littera A und C. (folio 76.): A hitközségi lakóház pince és földszinti



4. kép. Hofrichter József: A hitközségi lakóház eszmei terve 1826-ból. Pince és I. emelet alaprajza

alaprajza. — Felirata: Grund Pläne. / Vom Keller Geschose und vom ersten Stock. — Az alsó alaprajz terven: Litera A. / Keller-Geschos, — A felső alaprajz terven: Litera C. / Erster Stock. — 73,6 x 46,2 cm.

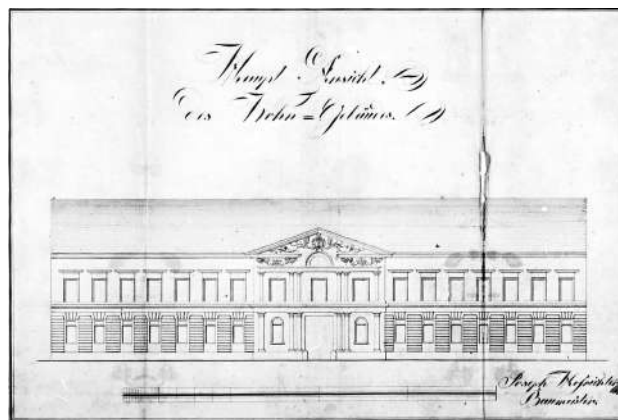
8. szürke tus: 4.; betűjel: Plann / Littera D. (folio 75.): A hitközségi lakóház főhomlokzata. — Felirata: Haupt Ansicht, / des Wohn-Gebäudes. — 35,4 x 52,2 cm.
9. szürke tus: 8. (folio 36/37.). Irat: Erklärung: (a zsinagóga terv betűjeleinek jelmagyarázata).
10. szürke tus: No.9. (folio 71.): A zsidó kórház tervei. — Felirata: Neu zu erbauendes Hospital / der Pester / Israelitischen Gemein (sic!). — Az alsó tervek: Keller Geschos, / Plann A.; Ebner Erde, / Plann B.; — A felső tervek: Erster Stock. / Plann C.; Äusere Ansicht, / Plann D. — 51,3 x 37,0 cm.
11. (folio 72/73.): 1827. május 27-én kelt kimutatás a zsinagóga, lakóház és kórház építéséhez szükséges telekterületről.
12. szürke tus: 5. (folio 69/70.): A lakóház terveinek jelmagyarázata.
13. (folio 38/39.): 1827. február 5.: A zsinagóga költségvetése: 135.154 forint, 6 krajcár.
14. (folio 50/60.): 1827. február 16.: Az iskola és lakóépület költségvetése: 81.855 forint, 13 krajcár.
15. (folio 61/68.): 1827. február 18.: A zsidó kórház költségvetése: 20.264 forint, 44 krajcár.
16. (folio 95.): Kimutatás a pesti zsidók lélekszámáról: összesen 5276 fő.

Hofrichter személyének és működésének méltatása

kitűzött feladatunk szempontjából nem szükséges, elegendő Zádor Anna és Rados Jenő 1943-ban megjelent alapvető munkájára és az azt bő harminc évvel később követő, már említett, Bibó Istvántól származó monográfiára utalnunk.⁸ Ezzel kapcsolatban csak két megjegyzést szeretnék tenni. Egyrészt a Hofrichter tervezte homlokzatokon megjelenő díszítőszobrászat mindkét szerző által méltatott jellegét illető, jelen esetben is látható érvényesüléséről; részben építészeti formálásának a klasszicizáló későbarokk, ill. „copf-stílussal” való kezdeti kapcsolatáról. Az előbbiről a tervek bemutatásánál szólunk, az utóbbival kapcsolatban — mivel általános érvényű megállapítás — itt teszünk egy kiegészítő megjegyzést.

Zádor Anna azt mondja, hogy „ha jogosult a »copf-stílus« elnevezés Pesten, akkor ennek legjobb képviselője Hofrichter.”⁹ Ez a megállapítás azonban csak abban az esetben vehető számításba, ha a „copf-stílus” alkotásaival kapcsolatban csupán az 1800-as századforduló utáni mesterek munkásságát vizsgáljuk. Azokét akikről, illetve munkásságukról a könyv írásakor tudomásunk, elegendő adatunk volt. Ezek közül is például a század első két évtizedében még működő Brein Fülöp (1742–1823) több kifejezetten un. copf stílusú házat épített, ami életkorát tekintve (amit 1943-ban még nem ismertek) érthető is. De a század első évtizedére eső munkásságából még az ő oeuvrejéből és még ma is alig tudunk valamit, annak idején pedig végképp semmi nem volt ebből ismeretes.¹⁰ A lényeges azonban az, hogy az említett stílusárnyalat virágzó korszaka kb. 1780–1800 közt helyezkedett el, tehát egy esetleges „copf” vezéregyéniséget azok közt kell keresnünk, akiknek java tevékenysége erre az időre esett. Ezekről azonban a múlt század 30-as, 40-es éveiben kevés és fogyatékos volt az ismeretünk.

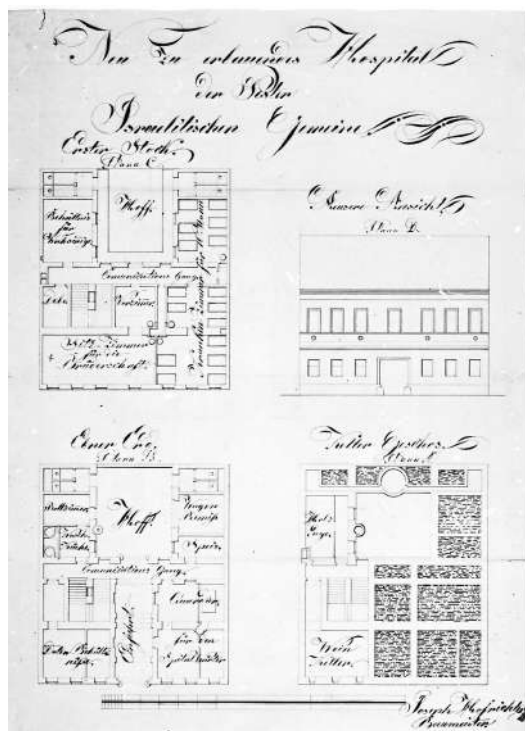
Érzékeltető példaként felsoroljuk azt a hat pesti építő mestert, akik egy 1788-ból származó hivatalos összeírásban¹¹ szerepelnek, hozzáírva a mesterjog-szerzés más forrásokból ismert évszámát: Jung József (1774), Zitterbarth Mátyás, a pesti vármegyeháza építő Zitterbarth nagyapja (1781), Gruber Károly (1785), Wolf (1785), Brein Fülöp (1786), Kundt Ignác (1786).



5. kép. Hofrichter József: A hitközségi lakóház eszmei terve 1826-ból. Alaprajzok és a homlokzat nézete

Ami magukat a szóban forgó tervezett épületek ismertetését, azok Hofrichter oeuvrejében való elhelyezését illeti, Bibó Istvánnal egyetértésben előrebocsáthatjuk, hogy mesterünk „munkásságában két szakasz rajzolódik ki, követve [...] a pesti klasszicizmus [...] áramlatainak változásait [...]”. Az első szakasz a 20-as évek elejéig tart, s egybeesik a pesti korai klasszicista stílusáramlat, stílusegyensúly virágzásával. Munkáinak legnagyobb részét ekkor pesti polgárházak, bérházak alkotják. Pályájának második szakasza a korai és érett klasszicizmus átmenetének időtartamára esik. [...] Élete végén megjelentek munkáiban az érett klasszicizmus vonásai is.” Ezt az időszakot – nézetünk szerint helyeselhetően – pályájában nem tekinti külön szakasznak.¹² Pályájának ezen 1822–1835-ig tartó második részében az 1823–28 közötti időből, mint volt már róla szó (l.: 5. jegyzet) Hofrichternek igen kevés tervét ismerjük. Ezt a képet módosítja most figyelemre méltó módon a pesti izraelita hitközség számára 1826-ban készített nem is jelentéktelen három terve.

A három terv közül az izraelita kórház kicsiny egyemeletes épületének igénytelen és jellegtelen homlokzatával nem szükséges foglalkoznunk. Még az a gondolat is felmerülhet, hogy részben inkább csak jelzés értékűek a rajta megjelenített építészeti elemek és elrendezésük. Így itt érdemes emlékezetünkbe idézni, hogy eszmei tervekről lévén szó, bizonyos sommassággal esetleg a sorozat másik két darabja is rendelkezik a végleges kimunkálás megvalósulása esetében történő kidolgozás szándékával a háttérben. Bár így is megfelelnek a beadványi terv szintű kidolgozottság követelményeinek.



6. kép. József Hofrichter: A zsidó kórház eszmei terve 1826-ból. Alaprajzok és a homlokzat nézete

Ami ezek után e két utóbbi tervet illeti, talán megállapíthatjuk, hogy rajtuk mesterének mindkét periódusával többé-kevésbé kapcsolatba hozható vonások mutatkoznak. Bár a klasszicizmus egész idejében találkozhattunk szubordinált falkezelésű homlokzat megoldással, vagyis azzal, hogy fűgázással vagy fűga-kváderezéssel súlyosabbá, markánsabbá tett földszint mint alap felett sima vakolású emelet vagy emeletek emelkednek. Ez szinte kivétel nélkül jellemezte a korai periódus alkotásait. Itt mind a zsinagóga, mind a lakóház homlokzata ilyen, azzal a különbséggel, hogy az előbbinél fűgázás-kváderezés kettősséggel is találkozunk.

A másik homlokzati sajátosság, amit említenünk kell, az a főpárkány feletti timpanonos megoldás. Ezzel a klasszicizmusban végig találkozunk, de túlnyomórészt középületek esetében.¹³ A zártsorban épült polgári lakóházak esetében érhetően ritka, ellentétben a tiszta klasszicizmust megelőző 1800 körüli és még korábbi építkezésekkel (pl.: Budapest, Király utca 9. és 25.). Míg a mondottakkal egybehangzóan találkozunk a főhomlokzatot uraló timpanonnal a zsinagógánál, magyarázatra szorul a lakóház enyhén rizalitos, három tengelyes középházának ezzel ellentétben tűnő timpanonos kiemelése. Ennek magyarázata az, hogy e gazdagon kiképzett portikusz nemcsak a lakóház bejárata, hanem – valójában – a templomhoz vezető, így kitüntetett kezelést jogosan igénylő bejárat a telek hátsó felében levő épülethez.

Míg a zsinagóga főhomlokzatának sima timpanonnal koronázott emeleti része az érett klasszicizmushoz tartozik, vagy áll közel, addig a lakóház timpanonjában érvényesül az a mesterünk művészetének első periódusára jellemző, de később is jelentkező vonás, hogy (Bibó szavaival) „kedvvel alkalmazott homlokzatain – a szokásos egyszerűbb típus-díszítőelemeken túl is – szobrászati jellegű ornamentális és figurális díszítést.”¹⁴ Ugyanakkor mindkét homlokzaton alkalmaz a hazai klasszicizmusban nem túl gyakori pilaszter-párost, a templomon nagy méretben négyeszer, a lakóház portikuszának középtengelyét a földszinten és az emeleten külön-külön közrefogva kétszer két változatban.¹⁵

A tervekről leolvasható építőművészeti sajátosságokon kívül a zsinagóga alaprajzából megállapíthatjuk, hogy Kornhäusel bécsi művének felavatása évében a pesti izraelita hitközség is kultusztemplom építésére való törekvésének adta tanújelét.

Jegyzetek

- 1 Jelen, eddig nyomtatásban napvilágot még nem látott forrásközlés a Dohány utcai izraelita kultusztemplom építéséről szóló kéziratos monográfiánkon alapul, melynek anyaggyűjtése során bukkantunk bő két évtizeddel ezelőtt, 1987-ben erre a figyelemre méltó anyagra: KOMÁRIK Dénes: *Budapest, VII. Dohány utca 2–8. I. (zsinagóga)*. Budapest, 1989. Kézirat a Hild – Ybl Alapítvány archívumában. A tanulmány jelentősen rövidített vál-

- tozata, mely a most közlendő anyaggal egyáltalán nem foglalkozik: KOMÁRIK Dénes: *A pesti Dohány utcai zsinagóga építése*. In: *Művészettörténeti Értesítő* XL. (1991) 1–2. sz., 1–16. Ennek jegyzetek, forrás-közlések nélküli, ismeretterjesztő változata: KOMÁRIK Dénes: *A Dohány utcai zsinagóga építése*. In: *Budapesti Negyed* III. (1995, nyár) 2. (8.) sz. 31–40. Az ismertető tervek, iratokra és körülményekre nem közvetlenül vonatkozó források megnevezését az olvasó az említett feldolgozások jegyzetes változataiban megtalálja.
- 2 A Kornhäusel (1782–1860) osztrák építésznek, a bécsi klasszicizmus kiemelkedő mesterének említett, egyik legszebb térmegoldásainak egyikét tartalmazó kultusztemplomáról, melyet a pesti zsidók a császárvárosban járva a legnagyobb elragadtatással csodáltak, és mintaképül tekintettek, lásd WAGNER-RIEGER, Renate: *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*. Wien, 1970. 17., Tafel 3/2.
 - 3 Dr. BÜCHLER Sándor: *A zsidók története Budapesten a legrégebb időktől 1867-ig*. Budapest, 1901. 482. alapján.
 - 4 Büchler említett műve e tervrajzokról, Hofrichternek az alábbiakban ismertető szerepéről nem szól, csupán az 1812-es és 1825-ös folyamodványokról, melyek iskolaépítési telek kérelmezését is tartalmazzák. Éppen ezért csak feltételesen beszélünk arról, hogy a megfelelő tervlapok lakások mellett iskolát is tartalmaztak, hiszen Büchler szövegéből ez következik. Viszont ellene mond ennek – mint látni fogjuk – az tervlapok felirata és az alaprajzból magából sem egyértelműen következik. Mindezt majd az elkövetkezendő kutatás hivatott tisztázni, esetleg azt például, hogy a beadvány időpontja és a tervkészítés időpontja közt valami változás történt – de lehet a problémának más megoldása is.
 - 5 Életének és munkásságának mintaszerű feldolgozása Dr. BIBÓ István: *Hofrichter József*. In: *Építés-Építészettudomány* VII. (1975) 3–4. sz. 369–429. Az alapos monográfia e tervet nem ismeri, megjegyzi azonban (410. old.), hogy az „1823–28 közötti időből Hofrichternek igen kevés tervét ismerjük; munkássága azonban valószínűleg gazdagabb volt, mint ahogy e néhány terv alapján gondolnánk.” A szerző megítélését igazolja a továbbiakban ismertető tervsorozat, de annak tekinthetjük az ugyan néhány évvel későbbi, a monográfia írásakor még ugyancsak ismeretlen pesti kaszárnya-tervet is. SISA József: *Hofrichter József pesti kaszárnya-terve 1830–31-ből*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XXXII. (1983) 3. sz. 176–178.
 - 6 A mai Jókai és Aradi utca sarkán állott.
 - 7 Budapest Főváros Levéltára: *IV.1202.c. Pesti tanácsai iratok. Intimata a.n. 2611.* – A 168 folio terjedelmű iratcsomag a számunkra szükségeseken kívül további bő anyagot szolgáltat az egész ügyszöveg, sőt a későbbi fejleményekhez is.
 - 8 ZÁDOR Anna–RADOS Jenő: *A klasszicizmus építésze Magyarországon*. Budapest, 1943.; BIBÓ, 1975. (5. j. i.m.).
 - 9 ZÁDOR – RADOS, 1943. (8. j. i.m.), 126.
 - 10 KOMÁRIK Dénes: *Brein Ferenc és a pesti Breincsalád*. In: *Építés-Építészettudomány*, IV. (1972) 1–2. sz. 167–175.
 - 11 KOMÁRIK, 1972. (10. j. i.m.), 169.
 - 12 BIBÓ, 1975. (5. j. i.m.), 383.
 - 13 BIBÓ, 1975. (5. j. i.m.) alapján: Hofrichter timpanonos középülettervei: a pesti megyeháza hátsó szárnyának terve (36. kép) és a kecskeméti református kollégium főhomlokzati terve (37. kép). SISA, 1983. (5. j. i.m.) alapján: egy, a Lipótvárosban építendő kaszárnya főhomlokzati terve (2. kép). Sajnos ezen tervek egyike sem valósult meg.
 - 14 BIBÓ, 1975. (5. j. i.m.) 384.
 - 15 Hofrichternél (Bibó monográfiájában 412. old.) csak a kiskunlacházi ref. templom bejárati portikusánál és tornyán találkozhatunk.

József Hofrichters unbekannter Synagoge-Entwurf

Das seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts sich schrittweise vermehrende Pester Judentum hatte einen wachsenden Anspruch auf den Bau einer eigenständigen Synagoge. Obwohl ein bescheidenes israelitisches Bethaus in den gemieteten Räumen des ehemaligen Orczy-Hauses an der Ecke der heutigen Király Gasse und des Károly Rings von Beginn an funktionierte, war das Bestreben nach einer selbständigen und würdig ausgestatteten Synagoge verständlich und wohlbegründet. Dessen unerlässliche Bedingung war die Erwerbung eines eigenen Baugrundes, was aber in Pest lange Zeit auf große Schwierigkeiten stieß. Zu jener Zeit durften die Juden nämlich in einigen königlichen Freistädten, so auch in Pest, Immobiliargüter eigentumsrechtlich nicht erwerben und sie konnten ihren Anspruch nicht einmal bei dem vorgesetzten Statthaltereirat geltend machen. Vergeblich wendeten sie sich schon 1812 an die zuständige Stelle um Erlaubnis, Baugründe zur Errichtung einer Synagoge und einer Schule zu kaufen, ihre Bitte wurde zurückgewiesen. 1825 blieb ihr wiederholter Versuch ebenfalls erfolglos. Im Laufe dieses Letzteren reichte die israelitische Gemeinde im Jahre 1827 Pläne für die Synagoge und auch für ein Glaubensgemeinde-Wohnungen enthaltendes Schulgebäude ein, diese mit dem Entwurf eines kleinen jüdischen Krankenhauses ergänzend. Da man über Baugründe nicht verfügte, wurden diese nicht für einen bestimmten Ort erstellt; sie waren nur Idealpläne zur besseren Beurteilbarkeit des Gesuches.

Der Verfasser der bisher in Unbekanntheit schlummernden klassizierenden Entwürfe war der Pester Baumeister József Hofrichter (1779–1835), der einer der hervorragendsten Repräsentanten jener Zeitgenossen war, die den sich entfaltenden Klassizismus populär machten. Die Eigentümlichkeit seines Synagoge-Entwurfes besteht darin, dass der Bima nicht

zentral untergebracht ist, sondern vor der Bundeslade steht, und die Bankreihen vom Eingang bis zum Sanktuarium längsseitig angeordnet sind. Diese bezeugt die Absicht zur Erbauung eines sogenannten

Kultustempels — im Zeichen der Verstärkung jener Bewegung, die die Modernisierung des jüdischen Kultus anstrebte.

Két portré Barabás Miklósné, Susanne Bois de Chesne-ről

Barabás Miklós 1842-ben, feleségéről készült négyszög alakú elefántcsont miniatűrje jelenleg egy, szintén Susanne Bois de Chesne-ről készült 1862-ből származó festményről készített fénykép mellett függ. A fényképet a művész maga készítette minden bizonnyal nem sokkal a festmény elkészülte után (1. kép). A két, méretben hasonló kép (118 x 98 mm és 150 x 110 mm) az eredeti, díszes aranykeretben található. Ha gondolunk a *miniatűr* és a *fénykép* műfajának oly gyakran hangsúlyozott kapcsolatára,¹ amelyet maga Barabás a következőképpen fogalmazott meg: „Azon időkben a fényképészet még nem létezvén, a miniature festészet foglalták le a szerelmesek, különösen a titkos szerelmesek, ideáljaik ábrázolására.”² – úgy is fogalmazhatnánk, hogy Barabás azzal, hogy lefényképezte saját életnagyságú olajképét, a miniatűr műfajnak egy modernebb változatát hozta létre. A fénykép eredeti szerepének összetett voltát az a tény is befolyásolja, hogy nemcsak a fénykép, de már maga az olajkép is a szeretett feleség halála után készült el.

Susanne Bois de Chesne

Barabás Susanne (időnként Susette) Pernette Bois de Chesne-nel először Rómában, 1835-ben találkozott. Szükszavúan így emlékezik meg erről élete végén az Önéletrajzában: „Az utcán találkoztam Bánffy Lászlónéval és nőmmel, aki akkor még leány volt.”³ Legkorábbi ábrázolása feleségéről egy akvarell-arckép,

ebből az időszakból származik.⁴ Susanne Bois de Chesne 1813-ban született Vincent Bois de Chesne és Salomé Studer harmadik gyermekeként. Hugához és öccséhez egész életében szoros testvéri szeretet kapcsolta, s ehhez hozzájárult, hogy Marie Sara Adèle szintén egy magyar úrhoz ment feleségül, Jean-Pierre Nicolas pedig számtalan alkalommal meglátogatta a Magyarországon élő nővéreit. A constanzai születésű, hugenotta családból származó hölgy sokat utazott fiatalkorában – eljutott többek között nagybátyjához, a franciák lakta Louisiana államba is. Barabás 1841 júniusában vette el feleségül. Házasságukból négy gyermek született: Henriette (1842), Ilona (1844), Alice (1846) és Elemér (1849). Feleségét számos alkalommal lefestette, legtöbbször akvarellben: a fent említett 1835-ös ábrázoláson kívül ismerünk egy 1843-as álló alakos térdkép akvarellt,⁵ valamint egy 1847-ben készült akvarellt, amely a művész saját műlajstromában a 1215. mű alatt soroltatik föl (magántulajdon). Szintén már a feleség halála után készült az 1863-ból származó, olajban festett mellkép, mely egykor a sepsiszentgyörgyi Székely Nemzeti Múzeum tulajdonát képezte.

A miniatűr

Barabás Susanne Bois de Chesne-ről készült miniatűrképe szerepelt az 1937/38-ban rendezett Műcsar-



1. Barabás Miklós: Műtárgyfotó Barabás Miklós Susanne Bois de Chesne-t ábrázoló 1862-ben készült festményéről. Magántulajdon. Fénykép, 15 x 11 cm. 1860-as évek első fele. Fotó: Szegedy-Maszák Zsuzsanna



2. Barabás Miklós: Susanne Bois de Chesne. Magántulajdon. Akvarell, elefántcsont, 11,8 x 9,8 cm. 1842. Fotó: Szegedy-Maszák Zsuzsanna

noki *Biedermeier kiállításon* (2. kép).⁶ Ekkor Simig Gyula (a művész unokája, Szegedy-Maszák Zsuzsanna férje) tulajdonában volt, ám hamarosan – annak érdekében hogy a családban maradjon – megvásárolta tőle Szegedy-Maszák György. Egy ideig elveszettnek/ismeretlen helyen levőnek vélték (Szvoboda Dománzky Gabriella 1983-as monográfiájában egy archív fotóval szerepelt), majd a Nemzeti Galéria *Barabás Miklós akvarelljei* kiállításon (1985) ismét feltűnt és külön említést kapott a katalógusszövegben.⁷ A festő által vezetett jegyzőkönyv Tormay Vera és Szegedy-Maszák Tihamér által készített kiegészítése (sz. 2828) alapján a festményt 1842-re datáljuk. Az alak beállítása, az elhelyezés nagymértékben emlékeztet a bécsi Moritz Michael Daffinger elefántcsontképeinek kompozicionális megoldásaira (*Marie Daffinger, a művész felesége*, 1827; *Báró Marianne Zois von Edelstein* 1839; *Baró Natalie Vogel von Friesenhof*, 1840).⁸ Ahogyan Barabás arckép-rajzain és akvarellképein is megfigyelhető, hogy míg az arc aprólékosan ki van dolgozva, addig a test többi része, a bútorzat, a háttér csak vázlatosan, olykor csak rajzzal van jelezve, úgy itt is apró, rövid vonalkázó ecsetvonások jellemzik az arcot és sokkal szélesebb vonások a ruházatot, a bútor és a háttér. Ezek a helyeken sokszor az elefántcsont is átlátszik, amely különösen meglepő azokban az esetekben amikor a művész sötét tónusokat használ (például a hölgy fekete ruhája) – a sötét tónusoknál ugyanis sokkal gyakoribb megoldás volt a miniatűr-festészetben a vastagon rétegzett gouache használata.⁹

Barabás ilyenfajta festésmódjára – az arc részletező megjelenítése a kompozíció többi részéhez képest – többféle magyarázat adható. Szvoboda Dománzky Gabriella az arca való összpontosításban és a végtagok kidolgozatlan megfestésében Kozina Sándortól eltanult „divatos fogást” lát.¹⁰ A perspektívával és e révén az optikával is bíbelődő Barabás azonban ennek a megoldásnak a szemünk által tapasztalt érzékelés figyelembevételére épült elmélettel állt elő. 1859-ben tartott akadémiai székfoglalójában a festőművész így fogalmaz: „Tisztán csak azt látjuk mire szemünk két látsugara közvetlen irányozva és összpontosítva van, de homályosan látunk ugyanazon időben majd félkört, azaz 150 vagy 160 fokot.” Ennek a felfogásnak példaként említi Joshua Reynolds mellképeit, melyeken az egyének (mellkép) az általuk elfoglalt terekhez (háttérben lévő oszlopok) képest sokkal nagyobb pontossággal vannak megfestve. Reynolds arcképei szolgálnak hivatkozási alapul annak az állításnak a megfogalmazásához, hogy csak a fejre kell „tisztán látni”, az alak többi részét „félre elmosódva”, hiszen azt „így látjuk”.¹¹ Ezt a jelenséget – a periféris látás figyelembevételét és ennek egy festményen való utánpótlását – Rembrandt művészetével kapcsolatban Julian Hochberg „focal chiaroscuro”-nak nevezte el.¹²

Barabás fenti kijelentése arra enged következtetni, hogy festményein nem az egy szem által látottakat ki-

sérelte meg reprodukálni. Különbséget tesz azok között, akik véleménye szerint *figyelembe* vették (Rembrandt és Thomas Lawrence) és akik nem vették *figyelembe* (Poussin) ezt a jelenséget. A helyes portré-ábrázolás példaként említi Lawrence művei közül a *Lady Gower* arcképét, melyen a fej mögötti oszlop elmosódva van megfestve, s így ráadásul „a fej szép emelkedettségét nyer.” Ismeretes, hogy Veronese és Rembrandt mellett Lawrence szintén nagy hatással volt Barabásra (Szvoboda Dománzky Gabriella *Erdélyi Jánosné Vahot Kornélia arcképén* látja Lawrence hatását¹³). Műveiről másolatokat készített, egyes képeinek sokszorosított példányait megvette angliai útja (1843) során. A Bécsben is megfordult angol művész Barabás kortársaira is nagy hatással volt, így például az említett Daffingerre is,¹⁴ akinek egyes festményeit szintén lemásolta Barabás (*gróf Széchenyi Istváné*, tus vázlat, másolat Daffinger után, 1836; *Gróf Sztárai*, Daffinger után miniatűr, 1838) és már egy korai jegyzetfüzetében is elsőként jegyzi föl nevét a miniatűr-festők kategória alatt. A Lawrence-i hatás tehát Barabás angliai útja előtt is közvetetten, esetleg közvetlenül jelentkezett. Barabás fotografiai kísérletei, a felvételek éles-életlen részei révén úgyszintén visszaköszön művészetében az arc, a kéz kontúrosabb megjelenítése, szemben a portrét ülő alak ruházatával, a körülötte lévő bútorzattal és a háttér tájával.

Az említett jegyzetfüzet családi hagyatékban található, első oldalára csupán ennyit jegyzett föl: *Némely apróság jegyzések 1829-ben augusztusban kezdve*. Ettől kezdve a füzet egyes részeit pontosan nem lehet datálni, azonban valószínűsíthető, hogy a 34 lapot tartalmazó füzetben (ebből 53 oldalon van írás, kiegészítve hátul egy tartalomjegyzékkel) található följegyzések nagyrésze a harmincas évek elejére tehető. A füzetben a technikai részek mellett (többek között az Aurorából kimásolt) versek és a festőművészetre vonatkozó feljegyzések is találhatóak. Barabás, ki ekkor még nem láthatta előre, hogy pályáját javarészt a portréfestészet fogja kitölteni, külön csoportokba osztva felsorolja a Bécsben dolgozó, szerinte számító történeti képek festőit, tájfestőket és miniatűr-festőket. A miniatűr-festők alatt a következő nevek szerepelnek: Moritz Michael Daffinger (1790–1849), Carl Joseph Alois Agricola (1779–1852), Friedrich Johann Gottlieb Lieder (1780–1859) és Wenzel Kraus (1791–1849).¹⁵ A négy említett miniatűr-festő egyazon, Barabásnál eggyel idősebb generációból származnak. Noha közülük Agricola és Daffinger is Hubert Mauernél és Heinrich Fügernél tanult a bécsi akadémián, Daffinger stílusát jórészt Lawrence festészete befolyásolta, Lieder és Agricola művészetére pedig Isabey hatott nagy mértékben, valószínűleg az utóbbi bécsi tartózkodása következtében (1814–15). Jegyzetfüzetében Barabás a miniatűr-készítésre többször visszatér: időnként az egyes festékekkel-színekkel kapcsolatban, ezeken a lapokon utal a különböző festékekre, elkészítési módokra és az árakra. A pusztán technikai leírások és javaslatok között időnként általánosabb tanácsok is találhatóak: „Sehol ki

ne vehessék egy képről hogy miféle szín de azért mocskos ne legyen.”¹⁶ vagy „Kék veress és sárga egy kémpemből is el ne maradjon...”¹⁷ Máskor kizárólag a miniatürkészítéshez szükséges anyagokat veszi sorba: „Migniaturhoz való pappirosok és eszközök. Elfenbein, Elfenbein papier — oder Isabey papier, Ivory paper — if. 15 C. M., Bristol paper, Englisches papier 15 WW, Francösishe Migniatur farben — ein sortiment 16 f. WW, Münchner oder Lioner haarpinseln, Olajos Migniaturnak. Englische Carton 4 f. WW.”¹⁸ A 44. oldalon az elefántcsontlapok feltételezhetően kapható méreteit jegyezte föl. A következő oldalon a miniatúrhöz használatos festékek vannak megnevezve, máskor a technikájára tér ki részletesebben: „Az elefántcsontot fejríteni ha egy kevés sárga — meg kell vizezni és a napon szárasztani mint a vásznat a nap kivonja a zsíros és által látszó részekből és megfejéredik. Ha igen dorongos egyik szeglettől diagonális lineába a másikig egy félviseltes beretva késsel egyet vonok és több oldalokról mind addig repetálom míg sima lesz — akkor bimsensteinrel preparálom. Isabey a miniatúrjait Bristoll pappirosra festette melyet egy onos pléhre vont fel (feszített) azt előbb a rozsdától való megőrzés végett olajos festékkel vastagon grundírozott.” Ezeket a technikai megjegyzéseket Isabey egyik tanítványának, a Mansion művésznéven ismert André Léon Larue-nek (1785–1843) cím szerint is hivatkozott traktátusából emelte ki: *Die Miniaturmalerei in allen ihren Theilen oder deutliche und unterhaltende Anweisung: Portraits mit Sicherheit aufzufassen, sprechend ähnlich zu bilden und mit Geschmack darzustellen. Nebst Bemerkungen über Gouache, Aquarell und Oelmalerei. In Briefen an eine Dame von einem Zöglinge Isabey's.*¹⁹ A könyv eredetije 1822-ben jelent meg franciául és angolul *Lettres sur la miniature* illetve *Letters upon the Art of Miniature Painting* címmel, fiktív levelezés formában egy M. Deville nevű művész és egy Fanny nevű angol hölgy között, aki átmenetileg a Beauregard-i várban tartózkodott és különböző kellemes foglalatosság iránt érdeklődött. A traktátusból megismerhetjük Mansion portréfestészetéről vallott nézeteit, többek között azt is, hogy Jean-Baptiste Greuze művészetét tekintette példamutatónak.

Barabás a miniatúrfestéssel meglehetősen korán megismerkedett. Önéletrajzában írja, hogy már 16 éves korában elsajátította az elefántcsontra való miniatúrfestést.²⁰ Nagyenyeden az 1826–27-es iskolai évben mindennap ebédet és vacsorát kapott annak cserébe, hogy az Adorján család valamennyi tagjáról miniatúrt készített. Hamarosan a város híres szépségű Mutili Rózsiját tanulmányozás céljából²¹ festette le s ebben az évben még legalább négy másik miniatúrt készített. A műfaj tehát nagy mértékben foglalkoztatta Barabást a huszas évek második felétől kezdve a harmincas éveken át a negyvenes évekig, sőt alkalmanként jóval a műfaj virágkora után készült alkotásokra is találhatunk utalást: gróf Battyányi Lajos gyermekeit 1851-ben festette meg miniatúrban, gróf Batt-

hyányi Lászlót 1884-ben és Pogány Károly édesanyját pedig 1891-ben. A műfaj iránti vonzódásának gyümölcse többek között *Barabás édesanyja második házasságából származó gyermekeivel* (akvarell, elefántcsont, ovális, 80x100 mm, 1828, magántulajdon), *Mutli Rózsai arcképe* (akvarell, elefántcsont, ovális, 65x80 mm, 1829, magántulajdon), *Füü arcképe* (akvarell, elefántcsont, ovál, 52x42 mm 1832, Muzeului Național Brukenthal, Nagyszeben), *Önarckép* (akvarell, elefántcsont, ovális, 90x74 mm, 1839, MNG), *Női arckép* (akvarell, elefántcsont, 125x100 mm, négyzetes, 1840, BTM Kiscelli Múzeum), *Lónyai János* vagy *Almássy Móric* (akvarell, elefántcsont, 106x125 mm, ovális, 1840, Iparművészeti Múzeum). Ezekre a művekre az a jellemző, hogy általában ovális formátumúak, a háttér megjelenítése és a mellkép meglehetősen semleges, ezzel szemben a Susanne Bois de Chesne-ről készült miniatúr egyik különleges vonása az olajképekre jellemző távolibb rálátás, amely az alak térképes megjelenítését és a háttér ábrázolását is lehetővé tette. Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében található *Gróf Andrássy Károlyné, Szapári Etelka* (akvarell, elefántcsont, 130x103 mm, négyzetes, 1844) miniatúrön már megjelenik a háttér megkülönböztetett ábrázolása (felhős ég, horizonton fák), azonban a Susanne Bois de Chesne miniatúrhöz hasonló részletesebb háttéri megoldás leginkább *Gróf Batthyány Kázmért* ábrázoló miniatúrön (akvarell, elefántcsont, 170x128 mm, 1847, MNM TKCS) figyelhető meg. A modellt ebben az esetben álló helyzetben, egy balusztrád előtt ábrázolta Barabás, háttérben a táj különböző elemekből épül föl: erdő, messzi hegyek, sötét szürke felhők alatt narancssárgás égbolt, bal oldalt a közelebb lévő fa egészen a festmény aljáig terjed. Az arc, a kéz itt is apró ecsetvonásokkal részletező módon van megjelenítve, a ruházat ezzel ellentétben nagy, fekete színfoltokból épül föl. Az elefántcsont lapja csak a jobb felső sarokban, vagyis a világos tónusú égnél tűnik át és ellentétben Susanne Bois de Chesne portréjával az itt megjelenített fekete ruházat vastag gouache-sal van megfestve.

Az olajkép

A dolgozat elején említett fényképen látható olajkép párdarabja magát Barabás Miklóst ábrázolja; méretük, amely a családi portrék csoportjában szokatlanul nagy, megegyezik.²² Mindkettő térkép, mindketten asztalnál ülnek, beállításuk szerint egymással szembenéznek, a festő asztalán egy üres vászon, festékek és ecsetek találhatóak, balra lent pedig „Vázlatok” felirattal egy nagyalakú mappa. Az 1841-ben festett önarcképével szemben itt már nem a művész kezében van a füzet és a toll, erősebb hangsúlyt kap a társadalomban betöltött szerepe. Párdarabján Susanne Bois de Chesne tekintete, beállítása sokban megegyezik a húsz évvel korábbi miniatúréval: mindkettőn a fotelban ülő fekete ruhás alak jobbra fordul, de visszatekint ránk — portrét ül —, jobb kezét felfelé tartja (az olajképen állát meg is pihenteti ezen), az ölében lévő bal kezében



3. Barabás Miklós: *Susanne Bois de Chesne*. Magántulajdon. Olaj, vászon, 122 x 92 cm. 1862. Fotó: Szegedy-Maszák Zsuzsanna

1842-ben kesztyűt tart, 1862-ben könyvet; haját és vállát fátyol fedi (3. kép). A hasonlóságok ellenére azonban feltűnő, hogy míg a korábbi képen a tér megnyílik és a háttérben egy fákkal, lila felhőkkel jelzett táj kompozíciója rajzolódik ki, addig Barabás az olajképen egy lezárt térbe, egy enteriőrbe helyezi el feleségét, a bal oldali asztal mögött egy csukott ajtó látható. Az 1862-ben készült képen könyökét a modell egy biedermeier asztalra támasztja, melyen egy vázában rózsaszínű rózsacsokor látható. Az olajportréről egy másik fénykép is fennmaradt, ezen a nagyítás a mellképre tette a hangsúlyt, az enteriőr elveszítette szerepét, sőt mintha egy ablak előtt, párkányra támaszkodva ülve ábrázolná Barabásnét (4. kép).

A két műfaj közötti különbség — a miniatűr magánjellegével ellentétben a nagyalakú olajportré formátum inkább a közéleti embert mutatja — ebben az esetben elhomályosul: míg a festőművész megjelenítése hivatására és társadalmi pozíciójára utal, addig a feleségéről készült kép funkciója elsősorban az, hogy megtartsa az elhunyt személyt az élők emlékezetében. Erre utalhat a vázában lévő rózsacsokor is, mely azon túl, hogy a középkor óta az emberi élet mulandóságára, a halál szomorúságára is utaló szimbólum, a viktoriánus korban a gyászolás ikonográfiájában hangsúlyos szerepet játszott.²³ Mivel az elefántesont miniatűr kompozíciója nagyméretű olajportrékra emlékeztet, a két festmény közötti hasonlóság független mind a műfajtól, mind a mérettől.

Jegyzetek

- 1 Magyar szakirodalomban: FARKAS Zsuzsa: *Festőfényképészek 1840–1880*. Magyar Fotográfiai Múzeum. 2005, 56–58.



4. Barabás Miklós: *Műtárgyfotó Barabás Miklós Susanne Bois de Chesne-t ábrázoló 1862-ben készült festményéről*. Magántulajdon. Fénykép, 16,5 x 12 cm. 1860-as évek első fele. Fotó: Szegedy-Maszák Zsuzsanna

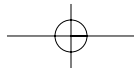
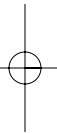
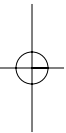
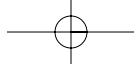
- 2 Márkosfalvi Barabás Miklós *önéletrajza*. Bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Bíró Béla. Erdélyi Szípművéses Céh, 1944, 77. o.
- 3 BARABÁS 1944, 118.
- 4 Jelenleg ismeretlen helyen, fotó közölve MNG Fotóarchívumból: SZVOBODA D. Gabriella: *Barabás Miklós*. Képzőművészeti Kiadó. 1983. kat. 27.
- 5 Néhány évvel ezelőtt a Kieselsbach Galéria aukcióján tűnt föl.
- 6 *A magyar biedermeier kiállítás képes tárgymutatója*. Rendezte: Kopp Jenő. Budapest, Országos Képzőművészeti Társulat, 1938.
- 7 SZVOBODA D. Gabriella: *Barabás Miklós akvarelljei*. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. 1984. 6.
- 8 KOSCHATZKY, Walter: *Viennese Watercolours of the Nineteenth Century*. New York, Harry N. Abrams, 1988. Nr. 48; KEIL, Nora: *Die Miniaturen der Albertina in Wien*. Wien, Verlag Anton Schroll & Co, 1977. Nr. 195, 196.
- 9 COLDING, Torben Holck: *Aspects of Miniature Painting. Its Origins and Development*. Copenhagen, 1953. 163.
- 10 SZVOBODA, 1983. 25. Szvoboda Dománszky Gabriella Barabásnak a kőre rajzolt közéleti portréin megfigyelhető befejezetlenül hagyott kontúrokat a „rokokós reminiscenciákat őrző francia litográfiákra” vezeti vissza. SZVOBODA, 1983. 42–44.
- 11 BARABÁS Miklós: *A festészeti távlatról*. In: *Akadémiai Értesítő* III. Kötet, Pest, 1860. 147.
- 12 HOCHBERG, Julian: *Rembrandt's Solution: Separate Painting for Foveal and Peripheral Gaze*. In: *The Perception of Pictures*. Szerk. HAGEN, Margaret A., New York Academic Press, 1980. 2. vol.

- 82–83.
- 13 SZVOBODA, 1983. 48.
- 14 KOSCHATZKY, 1988. 99.
- 15 BARABÁS Miklós: *Némely apróság jegyzései 1829-ben augusztusban kezdve*. Kézirat, 1829-?, 20.
- 16 BARABÁS, 1829-?, 24.
- 17 BARABÁS, 1829-?, 25.
- 18 BARABÁS, 1829-?, 11.
- 19 (franciából német fordítás: Professor Dr. Heidemmann/ Fromm F. W. Heidemann) Ilmenau, 1824. Gedruckt und verlegt bei Bernhard Friedrich Voigt,” BARABÁS, 1829-?, 31.
- 20 BARABÁS, 1944. 35.
- 21 BARABÁS, 1944. 38.
- 22 A Tormay Vera műlajstrom kiegészítésében a két festmény a 3019. és 3020. számú alkotásokként szerepelnek.
- 23 A miniatűrművészet és a magánélet közötti szoros kapcsolat bemutatását (melynek egyik megnyilvánulása, hogy a miniatűr-rendelések gyakran születéssel, eljegyzéssel, esküvővel, elhalálózással estek egybe) amerikai kontextusban Robin Jaffee Frank végezte el. FRANK, Robin Jaffee: *Love and Loss:*

American Portrait and Mourning Miniatures.
New Haven, Yale University Art Gallery, 2000.

Two Portraits of Susanne Bois de Chesne, Wife of Miklós Barabás

This paper discusses the significance of the portrait miniature in the oeuvre of Miklós Barabás by examining key works and citing the artist’s writings from newly discovered manuscripts. It places particular emphasis on the portrait miniature Barabás made of his wife in 1842, which today hangs beside a photograph taken of a life-size oil portrait of her painted by him twenty years later. The similarity of the photograph and the miniature in size renders the compositional similarities between the two paintings more salient. Considering the often evoked connection between miniature paintings and photography, one could contend that Barabás, when taking a picture of his own large-scale oil painting, created a kind of modern portrait miniature. The complex function of the photograph is further enhanced by the fact that both the photograph and the oil painting itself were made after his wife’s death.



A budapesti Szent István-bazilika harangjai és harangjarmai

A harang a keresztény hitélet mindennapjait közel másfél évezrede meghatározó tárgy. A legfontosabb funkciója az istentiszteletre (misére) történő hívás. A hétköznapi életben a harang meghatározott időszak elmúltát vagy kezdetét jelzi, míg a félrevert harang veszély (tűzvész, vihar, árvíz) közeledtéről tájékoztat. A gyász hírének továbbadására a templomtornyokban elhelyezett harangokat használják, de temetőken felállított építményeken is elhelyeznek a temetés szertartásához kapcsolódó harangokat. A harang ugyanakkor örömteli események hírének továbbadására is szolgál, így például hírt ad jubileumi emlékek kezdetéről, vagy a pápaválasztás megtörténtéről. Előfordult az is, hogy a város összes harangját megszólaltatták világi személy tiszteletére állított emlékmű felavatásakor.

A harangok többféle funkcióját jól példázzák a budapesti Szent István-bazilika (Lipótvárosi plébánia-templom) harangjai. Ezek ugyanis nem egyszerűen harangok, hanem egyben a hívek határokön túlmutató összefogásának szimbólumai is. A Bazilika 1929-ben öntött nagy harangja, amely Szent Imrének és az I. világháborúban elhunyt hősök emlékének volt szentelve, legelső megszólalásával egyben a Szent Imre jubileumi év kezdetét is jelezte. A második világháború alatt a német hadsereg által rekvirált nagyharang pótlására 1990-ben új harangot adományoztak. Az egyik német újság által kezdeményezett közadakozást Helmut Kohl német szövetségi kancellár és a bajor miniszterelnök is támogatta, így köszönve meg Magyarországnak, hogy a magyar kormány 1989-ben Ausztria felé megnyitotta a határt az akkori keletnémet állampolgárok előtt.

A budapesti Szent István-bazilika épülete

A 18. század végén a történelmi városmag és a mai Szabadság téren állott Újépület (Neugebaude) között új városrész alakult ki, melynek neve II. Lipót koronázására emlékeztet. Lipótváros korábbi plébánia-temploma 1817-ben épült, kb. 800–900 katolikus lakos tartozott a plébániához. Építtetője Zitterbarth János volt. Ennek a templomnak a feljegyzések szerint három harangja volt, de megsemmisülésük körülményei nem ismertek számunkra. Maga az épület jelentősen megrongálódott 1849-ben, a szabadságharc folyamán. Pest város tanácsának már korábban is szándékában állt egy nagyobb templomot építeni, hiszen a pesti oldalon ezen területe rohamléptekkel fejlődött már a reformkor idején is. 1845-ben felkérték Hild Józsefet egy hatalmas, kupolás templom tervezésére, amely méltó párja lehet a római Szent Péter-bazilikának, vagy a párizsi Invalidusok templomának. 1851. október 4-én megtörtént az alapkőletétel, és megkezdődött a Hild József által megálmodott klasszicista épület építése. 1860-ra elkészült a szentély mögötti ká-

polna, a bazilika felépültéig ezt használták plébánia-templomként. A templom építését nagyban hátráltatta az a tény, hogy az épület kupolája 1868-ban beomlott, de ekkor már Ybl Miklós volt a bazilika terveinek átdolgozója. 1891-ben Kauser József vette át az építési szerepet, miután Ybl Miklós meghalt. 1905. november 9-én került sor az épület ünnepélyes felszentelésére, melyen Kohl Medárd esztergomi segédpüspök celebrált szentmisét.

A Bazilika Nagyboldogasszony-harangja

A templom legrégebbi harangjának 3100 kg a tömege, 178,5 cm az alsó átmérője. Walser Ferenc öntötte 1863-ban Pesten. Ez a templom egyetlen, az építéssel egyidős, a mai napig megmaradt harangja. Díszítményén földgömbön álló Szűz Mária alakja látható. A különlegesen plasztikus betűkből formált, latin nyelvű feliratát a Vasárnapi Újság 1863-ban a következőképpen közölte: A harang első oldala: HONORIBUS / B.M. VIRGINIS IMMACULATAE OBTULIT MARTINUS ET ANNA ST. A második oldalán: SUB / PONTIFICE MAXIMO PAPA PIO IX / FRANCISCO JOSEPHO REGE APOST. / PRIMATE A-EPPO STRIGON. / JOANNE CARD. SCITOVSZKY. / PAROCHO JOS. ANT. RÁTH / FUDIT FRANC WALSER MDCCCLXIII. Alul a karimán körbe: HODIE SI VOCEM EJUS AUDIERITIS, NOLITE / OBDURARE CORDA VESTRA. Még lejjebb bevésve: Turri imposita vigilantia Architecti Jois. Hild et Syndici Ecclesiae, consecrata 10-a Decembris 1863.

A harangtól jobbra és balra a négy 1993-ban Passauban (Perner-cég) öntött, új harang helyezkedik el.¹ A harangokat az 1866-ban Schlick Ignác vasöntödéjében készített harangszék tartja,² amin a Nagyboldogasszony-harang fölött félkörívben elhelyezett felirat olvasható: „SCHLICK IGNÁC VAS 1866 ÖNTÖDÉJÉBŐL PESTEN.”

A Bazilika délnyugati tornyában 1892-ben helyezték el a Monarchia Magyarországnak legnagyobb tömegű (7735 kg) harangját, a Walser Ferenc által öntött Szentháromság harangot. Méretei, amelyet még a Pallas Nagy Lexikona is közölt e szavakkal: „A budapesti bazilika nagy harangjának alsó átmérője 2400 mm, felső átmérője 1200 mm, magassága 2100 mm, vastagsága 172 mm, súlya 7735 kg., hangja F, a harangütő súlya 350 kg., szegecselt vasból készített koronája 2400 kg., I-tartókból készített lába 3800 kg, húzására 4 ember szükséges.”

Az I. világháború folyamán a harangrekvirálások következtében Magyarország harangállományának közel a fele megsemmisült. A helyettük az 1920–30-as években öntött harangok feliratai többségében utalnak arra, hogy az adott harangot az I. világháborúban beöntött harang helyett öntötték, de az elvitt harangok pótlására öntött harangok, már általában közel sem

képviselnek olyan jelentős öntészeti és művelődéstörténeti értéket.

Az I. világháború folyamán a Szentháromság tiszteletére készített harangot katonai célokra rekvirálták a Bazilika másik négy harangjával együtt. (Ezután több mint 10 éven át csak a Bazilika északnyugati tornyában volt két harang, az 1863-ban öntött Nagybaldogaszszony-harang, valamint a lélekharang.)

A Szent István-bazilika 1930-ra készített nagyharangja

1927-ben mozgalom indult Madarász István apátplébános vezetésével³ a templom első világháborúban elvitt nagyharangjának pótlására.⁴ A gyűjtést Budapest Székesfőváros, valamint a vallás- és közoktatásügyi illetve a honvédelmi minisztérium kiemelt módon támogatta.⁵ A 7945 kg tömegű harang kettős titulust kapott: egyrészt „Hősök harangjának” nevezték el, másrészt Szent Imre hercegnek szentelték.

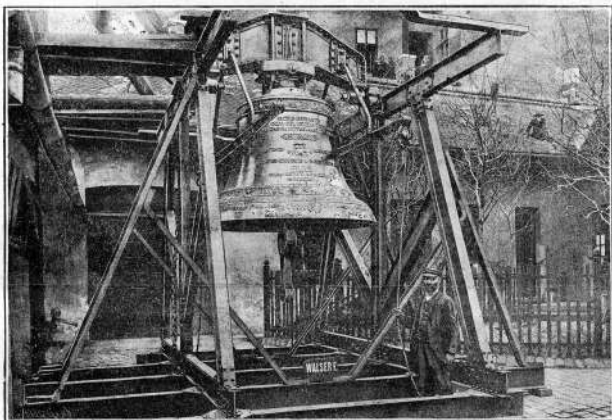
Hősök emlékezetére szentelt harangok

Az első világháború után az elhunyt katonákra való emlékezésnek számtalan formája alakult ki. A háborúban elhunyt hősök emlékezetére emlékműveket, templomokat, kápolnákat emeltek és harangokat szenteltek.⁶ A köztéri emlékművek közül kétségkívül a legfontosabb a Nemzeti Hősök Országos Emlékműve, amelyet a Millenniumi emlékmű középtengelyében, az Árpád szobor előtt helyeztek el 1929-ben.⁷ A Millenniumi emlékműnek is helyet adó teret 1932-től hívják Hősök terének.

Az Országos Műszaki Múzeum Öntödei Múzeumának harangadatbázisában 69 olyan harang szerepel, amelyeket a hősök tiszteletére szenteltek. A leghíresebb harang ezek közül a szegedi fogadalmi templom tornyában található. Ezt a harangot 1927-ben egyszerre szentelték Szent Gellért püspök tiszteletére és az első világháborúban elesett hősök emlékére.

A Szent Imre tiszteletére szentelt harangok

Az Országos Műszaki Múzeum Öntödei Múzeumának digitális adattárában 15 olyan harang adatai szerepel-



1. kép. Walszer Ferenc 1891-ben készített Szentháromság-harangja



2. kép. Szent Imre herceg és a Hősök harangja. Budapest, Szent István-bazilika, 1930.

nek, amelyeket Szent Imre tiszteletére szenteltek. Ezek – egy kivétellel – mind az 1920-as és 1930-as években készültek. A harangokon a herceget többnyire álló helyzetben ábrázolják. Bár a harangadatbázisban található adatok nem ölelik fel Magyarország teljes harangállományát, így is megfelelő következtetésekre adnak lehetőséget a megszerzhető adatok.

Az 1930-as Szent Imre-év láthatóan hatással volt arra, hogy Szent Imrét választották a harang névadójául. A harangadatbázis adatai szerint 1930-ban 5 harangot öntöttek a szent tiszteletére. Több alkalommal előfordult, hogy amikor két harangot szenteltek egyszerre, a kisebb tömegű harangot szentelték Szent Imre tiszteletére, a nagyobbat pedig az Árpád-ház valamely szentté avatott királya tiszteletére.⁸ A jubileumi évben ez is megváltozott, ekkor a nagyobb harangot öntötték Szent Imre tiszteletére.

Dr. Patay Pál harangszakértő megállapítása szerint az OMM Öntödei Múzeumában található, harangdíszítéshez használt Szent Imrét ábrázoló gipsz minta, mely feltehetően az 1920-as, vagy a 1930-as években készült. A műtárgyon Szent Imre fél alakos portréja látható, nyakában mellkeresztrel, kezében a tisztaság jelképező liliommal. (Itsz: Ö 73.139.1.)

A Szent István Bazilika Szent Imre-harangjának elkészítése és felszentelése

Az 1930. április 27-i harangszentelés a Szent Imre Jubileumi Év első látványos eseménye volt. A felszentelést dr. Serédi Jusztinián hercegprímás végezte. A „harang anyja” a kormányzóné, Horthy Miklósné Purgly Magdolna volt, aki nyolc évvel később, 1938-ban, az Eucharisztikus Világkongresszus során is aktív szerepet vállalt az ünnepségek lebonyolításában.⁹

1930. május 18-án „nagy férfizarándoklat” ment Máriabesnyőre, 30 ezer résztvevővel. Amikor a hívők aznap este 7 órakor vonattal visszaérkeztek Budapestre, a Szent István Bazilika Szent Imre-harangjának hangja fogadta őket.

A Szent István Bazilika Szent Imre harangját Szlezák László, Magyarország aranykoszorús harangöntő mestere készítette Budapesten az angyalföldi műhelyé-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára



3. kép. A budapesti Szent István-bazilika Szent Imre herceg és a Hősök harangjának emléklapja.

ben. A harang kialakítását Gerevich Tibor művészet-történész tervezte.¹⁰

A harang öntéstartó történeti érdekessége abban is megnyilvánul, hogy ennél volt található a Magyarországon öntött, legnagyobb méretű tárcsás harangot tartó, öntöttvasból készült járom. E harangjárom típust a XIX. század második felétől használják harangok felfüggesztéséhez. A tárcsás koronával ellátott harang négy csavarral volt a harangjáromhoz rögzítve. A járom és harang fényképe Szlezák László fejleces levélpapírján maradt ránk, amely Budapest-Rákoskeresztúri Evangélikus Egyházközség tulajdona. A kisebb tömegű harangok felfüggesztéséhez Szlezák László 1930-as évektől ívvasból készített harangjáromot.

A harangot az egyházközség 1929. májusában rendelte meg, és azt Szlezák László az év végére készítette el. A harang összesen 42.140 pengőbe került. 10.500 pengő előleg 1929. szeptember 6-án került kifizetésre. Az összeget több részletben fizették ki, 1931. március 24-ig.¹¹ A megrendelési naplóban a harang feliratának teljes szövege megtalálható, viszont a díszítésekről egyáltalán nem találunk említést. A harang felirata: Az egyik oldalon: „E HARANG HIRDESSE ISTEN DICŐSÉGÉT VIGYE IMÁNKAT/HŐSI HALOTTAINKÉRT MAGYARORSZÁG FELTÁMADÁSÁÉRT”/AMEN.”

A felirat alatt közepén bőségszaru által keretezett ovális mező van, amelyben az elhunyt katona fejét egy angyal tartja. Ugyanez a jelenet megtalálható a Szent István tiszteletére készített két Borsod-Abaúj-Zemplén megyei harangon is, azonban bőségszaru, illetve ovális keretezés nélkül. Az egyiket Szlezák László öntötte Rátka község római katolikus templomának tornya számára 1937-ben, míg a másikat Zalkod község görög katolikus templomának haranglába számára Szlezák Rafael öntötte 1938-ban.¹² Mindkét harang Szent István tiszteletére és a világháborúban elesett hősök tiszteletére készült. Az ábrázolás egyik legközelebbi párhuzama az a dombormű, amelyet Berán Lajos szobrászművész készített a budapesti Főposta épületének Párizsi utcai homlokzatára 1927-ben. A bronz

domborművön Szent Koronát viselő Hungária nőalak hajol elesett meztelen katona fölé. A katona kezében törött kard. Felül a felhőkből napsugár tör elő.

A másik oldalon: „ANNO DOMINI MDCCCXXX/ SZENT IMRE JUBILEUMI ESZTENDEJÉBEN/ MADARÁSZ IMRE APÁT KEZDEMÉNYEZÉSÉRE/ SERÉDI JUSZTINIÁN BIBOROS HERCEGPRIMÁS/ ORTVAI REZSŐ PLÉBÁNOS-CSUPOR JÓZSEF KEGYÚRI TANÁCSNOK/ RIPKA FERENC FŐPOLGÁRMESTER-NAGY KÁROLY EGYHÁZKÖZSÉGI ELNÖK/ SIPÖCZ JENŐ POLGÁRMESTER-FLEISCHER TIHAMÉR TEMPLONGONDNOK IDEJÉN/ BUDAPEST SZÉKESFŐVÁROS KÖZÖNSÉGÉNEK ÉS AZ EGYHÁZKÖZSÉGNEK/ ÁLDOZATKÉSZÉGBŐL KÉSZÜLT” A hosszú felirat alatt, egyben a dombormű fölött, a következő szöveg volt látható: „SZENT IMRE HERCEG! KÖNYÖRÖGJ ÉRTÜNK!” A pártán körben, egy sorban: „ÖNTÖTTE ÉS FELSZERELTE SZLEZÁK LÁSZLÓ HARANGÖNTŐ MAGYARORSZÁG ARANYKOSZORÚS MESTERE BUDAPESTEN 1930.”

A harang két hangon szólt: az alsó A hang és a felső E hangzása tiszta kvintet adott.¹³ A harang palástján elhelyezett díszítések: alsó részén szőlőlevél, szőlő, kereszt alkotta díszítménysor, fölötté gyümölcs füzersor, mely között női fejek találhatóak. A harang palástjának felső részén megsebzett szív, szárnyas angyalfej. Keretben térdelő Szent Imre alakja, amelyet két címer: a magyar¹⁴ és Budapest Székesfőváros címere keretez.

A harangon elhelyezett díszítések megegyeznek a rákoscsabai plébániatemplom Szent Imre harangjának díszítésével, amelyet 1931-ben öntött Szlezák László. A harang a Szlezák család büszkesége volt, amelyet jól mutat, hogy külön emléklapot bocsátott ki a harangöntőde a harangszentelés emlékére. Az emléklapon Szent Imre mellképe megtalálható. A herceg fején nyitott, drágakövekkel díszített koronát visel, hosszú haja a válláig ér, ajka fölött rövid fekete bajusz figyelhető



4. kép. Szent István-harang. Budapest, Szent István-bazilika.

meg. A portrén a szent feje mellett tisztaságának attribútuma, a fehér lilium figyelhető meg. Szlezák László majdnem minden hirdetésén feltüntette, hogy „a budapesti Bazilika 7945 kilogrammos új harangja gyáramban készült.” Szlezák László a budapesti bazilika harangjának elkészítése után a következő jelentős méretű harang elkészítésére 1937-ben vállalkozott, amelyet az esztergomi bazilika számára készített.

A Szent Imre-harangot 1944. május 20-án hadi célokra elvitte a német hadsereg. Ezáltal nemcsak a magyar katolicizmust érte pótolhatatlan veszteség, hanem a magyar harangok öntésettörténetével foglalkozó kutatást is.

A Szent István-bazilika Szent István-harangja

Magyarország legnagyobb tömegű harangja 9250 kg-os, 240 cm alsó átmérőjű. 1990-ben készült a passauai Perner öntödében. A jármot szintén a Perner-cég készítette. A jármon a PERNER PASSAU felirat olvasható. A harang füles felfüggesztésű.

A nagy múltú passauai cég története a XVIII. századig nyúlik vissza. A Csehországban működő családi vállalkozás (a harmadik Rudolf Perner) a második világháborút követő kitelepítés következtében költözött Passaubába. A harangot fia, a negyedik Rudolf Perner vezetése alatt álló Rudolf Perner GmbH & Co. öntötte.

Egyik oldalán Szent István domborműve látható, fején a magyar Szent Koronával, amelynek keresztje függőlegesen áll, úgy mint a bazilika főbejárata oromzatának közepén elhelyezett domborművön látható. Ez az ábrázolás lehetett a mintaképe a harang palástján megtalálható Szent István mellképnek. Mindkét ábrázoláson az idős király egyik kezében jogart, a másikban az országalmát tartja.

A domborművet körülvevő felirat: „SANCTE STEPHANE REX BEATA GISELLA ET SANCTE EMERICE ORATE PRO NOBIS” (magyarul: „Szent István király, Boldog Gizella és Szent Imre imádkozzatok értünk.”) Majd alatta magyarul: „EZ A HARANG HIRDESSE / ISTEN DICSŐSÉGÉT / VIGYE IMÁINKAT ISTEN ELÉ / ÉLŐKÉRT ÉS HOLTAKÉRT, / NÉPÜNK ÁLDOZATAIÉRT / ÉS MAGYARORSZÁG FELTÁMADÁSÁÉRT. / SZENT ISTVÁN KIRÁLY EMLÉKÉRE / A BILD POST SZERKESZTŐSÉGE ÉS OLVASÓINAK / ADOMÁNYAKÉNT, / II. JÁNOS PÁL PÁPA LÁTOGATÁSÁRA KÉSZÜLVÉ / PASKAI LÁSZLÓ BÍBOROS FŐPÁSZTORSÁGA A BAZILIKA FELÚJÍTÁSA IDEJÉN. / AZ ELŐZŐ HARANG / MELY ISTVÁN KIRÁLY ÉS FELESÉGE, / BOLDOG GIZELLA FIÁNAK, SZENT IMRE HARCEGNEK EMLÉKÉRE KÉSZÜLT 1930 / BAN SZLEZÁK LÁSZLÓ MŰHELYÉBEN 1944. / MÁJUS 20-ÁN HADI CÉLOKRA ELVITETETT.”

A bazilika 1993-ban készített négy új harangja

A bajor Perner cég 1993-ban négy harangot öntött a Szent István bazilika számára, amelyeket a templom

északnyugati tornyában helyeztek el. A harangok mindegyikén megtalálható a harangöntőde emblémája, egy nagy P betű, szárán Perner / Passau felirattal.

A harangok tárcsás koronával kapcsolódnak a Walser Ferenc által 1863-ban készített öntöttvas harangjáromhoz. A harangok magyar nyelvű donációs feliratát dr. Patay Pál rögzítette a toronyba történő beemelés előtt, az ő felméréséből tudható, hogy a harangokon további magyar nyelvű felirat, és mint a Bazilika számára öntött összes passauai harangon, német nyelvű felirat is található.

Szent Henrik-harang: 2150 kg-os, 150 cm alsó átmérőjű. Felirata német és magyar nyelvű. Az egyik oldalán olvashatjuk: „SZENT II. HENRIK NÉMET-RÓMAI CSÁSZÁR (1002–1024) / SZENT ISTVÁN KIRÁLYUNK SÓGORA TISZTELETÉRE / II. JÁNOS PÁL PÁPASÁGÁNAK IDEJÉN / PASKAI LASZLO BIBOROS ALIAL (sic!) 1993 AUGUSZTUS 20-AN / FELSZENTELT HARANG HIRDESSE A MAGYAR ÉS A NÉMET / KATOLIKUS TESTVÉREK ÖSSZETARTOZÁSÁT / ADOMÁNYOZTA DR. ELMAR MARIA KLEIDEL / BAMBERGI ÉRSEK ÉS AZ ÉRSEKSÉG HÍVEI / AZ ÖT ÚJ HARANG ÚJRASZENTELÉSÉHEZ / AZ ADOMÁNYOK GYÚJTÉSÉNEK / SZERVEZŐJE 1990–1993 ADAM / LEICHT D-BIETIGHEIN BISSINGEN.”

Boldog Gizella-harang: 1200 kg tömegű, 117,8 cm alsó átmérőjű harang. Egyik oldalán Boldog Gizella képe alatt felirat: „BOLDOG GIZELLA (980–1059) / SZENT ISTVÁN KIRÁLY HITVESE TISZTELETÉRE / SZABÓ GÉZA PROTONOTÁRIUS KANONOK, A SZENT JOBB ÓRE PLÉBÁNOSÁGA ÉS DR. SZABÓ ZOLTÁN VILÁGI ELNÖKSÉGE IDEJÉN / 1993. AUGUSZTUS 20.-ÁN FELSZENTELT HARANG / HIRDESSE A TESTVÉRI KAPCSOLATOT A BAJORORSZÁGI PASSAU VÁROSA / ÉS A SZENT ISTVÁN BAZILIKA KÖZÖTT. / A HARANGOT A MAGYAR IRÁNTI TISZTELET ÉS KÖSZÖNET JELÉÜL A MÜNCHENI ROTARY CLUB ADOMÁNYOZTA 1993.”

A Szent Imre-harang felirata: „BUDAPEST ST. STEPHAN/ SZENT IMRE HERCEG (1007–1031) / SZENT ISTVÁN KIRÁLY ÉS BOLDOG GIZELLA FIA/ A MAGYAR IFJÚSÁG VÉDŐSZENTJE TISZTELETÉRE (sic !) / AZ 1993. AUGUSZTUS 20-ÁN FELSZENTELT HARANG AZ / IFJÚSÁG JÖVŐT ÉPÍTŐ ÚJ „EURÓPAI KÖZÖSSÉGÉT” HIRDESSE.” A harang tömege: 750 kg.

A Szent Erzsébet-harang felirata: „ÁRPÁDHÁZI SZENT ERZSÉBET (1207–1231) / TÜRINGIAI LAJOS ÓRGRÓF HITVESE TÖBBGYERMEKES ÉDESANYA / AZ IRGALMAS CARITAS VÉDŐSZENTJE TISZTELETÉRE AZ 1993 / AUGUSZTUS 20.-ÁN FELSZENTELT HARANG HIRDESSE A NÉMETEK / ÉS A MAGYAROK KÖZÖTTI SZERETETKAPCSOLATOT ÉS A PASSAU / EGYHÁZMEGYEI CARITAS ADOMÁNYAIT HAZÁNK ÉS A MENEKÜLTEK MEGSEGÍTÉSÉRE.”

A budapesti Szent István-bazilika számára Passauban készített harangok referenciaként szolgáltak a bajor öntöde számára. Az egri székesegyház számára készített újabb harangot 2000. szeptember 29-én szentelték.¹⁵

Jegyzetek

- 1 Minden délben a Nagybaldogasszony-harang hangja jelzi a delet a HIR-TV-n, bár a harang csak ünnepélyes alkalmakkor kondul meg, de a tévéfelvétel révén, hangja minden nap hallható.
- 2 A Schlick-féle Vasöntöde és Gépgyárban készült a békéscsabai evangélikus kistemplom öntöttvas harangszéke is.
- 3 Madarász István ugyanekkor szervezte meg a bazilika ifjúsága számára a Szent Imre Gárdát, a szent kultuszának erősítésére.
- 4 Dr. TARNÓCZI János: *A Szent István bazilika éneklő kövei...* (A templom története és műemlékei) Budapest, 1938.
- 5 A Székesfőváros önkormányzata azzal a feltétellel támogatta a harang öntését, hogy az öntendő harangnak „Hősök Harangja” lesz a neve; csak a jubileumi Szent Imre évre tekintettel bővült ki a harang neve „Szent Imre – Hősök Harangjára.” KOMÁROMI-KACZ Endre: *A harangról*. In: *Magyar református templomok*. Főszerk.: KOVÁCS J. István Budapest, 1942. 316.
- 6 Az evangélikus templomok tornyaiban található „Hősök harangjait” PÁSZTOR Pál mutatta be *A harangokról* című tanulmányában. In: *Evangélikus templomok*. Budapest, 1944. 431–437.
- 7 Az emlékmű szimbolikájáról lásd bővebben: SINKÓ Katalin: *A továbbélő historizmus*. In: *A historizmus művészete Magyarországon*. Szerk.: ZÁDOR Anna. Budapest, 1993. 277–293.
- 8 Példának két-két Szlezák László által öntött harangnak ismertetjük a pontos adatait: 1. Nagyszada, római katolikus templom: 114 kg tömegű harangot Szent László, 46 kg-ost Szent Imre, 2. Budafok, Jézus Szíve templom 110 kg tömegű harangot Szent István, 30 kg-ost Szent Imre tiszteletére öntötték.
- 9 SZERENCSÉS Károly: *Horthy Miklósné*. In: *Híres nők a magyar történelemben*. Szerk. STEMLER Gyula. Budapest, 2007. 210–213. A kormányzó felesége a látványos egyházi közszerepléseken túl, számos karitatív feladatot is vállalt, többek közt a nevével fémjelzett Magdolna Otthonokban a II. világháborúban elesett katonák özvegyei lakhattak. Református felekezethez tartozó férjére tekintettel, jótékony céllal rendezett protestáns bálók fővédnök-

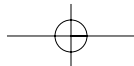
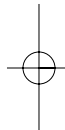
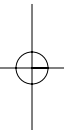
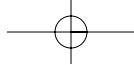
ségét is elvállalta.

- 10 A Pázmány Péter Tudomány Egyetem Művészet-történet Tanszékének másik professzora, Hekler Antal, ugyanebben az időben szintén részt vett egy hősi emlékmű kialakításának megtervezésében. A mű az egyetemi hallgatók első világháborús emlékműve (készítője Zala György), amely ma is az ELTE Egyetem téri épületének falán látható. A szobor leleplezésére 1930 szeptemberében került sor.
- 11 Szlezák László aranykoszorús harangöntőmester megrendelési könyve 1929.
- 12 MILLISITS Máté: *A zempléni harangkutatás eredményei*. In: *Harangtörténeti ankét előadásai*. Öntödei Múzeumi Füzetek 17. Szerk.: LENGYELNÉ KISS Katalin. Budapest, 2007. 34–35.
- 13 KOMÁROMI-KACZ, 1942. 316.
- 14 A harangok palástján a magyar címet a reformkortól ábrázolják. Az egyik legkorábbi ismert öntvények Weinbert Klára pécsi műhelyéből származnak pl.: a rinyaújlaki református templom harangja 1846-ból. és a csertői református templom harangja 1849-ből.
- 15 B. PAPP Györgyi: *Az egri székesegyház új harangja*. In: *4. harangtörténeti ankét*. Szerk.: LENGYELNÉ KISS Katalin és HAJNALNÉ SIMONYI Eszter. Budapest, 2003.

The Bells of Saint Stephen's Basilica in Budapest

The church bell is an object dominating everyday life in the Christian religion. Its main function is inviting people to mass (divine service). In everyday life, the bell signals the beginning or the end of a particular period; the bell is tolled to indicate the approach of a danger (fire, storm or flood). For transmitting the news of mourning, bells placed in steeples are used; however, bells connected to funeral ceremonies are also placed on structures in cemeteries. At the same time, bells are even used for transmitting good news such as the beginning of jubilee years or election of a new Pope.

These different functions of bells are illustrated by the bells of St Stephen's Basilica of Budapest. The oldest bell was founded by Ferenc Walser in 1863. This bell is the only one that survived the destruction by the two World Wars in the 20th century since during both wars, the huge bell in the Southern tower was requisitioned for military purposes. The big bell, which is the biggest one in Hungary, is a gift of the German nation. It was made by Perner, a company from Passau, Bavaria, in 1990. The Bavarian foundry produced another four bells for the Basilica in 1993.



Papp Júlia

Adatok Beszédes Sándor Albrecht Dürer fametszetes Passió sorozatairól készített fényvéseteihez*

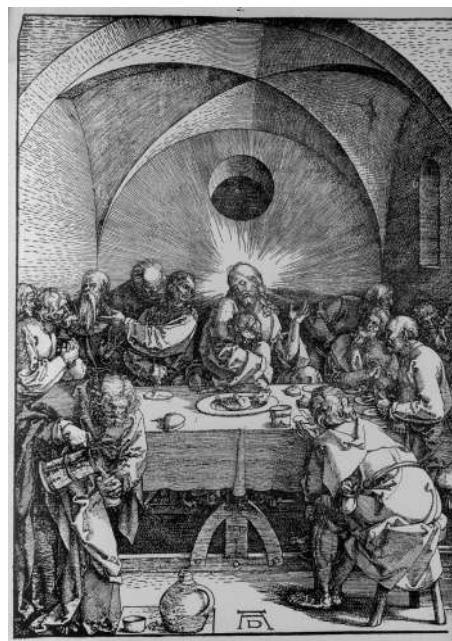
Az esztergomi Beszédes Sándor — Klösz Györgyhöz, Weinwurm Antalhoz és Divald Károlyhoz hasonlóan — azok közé a hazai fotográfusok közé tartozott, akik a 19 század második felében több-kevesebb rendszerességgel foglalkoztak műtárgyak fényképezésével, tehát valamilyen szinten specializálódtak ebben a műfajban.¹ Mivel a műtárgyfényképek készítése többnyire nem kecsgetett olyan közvetlen, a megbízással egy időben beszédhető anyagi haszonnal, mint például a portréfényképezés, ezek a fényképészek gyakran próbáltak — alkalmanként az egyházi gyűjtemények vezetőivel, a hazai múzeumok és az akadémia szakembereivel, a kultuszminisztérium és a műemlékvédelmi bizottság döntéshozóival kialakított kapcsolataik révén — hivatalos megbízásokat, állami vagy egyházi támogatásokat szerezni munkáik elkészítéséhez és értékesítéséhez.

Hegedűs Lajos Candid miniszteri tanácsos az 1870-es évek elején Beszédes Sándort bízta meg a Nemzeti Múzeum antik feliratos emlékeit bemutató katalógusok illusztrációinak elkészítésével.² Beszédes — hogy a kiadványban alkalmazott új fotomechanikai sokszorosító eljárás, az 1868-ban a német Josef Albert által bemutatott albertotípiák alkalmazását jobban megismerje, müncheni tanulmányútra utazott.³ Beszédesnek a kötet egyik szerzőjéhez, Rómer Flóriszhoz fűződő jó kapcsolatára utal, hogy a tudós egy Esztergom környékén talált ókori feliratos kő lelőhelyének meghatározása kapcsán megemlítette: „Ezen adatokat Beszédes Sándor fényképésztől kaptam... A 10. sor olvasására nézve Torma Károly barátom és magam közt némi nézetkülönbség támadt, mindketten Beszédes Sándor remek fényképe után indulva a fűrészelés, illetőleg törés helyét másképen pótoljuk.”⁴ Feltehetően Rómer támogatásával kapott megbízást Beszédes a Tudományos Akadémia Archaeológiai Bizottságától annak a katalógusnak az albertotípiákkal történő illusztrálására is, amely az 1876-os budapesti 8. Nemzetközi Embertani és Ősrégészeti Kongresszus alkalmából rendezett kiállítás anyagát ismertette.⁵

Beszédes mind a kultuszminisztérium, mind az esztergomi érsekség támogatását igénybe vette azoknak az 1875-ben megjelentetett kiadványoknak az elkészítésekor és értékesítésekor, melyekben Albrecht Dürer fametszetes passió sorozatairól, a Nagy Passióról⁶ (1. kép) és a Kis Passióról készített reprodukciókat adott közre.⁷ A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium (továbbiakban VKM) 1956-ban elpusztult iratanyagáról 1951-ben Valkó Arisztid által készített, az MTA Művészettörténeti Kutató Intézete Adattárában található cédulaanyag⁸ szerint Beszédes Sándor Esztergomban, 1874. VI. 24-én kelt levelében értesítette a minisztériumot, hogy saját találmányával, a vérsnyomattal sokszorosítja Dürer Nagy Passió sorozatát. Kéri a hivatalt,

hogy az elkészítendő munkát 400 példányban rendeljék meg, s mellékeli a kiadás költségvetését is. A kérelmet a VKM Pulszky Ferencnek, a Nemzeti Múzeum igazgatójának — a Képzőművészeti Tanács alelnökének — adta ki véleményezésre. (A-I-4-3237). 1874. VIII. 4-én megérkezett a minisztériumba Pulszky levele, mely szerint Beszédes Sándor graphotypikus utánzatai Dürer nagy Passiójáról sikerültek mondhatók, bár sajnálatosnak tartja, hogy Simor János hercegprímás előképként használt példányai nem egészen tökéletesek. A kiadványt ugyanakkor hasznosnak, ízlésnemesítőnek tartja, s hangsúlyozza, hogy utánrajzolásnál (tehát mintarajzként) is használható. A VKM a Képzőművészeti Tanács útján 1875. V. 2-án húsz példány megrendelésére tesz ígéretet, abban az esetben, ha egy-egy példány ára nem lesz több, mint 15 Ft. A 12380. iktatószámú iratban a minisztérium a Nemzeti Múzeum útján húsz példányt valóban meg is rendelt a Nagy Passióból magyarországi tanintézmények, múzeumok számára. (A-I-4-3238).⁹

1875 szeptemberében minisztériumi döntés született, hogy Dürer Nagy Passiójának Beszédes Sándor másolatában készült példányait a következő intézmények között osszák szét: 1. Mintarajztanoda, 2. Nemzeti Múzeum, 3. Esterházy képtár, 4. Egyetemi Könyvtár, 5. Műegyetem, 6–7. a budapesti VII. és II. kerületi reáltanoda, 8–10. a debreceni, a sárospataki és a pápai református kollégium, 11. a pozsonyi katolikus gimnázium, 12–13. az egri és a pécsi líceum, 14. az Er-



1. kép. Beszédes Sándor: Albrecht Dürer: Utolsó vacsora. Fényvéset. In: Dürer Albrecht nagyobb Passiója. Beszédes Sándor fényvéseti utánzatai. Esztergom. 1875. Országos Széchenyi Könyvtár. 44 x 31 cm

déli Múzeum, 15. a kassai múzeum, 16–18. a nagy-szebeni, a soproni és a löcsei reáltanoda, 19–20. a körmöcbányai és a székelyudvarhelyi főreáltanoda (A–I–4–3239).

A minisztériumba megérkezett a sárospataki főiskola és a kassai Felsőmagyarországi Múzeumegylet (1875. X. 31.) köszönő levele Dürer Nagy Passiójának másolataiért (A–I–4–3243). Keleti Gusztáv, a Minta-rajztanoda igazgatója 1875. IX. 18-án kelt levelében mondott a minisztériumnak a Dürer Passió Beszédes Sándor által reprodukált példányáért köszönetet (A–I–4–2964).

A Simor János gyűjteményében lévő fametszeteket Beszédes – úgy tűnik – informális úton, szóbeli meg-egyezőssel kapta kölcsön, a Prímási Levéltárban ugyanis sem az érsek (Protocollum... Joannis Cardinalis Simor... 1872 – usque 1888. Tomus II.), sem az érsekség iratanyagát tartalmazó iktatókönyvben (Protocollum Actorum Diocesanorum Anno 1873, 1874, 1875), sem a művészeti vonatkozású iratok között (Simor Cat. H. 1875–1895. Képtár 4. csomó) nem találtam utalást arra, hogy a fényképész írásban kér-nyezte volna a Dürer-sorozat előképként, mintaként való felhasználását.

Beszédes a Nagy Passióval egy időben megjelentette Dürer Kis Passiójának hasonmásait (2. kép) tartal-mazó albumát is, melyet Simor János esztergomi ér-seknek ajánlott („Dürer Albrecht u.n. kisebb Passióját van szerencsém Eminentiádnak általam feltalált sok-

szorosító fényvésetben felajánlani.”).¹⁰ A fényképész az ajánlásban kiemeli munkája ismeretterjesztő, nép-szerúsító funkcióját: reméli, hogy „általa a magyar eredetű nagy művész genialis fogamzatai, merész és művészi alkotásai, fensőbb ihletettsége szélesebb kör-ben ismertek...leendnek, másrészt azok behatőbb szemléletével e sajátos műágban az ismeretkör szé-lesbedik, a műízlés nemesbül, s a műrecek iránti forróbb érdeklődés szélesebb tért nyer” [2]. A részle-tes képleírások előtt – melyeket Dürer életét és tev-ékenységét, illetve a kisebb Passió történetét bemutató írásokkal együtt Maszlaghy Ferenc esztergomi főme-gyei áldozár készített – Beszédes ismertette a 19. szá-zad során nyomtatott Dürer sorozatokat. Megemlíti, hogy „eredetiekből álló teljes gyűjtemény alig van há-rom az első rangú múzeumok és magánosok tulajdo-nában...” A kisebb Passió-t ismertető fejezet végén ol-vashatunk fényvésetei forrásáról: „a fatáblák, me-lyekről a képek vétettek, jelenben a Britisch Muzeum legdrágább kincseit képezik, s... ugyanazok Cole Hen-rik londoni műárús által stereotyp, híven utánoztatván az újabb kiadások matricéit képezik. A jelen gyűjte-mény annyiban áll fölötte a később kori másolatok s Cole kiadásainak, hogy a fényvéset találmánya által az eredetiekről vétetvén, a lehető leghívebbek s így min-den egyéb késő s jelenkorú kiadást felül múlva az ere-detiekhez legközelebb állanak” [8].

Az újfajta sokszorosítási technikával készült kiad-ványokról a korabeli hazai sajtó is beszámolt. Egy bu-dapesti lap 1875 áprilisában az előkészületekről tudó-sított. „Beszédes ez idő szerint Esztergomban tartó-zkodik, s ott a prímás képtárban található rézkarc-zokról (sic!) készít valóban meglepő másolatokat. Így a többi közt elkészíté a Dürer-féle „kispassió” 37 képét, az eredetiéhez hasonló nagyságban és papíron...Most ugyancsak Dürernek „nagy passió”-ját fogja ez után többszörözni. Mind a két képcziklus külön könyv alak-ban fog megjelenni Maszlaghy Ferencz szövegével...” A tudósító hangsúlyozza a térképek, metszetek, kézira-tok sokszorosítására különösen alkalmas „fényvéset” előnyeit: a másolatok elkészítésének gyorsaságát és olcsóságát.¹¹ Egy másik újságban 1875 augusztusában a Kis Passió – Dürer „37 kisebb fametszvényének vo-násról vonásra hú másá”-nak – megjelenéséről ol-vashatunk.¹² Az esztergomi fényképész találmánya a „figyelmet máris felköltötte, s a tud. akadémia a régi okmányokat szintén ily módon másoltatja Beszédes-sel.”¹³ A néhány lapon megfigyelhető homályosságot, elmosódottságot a tudósító részben a mintaként hasz-nált Cole-féle matricák hibáival, részben a sokszorosító módszer technikai hiányosságaival magyarázza, s a Beszédesnél 3 forintért megrendelhető kiadvány meg-vásárlására buzdítja olvasóit.

Beszédes a kultuszminisztériumot a Kis Passió meg-rendelése ügyében is megkereste. A VKM Pulszky Fe-rencen keresztül ebből is húsz példányt rendelt (A–I–4–3240). A példányok egy 1875. X. 5-én kelt irat sze-rint a következő intézményekhez kerültek: 1. Minta-rajztanoda, 2. Nemzeti Múzeum, 3. Esterházy képtár,



2. kép. Beszédes Sándor: Albrecht Dürer: I–IV. jelenet a Kis Passióból. Fényvéset. In: Dürer Albrecht kisebb passiója. Beszédes Sándor fényvéseti utánzatai. Esztergom. 1875. Országos Széchényi Könyvtár. 13,5 x 10,5 cm

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

4. Egyetemi Könyvtár, 5. Műegyetem, 6–7. a budapesti VII. és II. kerületi reáltanoda, 8. Erdélyi Múzeum, 9. Kassavidéki Múzeum, 10–16. kassai, győri, nagyvárad, pécsi, szegedi, temesvári, székelyudvarhelyi főreáltanoda, 17–20. pozsonyi, szatmári, újvidéki, eperjesi főgimnázium (A–I–4–3242).

Beszédes a Kis Passió egy példányát — a minisztériumon keresztül — az uralkodóhoz is el szeretne volna juttatni. Kérésére a VKM átírt az Ófelsége személye körüli miniszternek, aki azt válaszolta, hogy küldjék el a kiadványokat, hogy azok belbecsét megítélhessék. Ófelsége elfogadta az ajándékot, s közölték, hogy ezt a tényét Esztergom város közönsége útján tudatják Beszédesrel (A–I–4–3241).

1881. IV. 6-án Beszédes Szalay Imrének, a VKM elnöki titkárának ajándékként átadta a Kis Passió 9 példányát. A minisztérium a példányokat a kolozsvári egyetemnek, a nagyszebeni könyvtárnak, az erdélyi püspöknek, a Hunyadmegyei régészeti társulatnak, a Vasmegeyei régészeti egyletnek, Máramaros, Békés, Bihar régészeti egyleteinek, illetve a jászberényi múzeumnak kívánta eljuttatni. A kiadványok szétosztását Pulszky Ferencre, a könyvtárak és gyűjtemények főfelügyelőjére bízta, s ő mondott köszönetet Beszédesnek az ajándékokért (A–I–4–3244). 1881 májusában megérkezett a Hunyadmegyei Történelmi és Régészeti Társulat, a nagyszebeni Bruckenthal Múzeum (német nyelvű), illetve a Vasmegeyei régészeti egylet (Szombathely) köszönőlevele a kisebb Passióért. (A–I–4–3245–3247).

A Dürer Passiókon kívül Beszédes támogatást kért a minisztériumtól annak a fényképsorozatnak a terjesztéséhez is, melyben az esztergomi főszékesegyházi kincstár legértékesebb műtárgyait kívánta az érdeklődőkkel megismertetni. 1880-ban Simor János esztergomi érsek megbízásából és költségén megjelent egy, a kincseket bemutató, Beszédes Sándor 55 kitűnő fényképével illusztrált reprezentatív kiadvány.¹⁴ Beszédes azonban — mivel a díszalbumnak „csekély számú példányait csak a legnevezetesebb bel- és külföldi könyvtárak s néhány szakférfiú nyerte ajándékképpen, s könyvkereskedésbe nem bocsájtották,” tehát a szélesebb körű ismeretterjesztésre exkluzív jellegénél fogva nem volt alkalmas — az érsek engedélyével és helyeslésével egy újabb kiadvány megjelentetését határozta el. Annak érdekében, „hogy a bel- és külföldi műtörténészek, műkedvelők és iparosok, kikre nézve e munka megbecsülhetetlen gazdag anyagkészlet tartalmaz a XI–XIX. század ötvös- és szövő ipar termékeiből, aránylag jutányosan megszerezhessék a fényképi másolatokat: alulírott kiadó elhatározta azokat magyar és francia nyelven írt magyarázó szöveg kíséretében „Az esztergomi főegyház kincstára — Trésor de l'église métropolitaine d'Esztergom” cím alatt, füzetenkint közzé tenni.” Az öt füzetre tervezett kiadványnak a Dankó-féle 1880-as díszalbumtól eltérő, új szempontokat felvető, új kutatási eredményeket is bemutató szövegét a tervek szerint Czobor Béla, a pesti egyetem keresztény régészet tanára, az Egy-



3. kép. Beszédes Sándor: Károly Ambrus főherceg tálja. Fénykép. 1881. ELTE Művészettörténeti Intézet. 24,5 x 33 cm

házművészeti Lap szerkesztője írja. A füzetek — 10 Ft-os áron — Beszédes Sándornál rendelhetők meg.¹⁵

Bár eddigi kutatásaim során a kísérszöveget tartalmazó füzetekből egy darabot sem sikerült megtalálnom, az biztos, hogy a korban megszokottakhoz képest elegáns kiállítású, aranyozott szélű vastag, fekete kartonokra felragasztott fényképek, melyeknek magyar-francia felirata is aranyozott betűkből állt, elkészültek (3. kép). A sorozat teljes mértékben rekonstruálható azokból a darabokból, melyeket hazai gyűjtemények — az esztergomi Keresztény Múzeum (Főszékesegyházi Könyvtár), az Akadémiai Könyvtár Kézirattára, a Nemzeti Múzeum Régészeti Adattárána fényképgyűjteménye, a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Fényképtára, a Képzőművészeti Egyetem Könyvtára, illetve az ELTE Művészettörténeti Intézetének könyvtára — őriznek. Az 55 fénykép megegyezik azokkal a felvételekkel, melyeket Beszédes az 1880-as díszalbumhoz az érsek költségén készített. A korabeli sajtóból azt is megtudjuk, hogy Czobor megírta a kísérfüzetek egy részének szövegét is. A fényképek sorozatából biztosra vehető, hogy ez azonos volt annak a sorozatnak a szövegével, melyet Czobor Béla 1881 és 1883 között az Egyházművészeti Lapban az esztergomi főszékesegyház kincseiről tett közzé.¹⁶

Az 1881-ben megjelent első füzet szövegét — olvashatjuk a korabeli sajtóban¹⁷ — Saissy Amadé francia tanár és szerkesztő fordította le, s „ritka vállalat jelen meg annyi eleganciával és ízléssel. A Franklin Társulat valóban remekelt tipographiai képességével.” A vállalkozásról tudósító újságíró megemlíti azt is, hogy a kiadványra eddig 44 megrendelés érkezett, melyek közül csupán három volt esztergomi — a hercegprímásé, az Iparbanké és Havasy Imre ügyvédé.¹⁸

Az egyéni megrendelők mellett Beszédes — korábbi munkáihoz hasonlóan — számított az intézményi támogatásra is. 1881-ben azzal a kéréssel fordult a minisztériumhoz, hogy „Az esztergomi főegyház kincstára” c. művét, mely Czobor Béla szövegét és 55 fényképet tartalmazna, annyi példányban rendeljék meg, hogy a kiadás ne járjon anyagi veszteséggel. (A–I–4–

3235) A minisztérium 1881. IV. 29-én értesítette Pulszky Ferencet, hogy „Az Esztergomi Főegyház Kincstára” című, Beszédes Sándor által kiadandó művet tíz példányban az Iparművészeti Múzeum, az Ipartanodák, a vidéki múzeumok és a Műemlékek Bizottsága számára megrendelték (ez utóbbit még külön is értesíti a VKM) (A–I–4–3236).

A kiadvány – úgy tűnik – befejezetlen maradt. Az 1884-es budapesti ötvösmű-kiállítás legszebb tárgyait ismertető díszalbum szerzői, Pulszky Károly és Radics Jenő szerint a sorozat „még nem jelent meg teljesen,”¹⁹ s a munka befejezetlen voltát említette 1885-ben Radics Jenő is recenzójában: „az 1881-ben megindított vállalatból eddig csak két füzet szöveg jelent meg, s annyival sajnálatra méltóbb körülmény az, mivel ugyancsak az esztergomi kincsről szóló, a primás bőkezűsége által közzétett Dankó-féle díszmunkát könyvkereskedés útján kapni nem lehet s a közönség úgy itthon, mint külföldön Czobor munkáját használhatja majdnem egyedüli kútforrásul.”²⁰

Feltehetően egyházi megbízásra készítette Beszédes azt a négy fényképet, mely a főszékesegyházi kincstár 18–19. századból származó, 16. századi előképeket követő, Simor János által vásárolt velencei csipkefüggönyeit²¹ örökítette meg (4. kép). Erre utal az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtárban több példányban őrzött kiváló minőségű, reprezentatív, nagyméretű²² fotográfiák egységes nyomtatott felirata (*Ódon függöny. (Kézi mű. Bibornok hgprimás tulajdona)...Fényképezte Beszédes S. Esztergomban.*)

Simornak a múzeumi, közművelődési szemlélet iránti nyitottságát nemcsak a székesegyház kincseiről készített, fent említett fényképsorozatok támogatása jelzi, hanem az is, hogy 1886-ban a bazilika egyik ter-



4. kép. Beszédes Sándor: Ódon függöny. Fénykép. 1880 körül (?) Keresztény Múzeum, Esztergom (Főszékesegyházi Könyvtár) 55,5 x 45,5 cm

mét páncélszobává alakíttatta, s a kiemelkedő művészeti és történeti értékkel bíró, a liturgikus használatból kivont, vagy ritkán használt tárgyakat üvegezett tárlókban közszemlére tette.²³

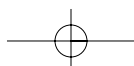
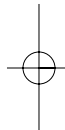
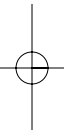
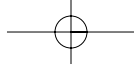
Jegyzetek

- * A tanulmány az OTKA (K 62711) támogatásával készült.
- 1 FARKAS Zsuzsa – PAPP Júlia: *A műtárgyfényképezés kezdetei Magyarországon (1840–1885)*. Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007.
 - 2 *Monuments épigraphiques du Musée National Hongrois dessinés et expliqués* par Ernst DESJARDINS...*et par les soins de Dom Flóris RÓMER*. Budapest. Albertotypie d'Alexandre BESZÉDES 1873.; *A magyar nemzeti muzeum római feliratos emlékei*. DESJARDINS Ernő francia szövegét a vallás és közoktatásügyi magyar kir. miniszter meghagyásából magyarította, bővítette és külön pótlékkal kiegészítette dr. RÓMER Flóris. Az Albertotypiai táblák BESZÉDES Sándortól valók LXI. táblával és egy térképpel. Budapesten, 1873.
 - 3 *A magyar nemzeti muzeum*, 1873. VI–VII.
 - 4 *Archaeologiai Értesítő* IX. évf. (1875) 196, 200. Rómer már korábban is kapott műtárgyfényképet Beszédestől: „...szent Margit, melyet nem rég az esztergomi bíbornok-érsek tekintélyes képgyűjteményéből másolatban Beszédes Sándor úrtól kaptam.” RÓMER Flóris: *Régi falképek Magyarországon*. (Monumenta Hungariae archaeologia, 3. kötet, 1. rész) Budapest, 1874. 44.
 - 5 *Antiquités Préhistoriques de la Hongrie arrangées et décrites par le Fr. Joseph HAMPEL conservateur-adjoint du musée national á Budapest. Illustrées par le procédé albertotypique par Alexandre BESZÉDES photographe á Esztergom....* Esztergom, 1876–1877. I–II.
 - 6 *Dürer Albrecht nagyobb Passiója*. BESZÉDES Sándor fényvéseti utánezatai. Esztergom. 1875. A kiadványban semmilyen szöveg – sem ajánlás, sem ismertetés – nem található, csak 12 nagyméretű kép.
 - 7 FARKAS – PAPP, 2007. 70–71.
 - 8 BIBÓ István – KERNY Terézia – SERFŐZŐ Szabolcs: *A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Levéltári Regesztagyűjteménye. Repertórium*. Budapest, 2001. 16–19.
 - 9 Számos vidéki oktatási intézménybe, múzeumba, régészeti egyletbe küldött a minisztérium azokból a gipszmásolatokból is, melyeket Rómer Flóris kérésére Mátyás király és Beatrix ambras-i portréjáról készítettek. (A – I – 4 – 3013-3021).
 - 10 *Dürer Albrecht kisebb passiója*. BESZÉDES Sándor fényvéseti utánezatai. Esztergom. 1875.
 - 11 *Anyagi Érdekeink*, Új folyam, V. kötet. (1875) IV. füzet. április 16. 62.
 - 12 *Ellenőr*, VII. évf. (1875) 229. szám. augusztus 19. [3.] A Kis Passió Beszédes által írt bevezetése 1875. augusztus 1-i keltezésű volt.
 - 13 1879-ben 27 régi oklevélről készítettett fényképszo-

- rozatot a nagyszombati városi levéltár: *Photographien von Urkunden aus siebenbürgisch-sächsischen Archiven. Herausgegeben von dem Archivamt der Stadt Hermannstadt und der sächsischen Nation*. Hermannstadt, 1879. Photographisches Atelier von Th. Glatz' Erben.
- 14 *Az esztergomi főegyház kincstára LXXIX. műtárgyának LV fényképe főmagasságú Herczeg Primás esztergomi érsek Simor János úrnak a Római egyház bíbornoka megbízásából és költségén kiadta Dr. DANKÓ József esztergomi kanonok*. Esztergom MDCCCLXXX... Nyomatott Bécsben Holzhausen Adolfnál.
- 15 *Egyházművészeti Lap*, II. évf. (1881) 31.
- 16 *Egyházművészeti Lap*, II. évf. (1881) 118–122, 136–146, 170–184, 200–204, 246–250, 275–281, 336–342; III. évf. (1882) 21–23, 147–150, 338–344, 353–358; IV. évf. (1883) 15–19, 45–50, 111–115, 304–310, 353–358.
- 17 *Egyházművészeti Lap*, II. évf. (1881) 351–352.; *Esztergom és Vidéke*, III. évf. (1881) 93. szám. o.n. [3.]
- 18 *Esztergom és Vidéke*, III. évf. (1881) 93. szám o.n. [3.]
- 19 *Az ötvösség remekei a magyar történelmi ötvös-műkiállításán*. Leírták PULSZKY Károly és RADISICS Jenő. Budapest, é. n. [1885?] II. kötet. 121–122.
- 20 *Archaeologiai Értesítő*, Új folyam V. évf. (1885) 42–43.
- 21 A nagyméretű (400 x 285 cm, illetve 385 x 390 cm) recesipkéket (Mars-, Saturnus-, Venus- és Atlas-csipke) varrott minták és figurális képek díszítettek. LEPOLD Antal: *Az Esztergomi Főszékesegyházi Kincstár katalógusa*. Budapest, 1942. 47–48. (141–144. tétel)
- 22 Lapméret: 55,5 x 45,5 cm, képméret: 33 x 27,5 cm.
- 23 LEPOLD, 1942. 3–4.

Observations on the Heliogravures by Sándor Beszédes of the *Little Passion* and the *Great Passion* Series by Albrecht Dürer

In 1875 Sándor Beszédes, a photographer in Esztergom, published photographic engravings (heliogravures) of the *Little Passion* and *Great Passion* series of Albrecht Dürer. In 1880 he created an exclusive decorative album with 55 photographs of the most valuable works of art at the Esztergom Basilica's treasury with the support of Primate János Simor. Beszédes reissued these photographs at his own expense in 1881 to make them available for a wider public. The present study cites archival sources confirming that Beszédes applied for and was granted financial support by the Ministry of Religion and Public Education to publish the photographic copies of Dürer's artwork and the treasures of the Basilica.



Gassama-Szabó Bernadett

Roskovics Ignác – Egy méltatlanul elfeledett festő legkiemelkedőbb munkái

Roskovics Ignác (1854–1915) életében többféle körülmény játszott szerepet abban, hogy festő legyen.¹ Nagy műveltségű hajdúdorogi esperes-plébános édesapja révén családjában, két ismert festőművész tanára révén pedig – akik már fiatalon felfedezték rajzkészségét – iskolájában is magas szintű nevelést kapott.²

1875-ben beiratkozott a Mintarajztanodába, majd 1880-tól, 3 éven át a müncheni Képzőművészeti Akadémia növendéke lett, annak köszönhetően, hogy elnyerte a Haynald Lajos kalocsai érsek által alapított művészeti ösztöndíjat.³ Ezzel egyidőben rendszeres és sikeres szereplője volt az 1880-ban meginduló Egyházművészeti Lapban évente meghirdetett Egyházfestészeti pályázatnak.⁴

Egy egyházművészeti folyóirat szükségességének gondolatát Ipolyi Arnold,⁵ besztercebányai püspök már 1867-es beszédében⁶ megfogalmazta, de csak több mint 12 év elteltével tudta segítőtársával, dr. Czobor Bélával⁷ életre hívni az Egyházművészeti Lapot.

Az 1880-as években hazánkban az egyházművészet minden területen igen alacsony színvonalon állt. Csekély számban léteztek olyan festők, akiknek alkotásai említésre méltóak lennének egyházi jellegű témában. Néhány művész – Kovács Mihály, Jakobey Károly, Storno Ferenc – alkottak már ebben az időben egyházi tárgyú műveket, de egyikük sem foglalkozott azzal a „specializációs iránnyal,” amit Szoldatics Ferenc, Rómában élő, magyar egyházi festőművész képviselt. Erről a mélypontból a kilábalást az Egyházművészeti Lap életre hívása jelentette, ezen belül pedig az egyházfestészeti pályázatok kiírása, ösztöndíjak, jutalomdíjak meghirdetése.

A papság körében szükség volt egy olyan fórumra, ahol konkrétan megvalósulhatott a régen áhított „vallásos ihletű irány” terjesztése, valamint a klérus és a művésztszadalm közötti kommunikáció megindulása. A megindult egyetemi oktatás és a néhány szemináriumban folyó egyházművészeti, „műarcheológiai” előadások mellett, a papság széleskörű felvilágosítása továbbra is megoldatlan kérdés maradt. A magyar klérus felismerte annak „hézgapótló égető szükségét,” hogy a lap meginduljon, melyet végül „a hazai papság érdeklődő s figyelmes részvéte” hozott létre.⁸

A lap fő célja: „az egyházi művészetek körébe vágó értekezésekkel terjeszteni a vallásos ihletű irányt,” amely az egyház és a katolikus vallás méltóságához „ilőbb felfogású és alakítású” oltárképeket, festményeket, liturgikus tárgyakat, papi öltözeteket, bútorokat „egy szóval templomi szerelvények mintaszerű s a liturgiai szabályoknak megfelelő” előállítását készíti elő.

Az első, és igen jelentős lépés az egyházi festészet támogatásának érdekében született meg. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1879-ben egy indítványt intézett a vallás- és közoktatási miniszterhez,⁹



1. kép. Roskovics Ignác: Önarckép. 1886, papír, tus, toll. MNG, Grafikai Osztály, ltsz.: 1917-220.

melyben Trefort Ágoston¹⁰ közbenjárását kéri az egyházi festészet támogatása érdekében. Még ugyanezen év márciusában a Képzőművészeti Társulaton belül, megalakult az Egyházfestészeti Bizottság.¹¹ Célja az egyházi művészet fellendítése „a szó legkomolyabb értelmében,” amely a „hazai egyházi festészet terén valóban műbecsü termékek létrehozására irányul” és ezáltal a műízlés fejlesztését, az egyházi műpártolási hajlam növelését és a vallásos érzület terjesztését fogja előmozdítani. A rendelkezésre álló összeget a bizottság a művészek anyagi jutalmazására és erkölcsi elismerésére kívánta fordítani. A bizottság a cél elérése végett a legcélszerűbb megoldásnak a „nyilvános műpályázatok” kihirdetését tartotta, színvázlatokra és jutalomdíjakra.¹²

Roskovics Ignác neve először az Egyházművészeti Lapban 1880-as évfolyamának első számában, az Egyházfestészeti pályázat kapcsán szerepel. A pályázaton a „Szentlélek eljövetele” című vázlatával a 100 forintos, harmadik díjat nyerte el. Az 1881-es pályázaton ismét indult, ahol az általános eredményekhez képest megint jól szerepelt.¹³ Minden évben indult a pályázaton eközben már a müncheni akadémia jára járt, és 1882-ben római tanulmányútra indult, ahonnan 1884-ben tért haza. Ungváron telepedett le, rövid ideig rajzitanítással foglalkozott, majd Budapestre kerülve 1885-ben elnyerte a Képzőművészeti Társulat 600 Ft-os művészeti díját. Ennek köszönhetően már nemcsak egyházi körökben, de az egész országban ismeretségre tett szert.

1885 és 1900 közötti időszakban sorra születtek életképei, de emellett vallásos tárgyú munkáit sem hanyagolta el: hét falképet és három oltárképet festett a szinai templom számára, 1895-ben a budapesti józsefvárosi templomot díszítette falképeivel. Erdély uniója című történeti tárgyú képét az 1896-os millenniumi kiállításra készítette el.

Roskovics Ignác pályájának alakulását nagyban befolyásolta az Egyházművészeti Lap megjelenése és az Egyházfestészeti Pályázatok megindulása. Kiemelkedett „egyéni látásmódjával,” így számos egyházi megrendeléshez jutott, amely mindvégig gerincét képezte művészi pályájának. Az ide készült munkái vezettek el a későbbi nagy megbízásokhoz, a királyi palota Szent István-termének festői díszítéséhez vagy a kecskeméti Nagytemplom falképeinek elkészítéséhez.

A budavári királyi palota Hauszmann Alajos által kivitelezett bővítése során több közepes méretű helyiségeket is építettek. A Krisztinaváros felőli szárnyban volt az a két terem (a Szent István- és a Mátyás királyterem), amelyek a legigényesebb és legtöbb művészi berendezést kapták.¹⁴ Hauszmann Alajos önéletrajzából tudjuk, hogy a palota építéséhez szükséges pénzösszeget a Magyar Állampénztár előlegezte meg az udvarnak. A költségek várható összegét minden év elején jelezték, amelyet a Pénzügyminisztérium teljes összegben folyósított a palotaépítő bizottság részére. A bizottság ezt az összeget a Magyar Földhitelintézetnél helyezte el, ennek kamataiból tudták fedezni azokat a kiadásokat, melyeket a művészi alkotások készítésére szántak. Hauszmann leírása szerint 1899–1900-ig közel másfélmillió korona gyűlt össze a festészeti és szobrászati alkotások kivitelezésére.¹⁵ Így kapott megbízást Lotz Károly a Habsburg-terem, Feszty Árpád a Büfégaléria, Benczúr Gyula a Mátyás-terem és Roskovics Ignác a Szent István-terem díszítésére (2. kép). A Szent István-terem kialakítására Bánffy Dezső miniszterelnök tett javaslatot Ferenc Józsefnek 1897-



2. kép. A budai Királyi Palota Szent István terme. Reprodukció: Magyarország a párizsi világkiállításon 1900. Budapest: Hornyánszky Viktor cs. és kir. udv. Könyvnyomdája, 1901. 70.

ben, meghatározva azt is, hogy romanizáló stílusban kivitelezze. Hauszmann fontosnak tartotta, hogy a román stílusú műemlékekből ellesett formákat népművészeti elemekkel is kiegészítsék, „mert nem a szigorú és megmerevedett román alakokat választottuk, hanem helyet engedtünk itt is a magyar ornamentikának, miáltal a magyaros jelleg kifejezésre jutott.”¹⁶

A terem falburkolatát Thék Endre műasztalos faragta, az Árpád-házi uralkodók és szentek egész alakos képeit Roskovics készítette el olajfestmények formájában, majd ezek alapján, a pécsi Zsolnay-gyárban porcelán-fajanszban kivitelezték azokat.¹⁷ Roskovics nagy körültekintéssel látott neki a feladatnak. Figyelmet fordított a történelmi hűségre, ezért munkájához alaposan áttanulmányozta az ábrázolt kor régiségeit, a Nemzeti Múzeum régészeti osztályán található fegyvereket, ékszereket, valamint az iparművészet emlékeit, korabeli szőnyeget, drapériákat.¹⁸ Elmélyült kutatásokat végzett, hogy alakjaihoz megteremtse a korhű historiai légkört, mely olyannyira sikerült neki, hogy — mint Hauszmann írja — „ezek a királyképek forrásműül szolgálhatnak a jövőben, az Árpád-kori művészetre.”¹⁹

Roskovics tizenkét képet festett, ebből tíz az Árpád-házi királyok és szentek életnagyságú alakjait, hármas csoportokban elhelyezve — Szent Imre, I. Béla, Szent László; Könyves Kálmán, Szent Erzsébet, II. Endre; III. és IV. Béla, Boldog Margit, végül a sort III. Endre alakja zárja — ábrázolja. Ezeket valószínűleg az uralkodó pár családfájára tekintettel választották ki. Nemcsak az Árpád-ház legfontosabb uralkodóinak ideálképeit jelenítette meg, hanem Ferenc József és Erzsébet Árpád-házi ősgalériáját is.²⁰ Ezekon kívül festett két, háromosztatú szupraport-képet is, melyeket a bejárati ajtók fölé helyeztek el. Témájuk: Szent Adalbert apostoli királlyá koronázza Istvánt, illetve Szent István király a keresztény vallást hirdeti.²¹

A terem 1900-ra készült el, és az uralkodó kérésére az egészet felállították és bemutatták a párizsi világkiállításon. Előtte az Iparművészeti Múzeumban próbakiállítást rendeztek, ahol a magyar közönség is láthatta a Párizsba szánt anyagot. A Szent István-termet egy másik helyszínen, Thék Endre gyárában állították fel, az a nagy megtiszteltetés érte, hogy a király személyesen tekintette meg és nagy elismeréssel nyilatkozott a munkáról.²² Roskovics kartonjai — két formában, vízfestményekben és olajképekben — a Műcsarnok tavaszi tárlatán kerültek bemutatásra,²³ ahol műveivel elnyerte az állami kis aranyérmet, melyet a pályabírószám, gróf Andrássy Gyula elnökletével egyhangúlag ítélte oda.²⁴

A Szent István-terem berendezése az 1945. évi ostrom alatt, majd az utána következett helyreállítások során teljesen elpusztult. A Roskovics tervei alapján készült majolikaképekből csupán egy, Szent Istvánt ábrázoló mellkép maradt fenn Hauszmann Alajos hagyatékában. A családi hagyomány szerint a gondos kidolgozású kerámiafestmény a Szent István-terembe szánt arcképsorozat első ún. mintapéldányaként ké-



3. kép. Roskovics Ignác: Szent Margit és Szent Erzsébet. Archív fotók a MNG Festészeti Osztályának Fotótárából, ltsz: 91.9; 91.10. Roskovics Ignác: Szent Margit és Szent Erzsébet. Terézvárosi Avilai Szent Teréz Plébániatemplom

szült, melyet Hauszmann ajándékba kapott a művésztől.²⁵

Az eredeti Roskovics-féle vászonképek hollétéről a nagyközönség sokáig semmit sem tudott, pedig a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében őrizték őket. 1990-ben azonban a Nemzeti Múzeum arra hivatkozva, hogy a „Történeti Képcsarnok elsősorban hiteles képeket gyűjt, így a XIX. század végén keletkezett Árpád-házi királyok és szentek inkább a Galéria profiljába tartoznak,” átadta őket a Magyar Nemzeti Galériának.²⁶ Ilyenformán a Történelmi Képcsarnokból még 1951-ben átkerült, két Szent István-jelenettel együtt kiegészülhetett a teljes sorozat.

Az újabb kutatások alapján derült fény arra, hogy a budapesti terézvárosi templomban található falképek valószínűleg a Szent István-terem képeinek redukált változatai (3. kép), ezek Roskovics szignóját viselik magukon 1915-ös évszámmal. A datálás érdekessége, hogy Roskovics halála előtt (1915) néhány évvel már megvakult, ezért az 1915-ös dátum nem a képek keletkezési idejét jelentheti, hanem valószínűleg a templomba kerülésük időpontjára utalhat.²⁷

Roskovics a sikeres munka után megrendelést kapott a Kecskeméti Nagytemplom falképeinek elkészítésére. A templom kifestésénél egyházi és művészi szempontból egyaránt egy egységes vezéreszme érvényesítését tekintette feladatának. A szentély boltoza-

tán a felhőkön trónoló Atyaisten, a boltozat közepén galamb képében a Szentlélek, a boltozat két oldalán az Eucharisztia a monstranciát tartó angyalcsoporttal a Szentháromságot szimbolizálja (4. kép). A templom hajójának boltozati mennyezetképe, a magyar szentek hódolatát ábrázolja a Magyarok Védelmezője, Szűz Mária előtt.

A főhajó másik mennyezetképén Szent Miklós püspök, a város védőszentje, megáldja Kecskemét pásztorokodó és földművelő népét. A harmadik falképen Mihály arkangyal az egyház védelmezőjeként, Gábor arkangyal pedig az egyház tisztességének jelképeként jelenik meg. A templom szentélyét a hajótól elválasztó főfalon a két ajtó fölött Szent Péter könyvvel és kulccsal, Szent Pál karddal és leveleivel a kezében látható. Az utolsó boltíven Krisztus keresztje és töviskoronája, mint szenvedésének és megváltó művének szimbólumai jelennek meg.

Vallásfilozófiai szempontból is kifogástalan a művész koncepciója és „nyilvánvaló az a céltudatosan választott nagy festői érzékkel keresztülvitt invenciója,” amely az Atyaistent, mint a fény és világosság forrását, a Teremtőt ábrázolja. „A templomba lépőt sötét éjjeli kép fogadja s a homályból fokozatosan jut az örök világosság elé.”²⁸

Ez a nagyszabású munka ismét meghozta Roskovics számára a sikert. A Képzőművészeti Társulat 1902. évi 2000 koronás, Lotz Károly jubileuma emlékére alapított pályadíját nyerte el e munkával, amelyet évente a legkiválóbb falfestmény készítőjének ítéltek oda.²⁹

Ebben az időben már egyre többet betegeskedett, betegsége révén megromlott a látása, de ez eleinte még nem akadályozta festői munkájában. Később azonban súlyosbodott az állapota, melynek következtében 1905-ben operációt hajtottak végre rajta.³⁰ A műtét jól sikerült, Roskovics visszanyerte a látását, de ez az állapot későbbiekben fokozatosan romlott, és halála előtt néhány évvel teljesen megvakult, 1910 után már nem születtek munkái.³¹

Roskovics Ignác 1915. november 29-én 61 éves ko-



4. kép. Roskovics Ignác: Atyaisten. Kecskeméti Nagytemplom szentélyboltozata, 1902.

rában halt meg Budapesten, 1918-ban a Nemzeti Szalonban rendezték meg hagyatéki kiállítását.

Roskovics jelentősége az egyházi művészet érdekében tett érdemei révén vitathatatlanok. Nagy szerepet játszott abban, hogy az 1880-as években az egyházi festészet feleledjen és fejlődésnek induljon, munkái tükrözik a kor egyházfestészetének igényeit, elvárásait. Művészete állt a legközelebb ahhoz a programhoz, amely megvalósításán Ipolyi és Czobor fáradozott.

Az 1880-as évektől meginduló törekvések által az egyház főpapjai számtalan példával támogatták az egyházművészet és a történelmi festészet fellendülését.³² 1886 végén azonban ez a tendencia megtorpanni látszott. Az Egyházművészeti Lap 1887. február 18-án, néhány hónappal Ipolyi halála³³ után jelent meg utoljára. Az Egyházfestészeti Bizottság a minisztérium anyagi támogatása hiányában szintén beszüntette működését. Ipolyi örökébe, mint az egyházi művészetek szakértője Czobor Béla lépett. Az egyházi festészet ügye lassan pártfogók nélkül maradt. 1886-ban meghalt Tárkányi Béla³⁴ egri apátkanonok, majd 1889-ben Rómer Flóris³⁵ múzeumalapító, bencés tanár, őt Haynald Lajos követte 1891-ben, végül Czobor Béla 1904. január 23-án bekövetkezett halálával az egyházművészet csillaga végképp leáldozott.

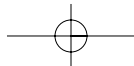
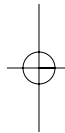
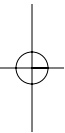
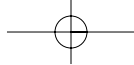
Jegyzetek

- 1 L.: Roskovics Ignác. In: *Művészet* 1915. 14. évf. 9. sz. 448–451. Továbbiakban: *Roskovics*, 1915.
- 2 Tanárai külföldi tapasztalatokkal rendelkeztek: Vidra Ferdinánd Rómában tanult, Heverdle Ferenc a bécsi akadémia növendéke volt. *Roskovics*, 1915. 448–451.
- 3 Az egyházi festészet emelésére irányuló intézkedésekre Haynald Lajos kalocsai bíbornok-érsek tette fel a koronát, aki 6000 forintot tett le alapítványképp, hogy ennek kamatából évente egy pályát végzett „festész-növendék, ki az egyházi műfestészetre adja a fejét, további kiképzésre esetleg több éven át stipendiumban részesüljön.” N. n.: *dr. Haynald Lajos... (Vegetesek)* In: *Egyházművészeti Lap*, 1880. I. évf. 95.
- 4 GYÖRGY Aladár: *Az egyházi festészeti pályázat*. In: *Egyházművészeti Lap* 1880. I. évf. 129–132.
- 5 Ipolyi Arnold az egyházművészeti támogatás megszervezésére irányuló tevékenységével, CSÉFALVAY Pál: *Ipolyi Arnold a keresztény értékekért. Szentjeink és nagyjaink Európa kereszténységéért*. Szerk. BEKE Margit. Budapest, 2001. 189–192. munkája foglalkozik. Ipolyinak az 1880-as években, a Képzőművészeti Társulatban betöltött szerepéről a következő irodalmak számolnak be: ENTZ Géza: *Ipolyi Arnold és a művészettörténet*. Ipolyi Arnold Emlékkönyv. Halálának 100. évfordulójából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Szerk: CSÉFALVAY Pál és UGRIN Emese. Budapest, 1989. 70.; UGRIN Emese: *Ipolyi Arnold szerepe és tevékenysége a magyar képzőművészeti életben a ki-
egyezés után*. Ipolyi Arnold Emlékkönyv. 1989. 82–92.; Ipolyi gyűjtőtevékenységének az egyházi művészet fellendítésében betöltött szerepéről: CSÉFALVAY Pál: *Ipolyi Arnold, a műgyűjtő*. Ipolyi Arnold Emlékkönyv. 1989. 95.; Ipolyi egyházművészeti tevékenységét korábban Gerevich Tibor is méltatta: GEREVICH Tibor: *Ipolyi Arnold (1823–1886)*. Budapest, 1923. 14–19. Kortársai közül Czobor Béla mellett Fraknói Vilmos is emléket állít a főpapnak. CZOBOR Béla: *Ipolyi Arnold emlékezete*. Budapest, 1889. FRANKÓI Vilmos: *Ipolyi Arnold emlékezete*. Budapest, 1888. 18–21.
- 6 IPOLYI Arnold: *Az egyházi művészetnek hazánkban emeléséről*. Elhangzott a Szent László Társulat 1867. szeptember 14-én Esztergomban tartott nagygyűlésén. Kisebb Munkái, II. k. (1867.) Alkalmi Beszéddek, 211–241.
- 7 Czobor Béla a 19. század második felének archeológia, műemlékvédelem, egyházművészet és általában a magyar kultúra pártolásának kiemelkedő alakja volt. Ipolyi mellett a legmeghatározóbb személyisége, szereplője az egyházművészettel kapcsolatos törekvéseknek, Ipolyi tanítványa, mindvégig jobbkeze. Ipolyi halála (1886) után folytatója, továbbvivője az egyházművészet emelése érdekében kitűzött programnak.
- 8 CZOBOR Béla: *Beköszöntő*. In: *Egyházművészeti Lap* 1880. I. évf. 3.
- 9 N. n.: *Egyházi festészetünk emelése*. In: *Képzőművészeti Szemle* 1879. I. évf. 8. sz. 107–108. Továbbiakban: *Egyházi*, 1879.
- 10 1872. szeptember 4-én nevezik ki kultuszminiszterré. MANN Miklós: *Trefort Ágoston élete és működése*. Budapest. 1982. 68.
- 11 Az alakuló ülést május 22-én tartották meg. A bizottság tagjait a miniszter a Társulattól választotta ki. A bizottság elnöke Ipolyi Arnold beszercebányai püspök, a bizottság titkára Keleti Gusztáv festőművész, az Országos Mintarajztanoda igazgatója lett. További tagjai: Tárkányi Béla egri apátkanonok, Ligeti Antal az Országos Képtár őre és Pállik Béla akadémikus festőművész. *Egyházi*, 1879. 107.
- 12 A színvázlatokra kiírt pályázon legjobban szereplő művész munkáját 200, a másodikét 150, a harmadikét 50 forinttal jutalmazták. A pályanyertes művész vázlatát, a bizottság külön tiszteletdíjért rendelte meg. A jutalomdíjakat a hazai és külföldön élő magyar művészek számára hirdették meg. Erre egy évnél nem régebbi munkával lehetett pályázni, ezek a Múcsarnok tavaszi tárlatán bemutatásra kerültek és a bizottság döntése alapján részesülnek a jutalomdíjban. *Egyházi*, 1879. 108.
- 13 N. n. [CZOBOR Béla]: *Az egyházi festészeti pályázatok*. In: *Egyházművészeti Lap* 1881. II. évf. 353–361.
- 14 PUSZTAI László: *Roskovics Ignác Szent István arc képe egy Zsolnay kerámián*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 35. évf. 1–2. sz. 1986. 79–80.
- 15 *Építész a századfordulón*. Hauszmann Alajos nap-

- lója. Gondolat, Budapest, 1997. 84. A kötetet és a jegyzeteket ellátta: dr. Seidal Ambrus. További irodalom: *Hauszmann Alajos önéletírása*, 1922. Kézirat. Magyar Építészeti Múzeum; *Hauszmann önéletrajza*, kiad. bev.: HAJDÚ Virág, RITÓÓK Pál. 1995.
- 16 HAUSZMANN Alajos: *A budai királyi vár Szent István terme*. In: *Vasárnapi Ujság* 1900. 47. évf. 17. sz. 266.
- 17 SINKÓ Katalin: *Szent István a keresztény vallást hirdeti. Szent István apostoli királlyá koronázása – a budavári királyi palota Szent István-terméhez készített majolikaképek kartonjai*. In: *Történelem–Kép*. Kiállítási katalógus. Szerk.: MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. MNG, Budapest, 2000. 629–630. Egy előzetes beszámoló szerint II. Endre, Szent László és Szent Margit képét Darelik Henrik, I. Béla, Könyves Kálmán és Szent Erzsébet képét pedig Nikelszky Géza másolta át. In: *Múcsarnok*, 1900. február 4. 6. sz. 85.
- 18 HAUSZMANN Alajos: *A budai királyi vár Szent István-terme*. In: *Magyar Iparművészet* 1900. 3. évf. 3. sz. 105–109.
- 19 HAUSZMANN 1900. 108.
- 20 Ferencz József Árpád-házi őseinek leszármazási táblája már olvasható volt a Nagyboldogasszony-templomban kialakított sírkápolnában is, melyet az uralkodó költségén építettek 1898-ban III. Béla és Antiochiai Anna maradványainak végső nyughelyeként.
- 21 SZANA Tamás: *A Szent István-terem királyképei*. In: *Vasárnapi Ujság* 1900. 47. évf. 16. sz. 245–247.
- 22 HAUSZMANN Alajos: *A magyar iparművészet főpróbája Magyar Iparművészet* 1900. 3. évf. 3. sz. 104–109.
- 23 *Tárgymutató az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1900. évi tavaszi kiállítására*. Budapest, 1900. kat. sz. 114–115.
- 24 *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a XIX. században*. Kiállítási katalógus. Szerk.: SINKÓ Katalin. MNG, Budapest, 1995. 341–342.
- 25 A mellkép ma az Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményében található (Ltsz: 69.18.35)
- 26 A Magyar Nemzeti Múzeum igazgatójának 1990. július 25-én kelt levele. MNG Irattár, ikt. sz. 863–610/1990. A tíz képet a MNM leltárából törölték (943–952), így új leltári számokat kaptak (91. 1–10 T). A sérült képek közül hatot az Igazságügyi Minisztérium támogatásával 2000-ben restauráltak (I. Béla, III. Béla, III. Endre, Könyves Kálmán, Szent László és Szent Erzsébet), további három jelenleg is romos állapotban van (Szent Margit, IV. Béla, II. Endre), míg a Szent Imre-portréból szinte semmi sem maradt meg. A 2007-ben a Magyar Nemzeti Galériában rendezett *A restaurálás művészete* című kiállításon korabeli fotódokumentumok mellett Szent László és Szent Erzsébet, illetve
- II. Endre és IV. Béla képe szerepelt.
- 27 FEHÉRVÁRY Krisztina (fehérvári): *Roskovics – Egy nagy festő, akit elfelejtett az utókor*. Interjú *Gassama-Szabó Bernadett művészettörténésszel*. In: *Demokrata*, 2006. X. évf. 51–52. sz. 24–27. (Karácsnyi dupla szám, december. 21.). A terézvárosi templomban készült interjú megtekinthető dvd-n, a Demokrata Videó Televízió 2006. december 21-i, 51–52. számában.
- 28 KACZIÁNY Ödön: *A Kecskeméti Nagytemplom falfestményei*. In: *Művészet* 1903. 2. évf. 2. sz. 127–134.
- 29 N. n.: *A 2000 koronás Lotz-díjat az 1902-ik évre Lotz Károly Roskovics Ignácnak ítélte oda a kecskeméti római katolikus nagytemplom falfestményeiért*. (Hazai Krónika, Kitüntetések) In: *Művészet* 1903. II. évf. I. sz. 63.; N. n.: *Roskovics Ignác kitüntetése*. In: *Vasárnapi Ujság*, 1903. 28.
- 30 N. n.: *Roskovics Ignác... Vasárnapi Ujság*, 1905. 52. évf. 5. sz. 76.
- 31 N. n.: *Roskovics Ignác festő*. In: *Építőipar-Építőművészet*, 1915. 39. évf. 49. sz. 310.
- 32 Ipolyi Arnold (500 forintos) díja magyar történelmi tárgyú festményekre: N. n.: *A képzőművészeti társulat pályázatai*. Rövid közlemények. In: *Egyházművészeti Lap* 1885. III. évf. 237–240.; Tárkányi-féle pályázat: N. n.: *Az országos magyar képzőművészeti társulat köréből*. Rövid közlemények. In: *Egyházművészeti Lap* 1884. V. évf. 49.; Haynald-pályázat: N. n. [CZOBOR Béla]: *„Az egyházi festészet érdekében”* In: *Egyházművészeti Lap* 1880. I. évf. 52.
- 33 1886. december 2.
- 34 SZVORÉNYI József: *Emlékbeszéd Tárkányi Béla felett*. MTA Emlékbeszédek, IV. 1887.; BENKÓCZY Emil: *Tárkányi Béla élete és költészete*. Eger, 1910.; SZEGHALMI Elemér: *Tárkányi Béla emlékezete*. In: *Vigília*, 1961. 7. sz.
- 35 KUMLIK Emil: *Rómer Ferenc Flóris élete*. Pozsony, 1907.

A Survey of the Most Significant Works of Ignác Roskovics, a Painter Passed into Oblivion

Ignác Roskovics (1854–1915) began studies in 1875 in the Hungarian Drawing School; from 1880 he is student of the Academy of Fine Arts, Munich. He was playing a great role in reviving the ecclesiastic arts. His more significant works include the decorative paintings of the St. Stephen's Room in the Buda Royal Palace, ten paintings representing life-size figures of kings and saints of the Árpád House. The room was finished in 1900, but was destroyed during the siege of Budapest in 1945. For his wall paintings in the Great Temple of Kecskemét he obtained the Lotz Award of the year 1902.



Az 1900-as párizsi világkiállítás magyar építészeti alkotásai

A 19. század során a világkiállításokat szervező államokat két fogalom érvényre juttatása vezérelte: a béke és a munka, amelyek egyben a századforduló európai társadalmi békéjének és gazdasági prosperitásának kulcsát is jelentették. Az 1900-as világkiállítás kettős tematikát ölelt fel: első része a termelés különböző ágaiban 1800 óta eltelt haladás bemutatására szolgált, a másik rész az ipar és a mezőgazdaság újabb, azaz az 1889-es párizsi világkiállítás óta eltelt időszak vívmányait kívánta a látogatók elé tárni. A világkiállításokra állami megbízás alapján tervezett pavilonok egy adott politikai gondolkodás melletti vizuális állásfoglalásként is értelmezhetőek. A magyar állami vezetők a világkiállításokkal kapcsolatos elsődleges feladatukat abban látták, hogy az országnak Ausztriával az egyenjogúságért és saját nemzetiségeivel az elsőbbségért zajló versengését a világ színe előtt is folytassák. A magyar politikai döntéshozók a 19. század végén lezajlott, nemzetek közötti versengés fő külpolitikai prioritásaként az *önálló* és *magyar* ország-nemzetállam létét kívánták a nemzetközi közvéleményben tudatosítani.

A millenniumi ünnepeket követően értelemszerűen megerősödtek a nemzetközi porondon az önálló magyar állami reprezentációt sürgető hangok, amelyek alapvetően meghatározták az 1896–1918 közötti időszakban a külföld felé irányuló magyar országimázs törekvéseket. Vadas Ferenc kutatásainak köszönhetően vált ismertté, hogy a bécsi császári udvarból kiinduló szándék sikeres megvalósulása volt a millenniumi kiállításnak kizárólagos magyar nemzeti hatáskörben, országhatárokat nem túllépő, magyar belügyként történt kezelése is.¹

A történelmi pavilonra 1897. november 13-án írt ki nyilvános pályázatot a párizsi világkiállítás magyar kormánybiztossága. A Miklós Ödön aláírásával ellátott hivatalos irat tartalmazza mindazokat a technikai és építészeti iránymutatásokat, amelyek alapján a későbbi tervváltozatok elkészültek.² Az első négy pontban az általános alapelveket rögzítették, az ötödik pont tartalmazza a témánk szempontjából legfontosabb kitétel: „Az architektúrának vagy valamely nevesebb hazai műemlékünk szolgáljon előképül, avagy az a modern magyar építészeti törekvéseket tükrözze vissza. Belsejét is ily szellemben képeztessék ki.” A hatodik pont a szükséges alaprajzok és metszetek számát, a hetedik a jelígy pályázat leadásának határidejét rögzítette. A nyolcadik ugyancsak fontos információval szolgál a pályázati díjakkal kapcsolatban: az első díj 1000, a második 600, két további terv alkotói pedig 200–200 korona díjazásban részesültek. A kilencedik pont a tervek további tulajdonjogát rögzítette, valamint azt, hogy „a kivitelre nézve azonban a kormánybiztosság teljesen szabad kezét tart fenn magának.” A tizedik pont rögzítette a héttagú pályabizottság össze-

tételét, melyben a kormánybiztosság három, a Magyar Mérnök és Építész Egylet, valamint a Képzőművészeti tanács két-két taggal vett részt. A tizenegyedik pont értelmében a bírálatot követően a Magyar Mérnök és Építész Egylet helyiségeiben kerültek kiállításra a tervek. Az utolsó pont végül a pályázattal kapcsolatos egyéb teendőkről adott tájékoztatást.

A pályázatra beérkezett kilenc terv közül a négy díjazottról, a díjnyertesség sorrendjében, Alpár Ignác jelentetett meg részletes kritikákat az *Építő Ipar* 1898. augusztusi számaiban. Alpárnak az építészeti szaksajtóban közölt kritikái valójában a Bíráló Bizottságnak benyújtott szakvéleményei voltak. Az első díjas pályamű Bálint Zoltán és Jámbor Lajos „Paris MCM” jelígyével beadott terve volt,³ amely ugyan egyes részletekben bekövetkezett változásokkal, de alapvetően a pályázati tervben látható tervek alapján valósult meg.⁴ A négy díjazott és napjainkban ismert terv közül egyedül az Alpár féle millenniumi történelmi főcsoport redukált-montázsolt változatának felfogható első díjas pályamű felelt meg teljes egészében a magyar történelmi stílusra történő utalás pályázati kritériumának.⁵

A Szajna felé és a Rue des Nations felé néző román kori és gótikus elemekből építkező homlokzatokat kétoldalt reneszánsz és barokk épületek motívumai kötötték össze (1. kép). A Quai d’Orsay felőli oldalon a jáki apátság templom román kapuzata fogadta a belépőt, ezzel átellenben a Szajna partra a vajdahunyadi vár erkélyszára nyílt. Ehhez jobb oldalról a csütörtökhelyi kápolna (XV. századi gótikus, Saint Chapelle analógiájára) szentélye, támpillérek közé fogva pedig a körmöcbányai vártemplom 40 méter magas tornya állt. A torony mellett balról a kassai Szt. Mihály kápolna mása állt oldalhomlokzatként, átmenet képezve a reneszánsz felé, amit a lőcsei városháza nyitott árkádjai, az eperjesi Rákóczy ház tetőzete és a bártfai városháza ablakai jeleztek. A csütörtökhelyi kápolna másik oldalán, a barokk építészetre utalva, a pesti szerb templom barokkos tornya, mellette az eperjesi Klo-



1. kép. A magyar történelmi pavilon, Bálint-Jámbor iroda

busiczky ház rokokó homlokzata állt. A pavilon belsejébe a jáki templom kapuzatát utánzó bélietes bejáraton át juthattak be a látogatók, jobbra a gyulafehérvári székesegyház oldalsó kapuzat, balra a lázói kápolna bejárata állt. A lázói kápolna beillesztése későbbi terfváltozás eredménye, az 1898-ban publikált terveken még nem szerepelt. A belső udvarban lévő előcsarnokot, vagyis a pavilon belső, középső részét román stílusú – jáki és gyulafehérvári elemekből építkező – keresztfolyosó foglalta magába. Az udvar bal oldalán a Bethlen grófok keresdi kastélyának lépcsője és a bártfai városháza elemei köszöntek vissza.⁶ A pavilon eltérő stílusokat ötvöző kialakítása szerepelt az egyes installációkat részletesen leíró, előzetesen bekért dokumentációban is.⁷

Az 1900-as párizsi kiállítás magyar pavilonjaként tervezett magyar vonatkozású építmények vizsgálatkor alaposan meg kell vizsgálni a történelmi kontextust annak érdekében, hogy világos képet kapjunk a történelmi pavilon historizáló tömbjének és a csoportbemutatók lechneri felfogású, magyaros szecessziós stílust tükröző installációinak összefüggésére. A magyar történelmi pavilon a viktoriánus korszak építészét idéző angol és a mohamedán és szláv díszítőelemeket vegyítő bosznia-hercegovinai pavilon között helyezkedett el. Ez utóbbi pavilon másik oldalán a Ludwig Baumann tervei alapján készült, Fischer von Erlach építészét idéző és ezzel a Habsburgok fénykorára utaló osztrák pavilon állt. A Monarchiát képviselő másik két pavilon az Osztrák Birodalmi Kulturális és Oktatási és az Osztrák Birodalmi Kereskedelmi Minisztérium felügyelete alatt épült fel. Fontos megjegyezni, hogy a Rue des Nations-on pavilont építő államok egy része francia építésekkel tervezte meg a nemzeti reprezentációt szolgáló építményeit. Ezen országok közé elsősorban tengeren túli országokon tartoztak, de megtalálható volt néhány kisebb európai állam is: Bulgária, Kína, Egyiptom, Görögország, Japán, Luxemburg, Marokkó, Monaco, Perzsia, Peru, Románia, Szerbia, Sziám és Törökország.

A hazai építészek munkájának eredményeként létrejött magyar történelmi pavilon azonban eltérő, az épület üzenetét sok szempontból végiggondoló megbízó-építész viszonyra utal. A pavilonról szóló első írásos említés egy 1897. február 3-én íródott, Lukácsi Béla nevével jegyzett levél a francia szervezőbizottság elnökének.⁸ Ebben Lukácsi betérjeszti a magyar kormány igényét 35.000 négyzetméternyi összterületre a magyar kiállítás részére, valamint említést tesz egy 600–800 m² alapterületű, különálló magyar pavilonról is, amely a magyar építészet „egyik legjobb időkának stílusában” épülhet fel, és bemutathatja mindazon kincseket, amelyeket Magyarország a XVI–XVIII században létrehozott.⁹ Ez a koncepció két alapvető, de egymással összefüggő ponton is eltér a végeredményként létrejött épülettől, amely egyben eltérő politikai üzenetet is hordozott. A magyar építészet és kultúra korábbi virágkoraként értelmezett 1500–1800 közötti időszakban a magyarországi művészet törté-

netét nem lehet koherens stílusjegyek vagy lineáris fejlődés alapján leírni. A késő gótikus, reneszánsz, késő reneszánsz, korai és érett barokk művészetet egy szempont alapján azonban mégis egységes politikai, művelődés és művészettörténeti egységként lehet kezelni. Ennek határait a Habsburg uralom magyarországi kiépülése, s így az országnak az osztrák császárságba történő betagozódása, és a felvilágosodás hatására meginduló reformok és a fokozatos nemzeti ébredés 19. századi kezdete jelentik. A fenti három évszázadot átölelő időszakot nem csupán a barokk művészet kialakulása, virágkora és a klasszicizáló késő barokk elterjedése jellemzi, hanem a bécsi udvarhoz hű történelemszemléletbe illesztve, a Habsburg ház magyarországi uralkodásának fontos időszakát is jelzi.

Miklós Ödön beszámolója fontos részletet árul el a pavilon végső kialakításáról: „Az ezredéves történelmi főcsoport épületeinek mintájára, a Magyarországon létező, román, átmeneti, csúcsíves, renaissance, barokk és roccoco stílu építészeti emlékekből volt összeállítva a magyar pavilon, és belső helyiségei is ennek megfelelően és pedig a történelmi végrehajtó bizottság által kijelölt hazai motívumokkal díszítették, mintegy keretét, otthonát képezve az abban kiállított történelmi emléktárgyaknak.”¹⁰ Az első terfváltozat azonban végül nem valósult meg, az új koncepció lényegét már nem a Habsburg-ház magyarországi uralma, hanem a magyar nemzet ezeréves politikai története jelentette.

A magyar történelmi pavilon a régi magyar művészet fennmaradt emlékeinek összeállításából jött létre, voltaképpen önmagában is megfelelt a világhiállítás retrospektív anyagra vonatkozó kiírásának, mely a román műízlés korától a rokokóig tárta a szemlélő elé a magyarországi architektúra főbb fejlődési fokait.¹¹ A magyar pavilon valójában több volt egy történelmi kiállításnak otthont adó épületnél. Az 1896-os Millenniumi kiállítás pavilonjai a magyar történelem esszenciáját, a nemzet ezer éves európai jelenlétét fejezték ki építészeti eszközökkel. A párizsi bemutató megkötései azonban alapvetően ellentétes volt a több évszázadot átfogó történelmi kiállítás bemutatása, hiszen „a nagyobb szabású történelmi kiállítás eszméjét tulajdonképpen meg sem engedte a párizsi kiállítás programja, mely a retrospektív anyagból csupán a 19. század alkotásainak biztosított helyet.”¹²

Ebből a szempontból lényegesnek tartjuk felhívni a figyelmet arra, hogy az 1900 előtti világhiállításokon, amelyeken Magyarország hivatalosan képviseltette volt (Párizs 1867, Bécs 1873, Párizs 1878), a magyar bemutatkozás minden alkalommal az osztrák pavilonban, mellérendelt viszonyban történt. Minden valószínűség szerint az 1896-os millenniumi kiállítás során megerősödött függetlenségi eszme manifesztálódott 1900-ban és az azt követő két évtizedben az önálló magyar pavilonok felépítésének igényében és architektúrájában. Ennek a paradigmaváltásnak a jele az, hogy az 1896–1918 közötti világhiállításokkal kapcsolatos hivatalos iratokban és levelezésekben számtalan alkalommal találunk utalást Magyarországi önálló,



2. kép. Átjáró a magyar osztályok között, Bálint-Jámbor iroda

Ausztriától elkülönülő bemutatkozásának fontosságára. Ennek a nemzeti eszmének a jegyében fogant a kiállítási pavilonok magyaros stílusban történő kialakításának igénye is.

A paradigmaváltás első jele a párizsi magyar történelmi pavilon és az installációk kialakítása. A historizáló pavilon és a vernakuláris jegyeket mutató installációk szétválasztása a korabeli kultúrpolitikai prioritásokat figyelembe véve érthető meg. A világkiállítás magyar vonatkozású épületeinek kettős szemlélete tükröződik abban a levélrészletben is, amelyet a Magyar Iparművészet beszámolójában közölt Bálint és Jámbor építészeknek a terveikhez fűzött kommentárjaiból: „Ezekre a pavilonokra [a Rue des Nations történelmi pavilonjaira] kötelező volt a történelmi stílus, önként érthető tehát, hogy ezt a pavilont Magyarország műemlékeinek legjavából választott motívumsozorból tervezzük; a nagy csarnokokban pedig természetesen oda kellett törekednünk, hogy erősebben megkülönböztessük magunkat a többi nemzettől és itt is versenybe lépünk velük, nemcsak iparunkkal, de annak bemutatási módjával. Bele kellett vinnünk a modernséget tervezeteinkbe, de be kellett mutatni azt is, hogy van egyéniségünk, hogy a magyar az a nemzet, mely erős faji jellegével mindenre, a mi itt keletkezik, reá nyomja bélyegét.”¹³

A kiállításon elszórtan szereplő magyar csoportok egységes installációs bemutatása központi kérdés volt a magyar kormánybiztosság részéről (2. kép). E feladat megoldására az Iparművészeti Társulat egy olyan építész felkérését javasolta, aki „kiforrott, határozott egyéniséggel bír, [...] s aki alkotásaiban egyéniségét önállóan érvényesíteni tudja, másfelől pedig ismernie kell a régi hazai műiparunk emlékeiben fennmaradt s a magyar nép művészi munkáiban fölhasznált díszítési elemeknek és azoknak az alkalmazására nézve közös jelleget, a mit jogosan magyar típusnak tekinthetünk.

Emellett szükséges, hogy az illető alaposan tájékozva legyen a modern művészi irányzatokról s törekvésekről.”¹⁴ A társulat javaslata tehát arra vonatkozott, hogy ne csak az installáció építészeti keretét, hanem tárgyi-elrendezési részét is építészek oldják meg. Az 1900-as világkiállítás magyar vonatkozású tervanyaga a párizsi Bibliothèque Nationale-ban maradt fent. Ez a tervanyag ennek a kívánalomnak minden szempontból tökéletesen megfelel. Az I–III, VII–X. és XII–XV. csoportok installációira kiírt külön pályázatot Bálint és Jámbor nyerték meg, mert tervükkel „úgy művészi felfogás, képesség, mint ambíció dolgában a munka sikeres végrehajtására biztosítékot nyújtanak.”¹⁵ Az installációk megtervezéséért 25.000 forint tiszteletdíjat kaptak, melyért „kötelesek lesznek az összes installationális munkálatokat végrehajtani, minden szükséges tervezést eszközölni és egyáltalában az elhelyezés és dispositioval összefüggő kérdésekkel járó teendőket elvégezni.”¹⁶ Az egyes nemzetek a számukra a csarnokokban kiosztott helyeket szabadon használhatták fel és rendezhették be (3. kép). A Bálint és Jámbor építész irodában készültek tehát azok az installációk, amelyek felfogásukban, a magyar népművészetből átvett motívumok, az élénk színhasználat és az installációk formáinak kiképzése az 1896-ban felépült Iparművészeti Múzeum épületében inkarnálódott történelmi-építészeti felfogással mutatnak közvetlen rokonságot.

Az egyetemes művészettörténet-írásban általánosan elfogadott tétel, hogy az Art Nouveau stílus áttörése az 1900-as párizsi világkiállításon történt meg. A világkiállítás építészetét, s főleg az új tendenciákat bemutató cikkben A. Barthélémy a világkiállítás építészetének főbb sajátosságát az építészek, festők és szobrászok szoros együttműködésében látta.¹⁷ Az új építészet példáinak bemutatásakor az első példa René Dulong Pavillon Bleu-je volt, amelyben a francia Art Nouveau sajátosságaivá váló hajlékony vonalak megjelent a belső díszítésben, berendezésben, ez elektromos berendezések kialakításában és a körbefutó frízekben is. Második példája a Pavillon des Ardoisières — Palatáblák Pavilonja — „a harmónikus kialakítás a Pavillon des Ardoisières-t az 1900-as világkiállítás egyik legérdekesebb épületévé teszi, ahol az új építészetet egyéb épületek is képviselik, nevezetesen a külföldiek részé-



3. kép. A vasúti kiállítás magyar csoportja, Bálint-Jámbor iroda

ról, akik még nálunk is tisztábban tesznek tanúságot az új művészet [Art nouveau] iránti érdeklődésükről. [...] A német étterem, a magyar pékség és a bécsi étterem mind tanúságot tesznek arról az útról, amelyre az építészetnek haladnia kell, mivel semmi sem lehet termékenyebb annál, mint az építészek és mindazon művészek közötti egység, amely segítségével [az építészet] képes lesz létrehozni a civilizációnk méltó emléket.”¹⁸ A Jugendstil stílusjegyeit mutató német éttermet Bruno Möhring tervezte. A magyar pékség egy kétszintes, alagsoros félkör alakú épület volt, a bejárati homlokzata négyzetes tömbbé egészült ki, a főhomlokzatra néző keskeny, hosszú ablakokkal, amelyek alatt az épület funkciójára utaló felirat és florealis díszítés volt látható (4. kép). A nagyméretű ajtóban végződő lépcsős bejárára Lois Fuller pavilonjának formavilágát idézte. Az épület félkör alakú falazatán a járósínt magasságába vágott ablakok és felettük az épületen körbefutó domborműves díszítés volt. Az épületről a következőket jegyezte meg a szerző: „Az Invalidusok mellet a valódi és tanultságot feltételező újdonságra vágyó tekintetek rögtön észreveszik a magyar pékség számára a budapesti Fischer József által tervezett pavilont. Főleg két részlete miatt tart számot érdeklődésre: Az alagsort megvilágító boltozott ablakok nyílásainak alapját képező búzanyalábok és a Barys által festett fríz, amely pékek felvonulását ábrázolja”¹⁹ Az I. csoport installációjának bejáratáról közölt kép mellett a magyar pékség épületét képben és elismerő szavakkal is bemutatta az Art Décoratif folyóirat Lois Fuller pavilonját, a Pavillon Bleu-t, a Bécsi Éttermet és több más kisebb, döntően *modern stílusú* pavilonokat felsoroló cikkében.²⁰ Az Art Nouveau építészet jelentős eredményeként értékelt Fischer-féle magyar pékség épületének berendezését Vidor Leó készítette.

A pavilonok stílusát és az építészettörténetben elfoglalt helyüket a korabeli kritikusok eltérően közelítették meg. A külföldi kritikusok eltérően nyilatkoztak az 1900-as párizsi világkiállítás építészetéről és azon belül a magyar vonatkozású építményekről. Jelen tanulmányban ez utóbbi vonatkozásokat tartjuk fontos-



4. kép. A magyar pékség épülete, Fischer József

nak bemutatni. A bécsi kritikus, Ludwig Abels szerint Magyarország pavilonjai és installációi inkább látványosak voltak, de nem mutattak fel előremutató építészeti értékeket.²¹ A francia Charler Saunier ellenben a magyar kiállítás invenciózus kialakítását, az eredeti szellemet és a kiállítás tematikájához illeszkedő anyagválasztást emelte ki, színes üveg a kémiai, fa a mezőgazdasági, vas és kő a többi egység számára.²² Karl Gaul német nyelvű beszámolójában meleg szavakkal üdvözölte a magyar belsőépítészeti és bútorművészetet, elsősorban Faragó alkotásait, kiemelve világos színeit, a magyar népi ízlésről tanúskodó stílusát.²³ Max Osborn az osztrák pavilon kiegyensúlyozott eleganciájú bemutatójával szemben a magyarokét egy elmaradott keleti népség termékének tartotta.²⁴ Az Art et Décoration szerzője Gustave Soulier, az installációkat bemutató cikkében elsősorban Németország és Ausztria invenciózus és nagyvonalú térképészését emelte ki, majd Hollandia és Norvégia bemutatása után magyar vonatkozású épületekkel kapcsolatban a szerinte esetenként túlságosan erőteljes szín- és formakezelést emelte ki. Meglátása szerint ez a fajta díszítés ugyan „kifinomultság és vonzóság tekintetében elmarad Ausztria mögött, de nagyon festői és figyelemreméltó.”²⁵ Jacques Meier-Graefe az Art Décoratif hasábjain megjelent és tájékozatlanságról tanúskodó kritikájával minden bizonnyal lesújtotta az ország ezer éves államiságára és 19. századi modernizációjára büszke magyar szervezőbizottságot: „Magyarország kitűnik lángoló, erőteljes installációival, melyekről látszik, hogy egy új nép alkotásai. Mindent átható túlzott formáik és színeik ellenére figyelemre méltóan sok művésztük van, művészetük hű képet ad zabolátlatlan fajtájukról.”²⁶

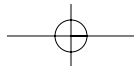
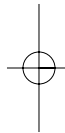
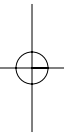
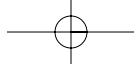
A kritikusok elsősorban az egyes nemzeti jellegzetességek kihangsúlyozásával és a nemzetközi iparművészeti tendenciákat meghatározó angol iparművészethez viszonyítva ítélték meg az egyes országok bemutatóit. Vélekedésük alapján az osztrák bemutató nemzetközi jellegétől élesen elütött az erősen nemzeti jellegzetességeket felmutató magyar bemutató. Ennek ellenére egyetérthetünk Rebecca Houze tanulmányának végkövetkeztetésével, miszerint²⁷ az 1900 körüli iparművészeti folyóiratokban és újságokban zavar volt érzékelhető az osztrák és magyar iparművészet és formatervezés besorolásakor, a nemzetközi trendeknek megfelelő osztrák és a gyakran nacionalistának bélyegzett magyar bemutatóról megjelent kritikák számos pontos ellentmondásosak voltak. Ehhez fontos hozzátenni, hogy ezek az írások esetenként a pontos értékítéletet befolyásoló tárgyi tévedésektől sem voltak mentesek. A magyar politikai osztály kultúrpolitikai törekvéseinek fontos alkotóeleme volt egy önálló, saját kultúrával és művészettel bíró ország képének bemutatása, melynek értelmében a történelmi múlt és a modern jelen szerves egységben jelent meg a párizsi világkiállítása magyar építészeti alkotásaiban.²⁸

Jegyzetek

- 1 VADAS Ferenc: *Programtervezetek a Millennium megünneplésére*. (1893). In: *Ars Hungarica*. 1996. 28–29.
- 2 Az eredeti hivatalos pályázati kiírás a Magyar Építészeti Múzeum anyagában található, jelenleg még beletárolatlan anyagként.
- 3 Jámbor eredeti nevét, Frommel aláírást olvashatunk ekkor még a terveken.
- 4 *Építő Ipar*, 1898. augusztus 3. 192.
- 5 A négy bemutatott pályamű részletes bemutatása és a tervekben megjelenő építészeti felfogás részletes ismertetése egy másik tanulmány feladata lesz. Itt csak annyit tartunk fontosnak megjegyezni, hogy a négy épület mindegyike lechneri reminiscenciákat tükrözött. Eredeti beszámolókat lásd: *Építő Ipar*, 1898. augusztus.
- 6 CZOBOR Béla: *A magyar történelmi kiállítás*. In: *Magyarország a párizsi világkiállításon*. Horváth, Budapest, 1900. 1–18.
- 7 Archives Nationales. F12 4245. Hongrie. Organisation. Renseignement Statistiques demandé. Jelzet nélküli irat.
- 8 Archives Nationales. F12 4243. Hongrie. Organisation. 1897. február 3. 8011. sz. irat.
- 9 « un bâtiment de cette dimension, qui représenterait un des meilleurs exemplaires de notre architecture et contiendrait de ce que nous avons de plus beau du XVI–XVIII siècles. »
- 10 MIKLÓS Ödön: *Magyarország és társországai az 1900-ik évi Párizsi Nemzetközi Kiállításon*. Budapest, Atheneum, 1903, 157.
- 11 MIHALIK József: *A magyar történelmi pavilon*. In: *Magyar iparművészet*, 1900, 325–333.
- 12 CZOBOR, 1900. 5.
- 13 *A párizsi kiállítás magyar csoportja egy részének installációs terve*. In: *Magyar Iparművészet*, 1900, 56.
- 14 Ibid.
- 15 MOL K 232 Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/7981.
- 16 MOL K 232 Kereskedelmi Minisztérium iratai. 1898/7981.
- 17 BARTHÉLÉMY, A.: *L'Architecture Nouvelle à l'Exposition*. In: *Art et Décoration*. 1900. 12–20.
- 18 BARTHÉLÉMY, 1990. 17.
- 19 BARTHÉLÉMY, 1990. 18.
- 20 N. N. *Les petites constructions de l'exposition*. In: *L'Art Décoratif*. 1900–1901/I. 57. és 60.
- 21 ABELS, Ludwig: *Der Architektur der pariser Weltausstellung*. In: *Der Architekt*. 1900/6. 39.
- 22 SAUMIER, Charles: *Les petites constructions de l'Exposition*. In: *L'Art Décoratif*. 1900/3. No. 26.
- 23 GAUL, Karl: *Ungarische Möbelindustrie*. In: *Pariser Weltausstellung*. Szerk: MALKOWSKY. 484.
- 24 OSBOM, Max: *Das Testament der Pariser Weltausstellung 1900*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. 1901/7. 174.
- 25 *Les Installations Générales de l'Exposition*. In: *Art et Décoration*. 1900. 158.
- 26 MEIER-GRAEFE, Jacques: *Exposition Universelle*. In: *L'Art Décoratif*. 1900/2. 79.
- 27 HOUZE, Rebecca: *National Internatinalism. Reactions to Austrian and Hungarian Decorative Arts at the 1900 Paris Exposition Universelle*. In: *Studies in Decorative Arts*. Fall-Winter. 2004–2005. 93.
- 28 A tanulmányhoz kapcsolódó kutatás a Klebelsberg Kunó Ösztöndíj révén valósult meg.

Hungarian Architecture at the 1900 Paris Exhibition

The 1900 Paris Universal Exhibition was a high point of the representation of Hungarian art and architecture abroad. Hungarian cultural politics aimed to alter the international reputation of the country from the image of a subordinate country of the Habsburg Empire in the 1850s to the image of an equal member of the Austro-Hungarian Empire with its millennium-old history in 1900. This radical aim has its political roots in the Compromise of 1867 and its first evident visual representation, the festivities of the Millennium in 1896, which aimed at celebrating the 1000 years of existence of the country. The historicist pavilion-architecture of this feast reappeared again in the Historical Pavilion of Zoltán Bálint and Lajos Jámbor on the “Rue des Nations” on the bank of the Seine. The group installation within the exhibition halls represented modern Hungarian architecture with a vernacular taste following the architectural principles of Jenő Lechner as well as of Bálint and Jámbor. The Hungarian Bakery of József Fischer was an excellent example of Art Nouveau architecture, highly appreciated by the most prominent architectural critics of the Exhibition. The Hungarian architecture at the Paris exhibition represented the co-existing architectural tendencies of the country and expressed the will of the organisers to show a comprehensive image of the Hungarian past and present.



Tüskés Anna A Schmidt-cég „pozzói”-nak problémája

A Budapesti Történeli Múzeum – Kiscelli Múzeumban őrzött Schmidt-hagyaték leltárkönyveit eddig a bútorok szempontjából áttekintő Rostás Péter¹ és a neobarokk szobrok szempontjából vizsgáló Ecsedy Anna² kutatásai után arra keresem a választ, mit jelenthetett Schmidt Miksa számára a „pozzo” kifejezés.

A leltárkönyvek tanúsága szerint több kútkávékkal is foglalkozó mű volt Schmidt könyvtárában:³ 14. American Estals and Gardens 40.-; 18. Pozzi Sammlung von Schwarz Weiss Zeichnung 150.-; 19. Pozzi und Brunnen Sammlung von Schwarz Weiss Zeichnung 120.-; 20. Pozzi und Kamine Sammlung von Schwarz Weiss Zeichnung 160.-; 22. Manufactura di Signa Teracotta Art & Dec 15.-; 25. American Homes and Gardens 80.-; 69. Manufactura di Signa Teracotta 20.-; 80. Vendita Cav. Salvatore Arbil Venezia 2.- A 18–20-as számú tétel egyértelműen kútkávékkal foglalkozó kiadványokra utal. A 22-es és a 69-es a Bondi család tulajdonában lévő Manifattura Ceramica di Signa cég kiadványa lehet, amely a XIX. század végén és a XX. század elején román és reneszánsz stílusú terrakotta vagy kerámia művek sorozatgyártásával foglalkozott. A 80. tételben szereplő Salvatore Arbil személyét eddig nem sikerült felfedni, de velencei volta miatt feltételezhetjük, hogy szempontunkból nem érdektelen.

A Schmidt-hagyaték fényképei között kútkáva felvételek is találhatóak.⁴ A 237-es számú fénykép (1. kép) hátoldalán például a következő feljegyzést olvassuk: „Signa Bdi No 462 Cachepot byzantino alto 0,42 base 0,46 prezzo: terra bianca L. CX.” A fényképen látható kútkáva a korábban Giovanni Marcato, majd Michelangelo Guggenheim műkereskedő tulajdonában lévő,



1. kép. Kútkáva. Fénykép. Budapesti Történeli Múzeum – Kiscelli Múzeum, Schmidt Miksa hagyaték, F13A doboz, 237. fénykép.



2. kép. Kútkáva. Venezia, Museo Archeologico (M. Correr cl. XXV-143, M. Arch. 902). IX-X. század. Görög márvány. M. 74 cm, átm. 84 cm.

1889-től a Correr múzeumban őrzött, a XVIII. században már Grevembroch által lerajzolt cl. XXV-143, M. Arch. 902 leltári számú, henger alakú kútkávát imitálja kisebb méretben (2. kép). A XIX. század végi mester több motívumot átértelmezett: a felületet három részre tagoló két gyöngysoros pálcá helyett egyszerű pálcátagot alkalmazott; a háromujjas fonatból képzett Salamon-csomó áthatásait az eredeti motívumtól eltérően oldotta meg; a két, egymással szembeforduló, kútból ivó páva motívumát egy sarkára állított rombuszba foglalt körből kiinduló hajtásokra redukálta. Feltételezhető, hogy a mester rossz reprodukcióról dolgozott vagy nem tudta megfelelően értelmezni a koraközépkori motívumokat.

A fotógyűjtemény további darabjai között találunk olyanokat, amelyeket Schmidt használhatott termékeihez, illetőleg, amelyek az általa gyártott műveket ábrázolják. A 8-as számú fénykép például egy szűk szájú, belül öblös kiképzésű, henger alakú kútkávát ábrázol (3. kép), amely formáját tekintve megegyezik a velencei Museo Guggenheim udvarán (4. kép), a bjelovari Városi Múzeum (5. kép) és a Wartburg vára déli udvarán (6. kép) álló művekkel. Díszítését azonban eltér azokétól: reneszánsz girlandok között korongokat látunk. Ez a formája alapján kútkávanak teljesen alkalmatlan típus valószínűleg a XIX–XX. század fordulóján alakult ki.

A 12-es számú fénykép Schmidt egyik bemutatókertjének részletét ábrázolja lefelé keskenyedő henger alakú kútkávékkal, növénytartó edényekkel és egy oszlopon álló medencével, benne fenyőfacsemetével. Mindegyik darab az akkoriban velencei bizantinizáló stílusúnak vélt motívumokkal díszített. A 22-es kép ugyancsak Schmidt egyik termékét mutatja, egy földön

álló, széles medencét, melynek külső oldalát egymással összehurkolt kétujjas indákban elhelyezett virág, madár és állatküzdelem eklektikus motívumai díszítik.

A 33-as számú kép egy Schmidt tulajdonában lévő, egyelőre azonosítatlan kiadvány egyik illusztrációja három kútkávéval vagy növénytartó edénnyel. A két szélső lefelé keskenyedő, henger alakú, a középső nyolcszög alaprajzú. A velencei románkori kútkávákra jellemző hármass vízszintes osztáson túl a bal szélső darabot egymással összehurkolt körök sora díszíti, a másik kettő árkádíves tagolást mutat. Ezen túl semmi nem mutat a velencei ihletettségre: a körhálóban kutya, szecessziós papagáj, kicsinyeit tápláló pelikán motívumai ismerhetők fel. A 34-es fénykép felirata szerint növénytartó láda, de díszítése jól érzékelhetően merít a románkori velencei kútkáva hagyományból.

A 235-ös fénykép feltehetően Schmidt saját termékét ábrázolja: egy lefelé keskenyedő henger alakú káva hatszög alakú felső peremmel, melynek minden oldalát fogrovattal díszített félköríves árkád tagolja. Az ár-

kádívek találkozásánál kis akantuszlevelek, a látható oldal egészét egy nagy akantuszlevél tölti ki. Formája közel áll a XIV–XV. századi velencei kútkávákéhoz, azaz az eltéréssel, hogy ezek árkádíveit nem tagolja fogrovat és az árkádívek alatti felületet virágok és címerpajzsok díszítik.⁵

A Schmidt által a Pozsonyi úton létesített SILOS nevű bemutatókertet ábrázoló fénykép több szempontból is érdekes (7. kép). A négyzet alaprajzú udvarban kialakított kerti utak mentén elhelyezett növénytartó edények, padok, kútkávák, szökőkutak között több ismerős darab látható. A kert középpontjában négy oszlop áll, melyek tetejéről az oszlop melletti reneszánsz stílusú velencei kútkávéba vizet köpő oroszlánok ülnek. A kompozíció egyik elemét a 236-os fénykép mutatja. A kert több pontján megjelenik a 235-ös számú fénykép kapcsán fent leírt kútkáva. A kert hossz tengelyének néző felőli negyedelő pontján a bécsi Magyar Nagykövetség udvarán álló kútkáva vagy annak másolata látható. A románkori velencei ornamentikában gyakori Salamon-csomó motívum és az ismeretlen telamon alakok együttes megjelenése XIX. század végi eredetre utal. Nem meggyőző Buchinger érvelése, aki már a XVIII. században bizonyítottan



3. kép. Kútkáva. Fénykép. Budapesti Történelmi Múzeum – Kiscelli Múzeum, Schmidt Miksa hagyaték, F13A doboz, 8. fénykép.



5. kép. Kútkáva. Bjelovar, Városi Múzeum. XIX. század. Mésző. M. 40 cm, külső átm. 50 cm, száj átm. 38,5 cm.



4. kép. Kútkáva. Venezia, a Museo Guggenheim udvarán. XIX. század. Kő.



6. kép. Kútkáva. Wartburg, déli várudvar, Kommandantengarten. XIX. század. Kő.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

véli a kútkáva bécsi jelenlétét.⁶ Felmerül a kérdés, hogy Schmidtnek mi köze van a bécsi darabhoz.

A válaszkísérlet előtt érdemes megvizsgálni a Kiscelli Múzeumban őrzött Schmidt-leltárkönyvekben a „pozzo” és „brunnen” névvel illetett tárgyak sorát, s azonosítani azokat a fennmaradt művekkel vagy nem fennmaradt művek ábrázolásával. A Schmidt-cég budapesti vállalatának inventáriumai és fényképei azonosító számok híján nehezen kapcsolhatók össze, s csak a leírás és az ár figyelembevételével feltételezhetjük egy-egy leltári tétel és a fényképek kapcsolatát.

Az 1903–1921 közötti tizenegy leltárkönyv mintegy 110 fajta „Pozzo” és „Brunnen” rövid leírását adja.⁷ A tételeket megpróbáltam csoportosítani a leírásukban megnevezett jellegzetességek alapján. A „pozzók” megnevezésének egy része stílusjegyekre utal: görög,⁸ római,⁹ román,¹⁰ gótikus,¹¹ reneszánsz,¹² barokk.¹³ A „romanischer Säulenpozzo” megnevezés feltehetőleg egy román stílusú motívumokkal díszített, egy vagy több oszloppal alátámasztott medencét jelöl, amint erre példát látunk a fent leírt 12-es számú és a SILOS kertjét bemutató fényképeken.

A leltárkönyvekben szereplő „echt” és „Original” szavak megtévesztők. Feltételezhető, hogy inkább üzleti, mintsem művészettörténeti jelentést hordoztak. Az 1890-es években Velencében egyaránt 1000 lírába került egy eredeti középkori és egy azt imitáló, eredetinek eladott kútkáva. A kútkávák árát vizsgálva megállapíthatjuk, hogy Schmidt Miksánál 300 és 3000 korona között mozgott egy „echt” vagy „Original” pozzo ára anyagtól és mérettől függően. Egy kő vagy márvány kútkáva általában 1000 koronába került. Csupán egyetlen vas állványzattal ellátott kútkáva szerepel az inventáriumokban, melynek először 2000, majd 3500 korona volt az ára (Inv. No. 11108). A másolatok és imitációk ára 25 és 300 korona között mozgott.

A „pozzók” megnevezésének egy része népekre utal, olaszokra¹⁴ és zsidókra.¹⁵ Más megnevezések városokra utalnak, talán a származási helyet jelölik: Palermo,¹⁶ Wien,¹⁷ Linz.¹⁸ Míg az első kettő esetében nehéz meghatározni a pontos típust, a linzi falikút esetében feltételezhetjük, hogy az megegyezik a ma is számos cég kínálatában létező, de már öntött vasból vagy alumíniumból kivitelezett típussal.

A tételek másik részének elnevezése állatfigurákra utal, s talán a rajtuk megjelenő fő motívumot jelöli: oroszlán,¹⁹ róka,²⁰ ökör,²¹ majom²² és elefánt.²³ A „Springbrunnen mit Löwe” megnevezés mögött azt a bolognai Palazzo Sanuti-Bevilacqua udvarán álló, oroszlános kutat imitáló szerkezetet sejtethetjük, amelyen a reneszánsz stílusú kútkáva egyik oldala mellett magas oszlop tetején ülő, és a kút fölé hajoló, szájából a kútkávéba vizet csurgató oroszlánt helyeztek el. Ezt örökíti meg a 236-os számú fénykép, s a SILOS kert középső együttesét négy ilyen egymás mellé elhelyezett mű alkotja. A „Pozzo mit 4 Löwen” megnevezés talán a Kiscelli Múzeum udvarán ma is két példányban látható, sarkain négy oroszlán által tartott virágládát ta-



7. kép. Schmidt Miksa bemutatókertje: SILOS. Budapesti Történeti Múzeum – Kiscelli Múzeum, Schmidt Miksa hagyaték

karja. Az „Elefantenpozzo” egyik darabját ismerjük fel a Schmidt-hagyaték fotógyűjteményének 15-ös számú darabján: elefánt hátán álló, középen megcsomózott oszlop tetején medencével.

A „pozzók” megnevezésének harmadik része magyar arisztokrata családokra utal, s talán a családnál lévő eredeti alkotásról készült másolatokat jelöli: Esterházy,²⁴ Zichy,²⁵ Hadik.²⁶ A „Inv. No. 9677 Hadik Pozzo Original: 1000.-” jelzésű tétel kapcsán felmerül a kérdés, hogy az vajon megegyezik-e a tornanádaskai Hadik-kastély kertjéből származó henger alakú kútkávéval. A Schmidt hagyaték fényképgyűjteménye őrzi még egy családnevet tartalmazó „pozzo” képét (272–273-as számú): az ún. „Körmeny Pozzo” előképét a Nagyszentmiklósi kincs bikafejes ivóedényei szolgáltatták.

A „pozzók” megnevezésének negyedik része az ábrázolt motívumra utal: Traubenpozzo,²⁷ Kreuzpozzo²⁸ és Nonnenkopf Pozzo. A tételek ötödik csoportjának leírásában a tárgy felépítésére, például a formájára, az oszlopok számára,²⁹ méretére (például Kindelpozzo) vagy a leendő használóra találunk utalást.³⁰ Az 11108-as leltári számon „Steinbrunnen mit Eisenconstruction und Sockel: 2000.-” vagy „echter Marmorbrunnen aus Pisa mit Eisenstangen verziert: 3500.-” viszonylag részletes leírással megjelölt mű esetében sem lehetséges meghatározni, hogy melyik pisai vagy Pisa környéki vasállványzatos kútról van szó.

A leírás egyes esetekben csak a mű anyagának megnevezésére szorítkozik: terrakotta,³¹ műkő³² és gipsz.³³ Emellett számos mű készült márványból, kőből és cementből. Bizonytalan, hogy mit jelenthetett a „vergoldet” és a „Mosaik eingelegt” technikája és kivitelezése. A mozaikberakásra némi támpontot nyújthat a Schmidt-hagyaték 218-as számú fényképe, amely egy oroszlán hátán álló, cosmateszk mozaik díszítésű oszlop tetején elhelyezett szenteltvíztartó medencét ábrázol. A felirata alapján bizáncias stílusú alkotás cararai márványból készült, és az 1892–1912 között működő római Galeria Sangiorgi tulajdonában volt.³⁴

A „pozzók” megnevezésének egy további része a

tárgy formájára utal: „Kugelpozzo,”³⁵ „Cysternenpozzo,”³⁶ „Kreistrunder Pozzo,”³⁷ „Sarkophag Pozzo”³⁸ és „Rosenpozzo oder Schalenpozzo.”³⁹ Ezek közül egyértelműen azonosítható a „Sarkophag Pozzo,” amelyből ma is több példány áll a Kiscelli Múzeum udvarán.

További „pozzók” egy-egy példánnyal szerepelnek a leltárkönyvekben: az „Inv. No. 179 Attila-Pozzo, Gyps, vergoldet” és az „Inv. No. 12157 Eosin-Kunststein-Pozzo” kapcsán felmerül a kérdés, hogy vajon milyen kapcsolat lehetett a Zsolnay-gyár 1902-ben készült eozinmázás „Attila csészéje,”⁴⁰ e tételek és a budapesti fiumei úti sírkert Pulszky-síremlékén álló töredékes mű között. Egyes leírások „pozzók” részeire utalnak, s elárulják, hogy a tételeket részletekben megvásárolhatók voltak: „Pozzo Untertheil,” „Pozzo Obertheil” és „Inv. No. 30846, 30847 Saeule von einem Kunststein-Pozzo.”

A „Brunnen” tételek között utalást találunk egy nagyszabású köztéri alkotásra: „Kappen und Formtheile vom Wilhelmsbrunnen: 100.-” és „Formteil des grossen Wilhelmsbrunnen: 60.-” Ez a két tétel feltehetően a Berlin-Friedenau-ban 1900 körül felállított díszkút részleteinek másolataira vonatkozik. Az eredeti díszkutat korabeli képeslapról ismerjük. A megnevezések utolsó csoportja, mint például a „Brunnentisch” és a „Brunnenstein,” egyelőre pontosan meghatározhatatlan funkcióra vagy formára utal.⁴¹

Mindezek alapján nem túlzás azt állítani, hogy Schmidt Miksa cégének termékei között több száz fajta „pozzo” volt. A leltárkönyvek és fényképek áttekintéséből megállapítható, hogy a „pozzo” összefoglaló megnevezése volt a virágtartók, keresztelő medencék és kútvák — méretet, anyagot és formát tekintve egyaránt — széles skálájának, s a megnevezések pontos meghatározása és azonosítása a fényképen látható vagy ma is létező művekkel számos nehézséget jelent. A Schmidt-cég kölcsönözte és eladta ezeket a műtárgyakat az ügyfélkörébe tartozó nagypolgároknak, arisztokratáknak lakásuk, kertjeik díszítésére. Megállapítható továbbá, hogy Schmidt Miksa a „pozzo”-gyártás és -kereskedelem révén kapcsolatban állt több külföldi és magyar céggel, így például a római Galleria Sangiorgival, a signai Bondi-család terracotta manufaktúrájával és a pécsi Zsolnay-gyárral.

A meglévő adatok alapján nem állapítható meg pontosan, hogy mi a kapcsolat Schmidt Miksa kertdekorációs tevékenysége és a bécsi Magyar Nagykövetség udvarán álló kútvák között. E kútvák eredete egyelőre ismeretlen, elsődleges származási helyét nem sikerült tisztázni. Felmerül továbbá a kérdés, hogy mivel Wilczek János és Schmidt Miksa bizonyosan ismerték egymást, vajon volt-e Schmidtnek — és ha igen, milyen — szerepe a kreuzensteini kútvák és egyéb velencei faragványok beszerzésében.

Jegyzetek

1 ROSTÁS Péter: *Schmidt Miksa hagyatéka*. In: *Egy közép-európai vállalkozó Budapesten*. Schmidt

Miksa bútorgyáros magyarországi tevékenysége és hagyatéka. Budapest, 2001. 11–83.

- 2 ECSEDY Anna: *Huszedik századi szerzemények a magyarországi kertek barokk szoboranyagában: Schmidt Miksa kertdekorációs tevékenysége a „geryeszegi sorozat” kapcsán*. Szakdolgozat a Szent István Egyetem Kertművészeti Tanszékén. 2003.
- 3 Kiscelli Múzeum 97.59.1 Inventur vom 1. April 1908 bis 1. April 1909. XVI. Bibliothek und Dunkelkammer, pp. 170, 174.
- 4 Kiscelli Múzeum F13 A kőszobrok, faragványok című két doboz.
- 5 ONGANIA, Ferdinando edit.: *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, Venezia, 1911², fig. 135; VOLTOLINA, Gino, *Le antiche vere da pozzo veneziane*. Venezia, Fantoni Libri Arte, 1981. fig. 47–48; RIZZI, Alberto: *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*. Venezia, Stamperia di Venezia, 1981. fig. 76, 98, 214.
- 6 BUCHINGER, Günther: *Der Brunnen in der Ungarischen Botschaft*. In: „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege,” 55.2001. 420, 422.
- 7 Inventur 1903–1906 (SchM, Ltsz.: 97.58.1); Diverse 1905 (SchM, Ltsz.: 97.60.1), Inventur 1908 (SchM, Ltsz.: 97.44.1); Inventur 1908–1909 (SchM, Ltsz.: 97.59.1); Inventur 1909 (SchM, Ltsz.: 97.45.2); Inventur 1910 (SchM, Ltsz.: 97.46.1); Leih und Verkauf II (SchM, Ltsz.: 97.35.1); Inventur 1915 (SchM, Ltsz.: 97.47.1); Inventur 1916 (SchM, Ltsz.: 97.48.1); Inventur 1917 (SchM, Ltsz.: 97.49.1); Inventur 1921 (SchM, Ltsz.: 97.50.1).
- 8 Inv. No. 25325 Miniatur-Pozzo, griechisch.
- 9 Inv. No. 16631 römischer Pozzo: 45.-; Kleiner, römischer Terracotta-Pozzo.
- 10 Pozzo ohne Boden, echt romanisch: 400.-; Inv. No. 12432, 12433, 12434, 12435 Riesentopfpozzo romanisch, 2 davon roth, 2 davon Naturfarbe à 300.-; Inv. No. 1185 romanischer Schalenpozzo: 60.-; Inv. No. 11181, 11182 romanischer Schalenpozzo mit gewundener Säule à 100.-; Inv. No. 1132 romanischer Säulenpozzo Original: 300.-; Inv. No. 16631 eisaeuliger romanischer Pozzo; Inv. No. 11179 romanischer Kunststeinpozzo, eisaeulig; Inv. 27233 Kunststein-pozzo, vergoldet, romanisch; Inv. No. 11184, 1183 romanischer Säulenpozzo mit je 3 Säulen: 120.-; Inv. No. 11111, 11187, 11186 romanischer 4 säuliger Pozzo: 100.-; Romanischer 5 säuliger Cement Pozzo: 220.-; Inv. No. 4128, 9307 romanischer Steinpozzo mit Mosaik; Pozzo mit romanischen Saeulen imitirt Palermo: 80.-; Inv. No. 227 romanischer Schalenpozzo mit viereckiger Säule in weissen Stein, Original: 1000.-.
- 11 Inv. No. Gothischer Kreuzpozzo.
- 12 Inv. No. 11129 Renaissance Pozzo in Kunststein; Inv. No. 11198 Renaissance-Kunststein-Pozzo; Inv. No. 18147 Kunststeinpozzo, Renaissance; Renaissance Pozzo mit Sockel: 400.-; Jardinierenpozzo laenglich, Renaissance.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- 13 Inv. No. 11152 Barokkpozzo mit Traeubensaeulen in Kunststein.
- 14 Italienischer Pozzo.
- 15 Inv. No. 9017 Judensteinpozzo, mit Mosaik eingelegt; Juden-Kunststein-Pozzo, vergoldet.
- 16 Inv. No. 11124 Palermopozzo in Kunststein: 65.-; Inv. No. 4606 Palermopozzo Kunststein: 90.-.
- 17 Inv. No. 11128 Wiener Schalenpozzo in Cementguss: 300.-; Wiener Traubenpozzo.
- 18 Marmor Wandbrunnen aus Linz.
- 19 Pozzo mit Löwen echt: 800.-; Inv. No. 25972 Löwenpozzo in Kunststein; Pozzo mit 4 Löwen; Inv. No. Löwenbrunnen, Original; Inv. No. 12736, 12737, 14010 3 Löwenbrunnen mit Saeulen / 3 grosse Löwenbrunnen mit doppelten Löwen und Saeulen, unten Bassin in Kunststein à 210.-: 1200.-; Inv. No. 11236 Brunnen mit Löwen aus Marmor: 1500.-; Inv. No. 12736 Springbrunnen mit Löwe: 600.-; 2 St. Löwenbrunnen in Cement à 150.-: 300.-.
- 20 Inv. No. 11329 Fuchsenpozzo in roth Kunststein.
- 21 Ochsen Pozzo mit Schale: 100.-.
- 22 Inv. No. Affenpozzo in Kunststein.
- 23 Inv. No. 9340 Elefanten Steinpozzo, Mosaik eingelegt; Elefanten Schalenpozzo in weissen Cement: 60.-; Inv. No. 12729 Elefantenpozzo in Cementguss: 60.-.
- 24 Pozzo aus dem Esterházy Saele mit Capitalsockel: 800.-.
- 25 Zichy Pozzo.
- 26 Inv. No. 9677 Hadik Pozzo Original: 1000.-; Inv. No. 11163 Hadikpozzo / Drillingpozzo / Kunststein-Pozzo, Modell Hadik, vergoldet; Drilling oder Hadikpozzo in Kunststein; Inv. No. 1296 Untertheil vom Hadikpozzo; Hadikpozzo Säule à 50.-.
- 27 Inv. No. 11553, 11552 Traubenpozzo in Cement: 150.-; Inv. No. 11555, 11554 Traubenpozzo mit Frauenköpfe in Cementguss à 130; Wiener Traubenpozzo vergoldet in weichem Stein; Wiener Traubenpozzo mit Frauenköpfe: 180.-; Trauben Pozzo mit Schale aus Wien, in weichen Stein, vergoldet: 200.-.
- 28 Inv. No. 11169 Kreuzpozzo: 50.-.
- 29 Inv. No. 11195 einsaeuliger Pozzo: 42.-; Inv. No. 11125 Pozzo einsaeulig ohne Oberteil; Inv. No. 4320 einsaeuliger Steinpozzo, mit Mosaik eingelegt; einsaeuliger Pozzo mit einer gewundenen Saeule; einsaeulige Pozzo mit gewundenen Saeulen, vergoldet; Pozzo einsaeulig, gewunden, aber ohne Saeule; laenglicher Pozzo mit 3 geraden Saeulen; Inv. No. 9799 6 saeuliger Pozzo; Inv. No. 11124, 11125 Grödelpozzo, 8 Säulig in Cementguss: 25.-; grosser Pozzo mit zwölf Saeulen; grosser Pozzo in rothem Marmor mit Holzsockel und vielen Saeulenfüssen: 700.-.
- 30 Inv. No. 11091 Kindlpozzo / Kindelpozzo roth: 85.-.
- 31 Inv. No. 11122 Terracotta Pozzo: 590.-.
- 32 Inv. No. 11129 Pozzo in Kunststein: 65.-; Inv. No. 12734, 12735 riesengrosser Kunststein Pozzo.
- 33 ¼ Theildes Grossen Riesen Brunnen, mit Cauatiden Gypsmodell: 80.-.
- 34 „No. 7019 Galerie Sangiorgi, Rome; Bénéfier byzantin en marbre de Carrara.“
- 35 Inv. No. 11112 grosser Original Kugel Pozzo: 1000.-; Kugel Pozzo mit Löwenköpfe, Original: 1200.-; Inv. No. 11088 Kugelpozzo mit Festons: 240.-; Inv. No. 11509, 11189, 11188, 11510 Kugelpozzo à 100.-; Inv. No. 111531 Kugelpozzo Kunststein; Grosser Kugel Pozzo: 70.-.
- 36 Cysternenpozzo in Kunststein.
- 37 Kreisrunder Kunststein-Pozzo vergoldet.
- 38 Sarkophag Pozzo, Original, Sockel aus Holz: 1600.-; Inv. No. 11153, 11152, 11151, 11155 Sarkophag artige Pozzo in Cementguss à 150.-; Inv. No. 11153 Sarkophagpozzo: 70.-.
- 39 Inv. No. 1199 Rosenpozzo oder Schalenpozzo; Rosen oder Schalenpozzo in Kunststein: 200.-; Schalenpozzo, grau Kunststein; Schalenpozzo in Cement: 100.-; Rosen Schalenpozzo, in Cement: 50.-; Schalenpozzo imitirt à 70.-; Inv. No. 11129, 11130, 11175 Schalenpozzo mit Frauen und Löwenköpfen à 100.-; Nonnen Schaelnpozzo in Cementguss: 50.-; Inv. No. 11136 Italienischer Rosen Pozzo mit Schale aus Wien in weichem Stein, vergoldet: 800.-; Inv. No. 305 Schalenpozzo Original ohne Boden: 800.-; Inv. No. 11235 Schalenpozzo mit achteckigen Säule Original: 700.-; Inv. No. 11166 grosser Kreutz Schalenpozzo mit Boden: 80.-; Schalenpozzo mit Säule: 100.-; Inv. No. 11195, 11196, 11197, 11198, 11199, 1120 Schalenpozzo mit achteckigen Säulen à 80.-; Schalenpozzo mit achteckiger Schael; 8 eckiger Schalenpozzo mit Sockel in weissen Cement: 70.-; Inv. No. 11041 Löwen Schalenpozzo ohne Sockel: 50.-; Inv. No. 16869 Pozzo sechseckig roth Kunststein: 95.-; Kleine Rosenpozzo in Kunststein, Modell Gföhl.
- 40 MAROSI Ernő: *Utóélet vagy újjáélesztés? Kísérletek a nagyszentmiklósi kincs beillesztésére a magyar művészet történetébe.* In: *Az avarok aranya. A nagyszentmiklósi kincs.* Budapest, 2002. 136–137.
- 41 Brunnenstein in/von Sandstein; halbkreisförmiger Brunnenstein von ungarisch rot Marmor; ovaler Brunnenstein; Inv. No. 16867, 16868 Brunnenstein 6 eckig mit Kreuz in harter Ausführung mit polirten Kanten à 90.

The Well-Heads of the Schmidt Company

The inventory books and the photographs of Miksa Schmidt, a furniture manufacturer and art-dealer of Vienna at the turn of the 19th and 20th centuries, which are preserved in the Museum of Kiscell, are storehouses of information related to the commerce of Venetian well-heads by the company. The inventories attest to the fact that several books on well-heads were in the library of Miksa Schmidt. The bequest of Schmidt also contains some photographs representing

well-heads. This paper focuses on the question what the Italian for well-head, "pozzo," meant exactly to Schmidt.

Photograph no. 237 shows a terra bianca well-head produced by the Bondi family's Manifattura Ceramica di Signa (near to Florence) (Fig. 1). This 42 cm high well-head, which is 46 cm in diameter, is a copy on reduced scale of the Venetian well-head preserved in the Archaeological Museum of Venice (Inv. Nr. cl. XXV-143, M. Arch. 902) (Fig. 2). Among the other pieces of the photo collection one can find some which were used in the production of garden ornaments and others which represent produced pieces. Photograph no. 8 shows a 19th-century neo-Renaissance well-head (Fig. 3) which is identical in form to the well-head in the court of the Guggenheim Museum in Venice (Fig. 4), to that in the City Museum of Bjelovar (Fig. 5) and to that of the south court of the Wartburg castle (Fig. 6). This type of well-heads was created at the turn of the 19th and 20th centuries. Among the plant pots, fountains, benches and well-heads presented at the Silos exhibition garden of Schmidt and as shown on a photograph (Fig. 7), there are some identifiable pieces, for example, the well-head of the Hungarian Embassy of Vienna, or, possibly, a copy of it. The question arises what Miksa Schmidt had to do with that piece in Vienna.

The eleven inventory books compiled between 1903 and 1921 give short descriptions of about 110 types of "Pozzo"s and "Brunnen"s, presumably well-heads or other garden ornaments. The words "echt" and "Original" in the inventories are deceptive. They are there more to provide a commercial appeal than in any sense useful to an art historian. Original and false well-heads presented as authentic ones cost about 1000 lira alike. A well-head marked "original" cost from 300 to 3000 crowns at Schmidt depending on

the material and size. The name of the "pozzi" included: 1. its style, e.g. Greek, Roman, Romanesque, Gothic, Renaissance or Baroque; 2. a people like Italian and Jewish, with uncertain reference; 3. cities which perhaps relate to the supposed place of origin: Palermo, Vienna or Linz; 4. animals presumably which appear on the well-heads: lion, fox, ox, monkey or elephant; 5. Hungarian aristocratic families which refer to well-heads possessed by the given family after which the piece was made: Esterházy, Zichy or Hadik; 6. motifs represented; 7. form, number of columns, size or the future user; 8. the material: terracotta, artificial stone or plaster. Besides these materials many well-heads were made of marble, stone or cement. It seems uncertain what could the techniques of "vergoldet" and "Mosaik eingelegt" mean. Other "pozzi" appear only once in the inventories. Certain descriptions indicate a part of a "pozzo" only, and so they reveal that "pozzi" could also be bought in parts.

Based on these findings it might be suggested that the Schmidt company had several hundred types of "pozzi." Surveying the inventories and the photographs it has been found that the word "pozzo" was a collective designation for a wide range of objects from flower-stands and baptismal fonts to well-heads. The exact identification of the descriptions with existing pieces or the ones represented on photographs proved to be difficult. The Schmidt company loaned and sold these works of art and garden ornaments to the upper middle class and the aristocracy. It has also been found that through the manufacture and the commerce of "pozzi" Miksa Schmidt became associated with some foreign and Hungarian companies, for example, the Galleria Sangiorgi in Rome, the terracotta manufacture of the family Bondi in Signa and the Zsolnay factory in Pécs.

Keserü Katalin

Toroczkai Wigand Ede* és Kós Károly, avagy a „székely stílus”

Kevesen tudják Erdélyben, hogy azon házak egy része, melyek a 20. század elején „Kós Károly-stílusban” épültek, nem is az erdélyi építész, hanem egy ugyan csak sokoldalú budapesti tervező munkái.

Wigand Ede 1907 és 1914/15 között élt és dolgozott Marosvásárhelyt, s ezenközben szövődött furcsa barátsága Kós Károssal.¹ Noha voltak közös műveik is, és első látásra épületeik alig megkülönböztethetőek, építészet-felfogásuk merőben más. Mindazonáltal felmerülhet – nemcsak kettejükre vonatkozóan – egy közös stílusfogalom neve, ami részben az általuk forrásként tekintett erdélyi építkezési hagyomány alapján határozható meg, részben a századforduló nemzetközi, az építészetet és iparművészetet átható Arts and Crafts mozgalmanak² köszönhető. Ebben a mozgalomban a lakóház (családi ház), annak berendezése és környezete a legfontosabb műfaj/épülettípus, aminek kialakításához mindenütt a helyi tradíciók jelentették a forrást.

I.

A lakóház mint építészeti feladat – az építészettörténet felől nézve – az egyszerűhöz való visszatérést jelent, a minta (a forrás) pedig egy addig perifériális, nem műépítészeti (nem építészettörténeti) jelenséget, amit építési gyakorlatnak, a mindennapok kultúrája részének nevezhetünk. Ez két olyan meghatározottság, ami a művészet addigi, stílusfejlődésre alapozott történetében fordulópontként értékelhető: újrakezdés, mégpedig nem (csak) a „magas” művészet birodalmán belül kimunkált eszközökkel. Következésképpen több irányban is nyomon követhetőek: felvetik a kérdést, hogy az Arts and Crafts stílusként definiálható anyanyelvűsége (vernakularizmus): az addig számon nem tartott vidéki építészet anyagaiban és technikáiban rejlő lehetőségek felfedezése és kimunkálása hasonló jelenség-e, mint a 19. század végén a műépítészetben kimutatható redukció és eszközváltás: a mérnöképítészet új anyagai, technológiai elemi tulajdonságainak és lehetőségeinek kutatása és alkalmazása. Ha csak részben is igennel válaszolunk e kérdésekre, a 19. század vége, a századforduló művészetében olyan horderejű változást tapasztalunk, melyben egyidejűleg az új tudományosság és a hagyományos tudás alapján értékelődött át és bővült a művészet fogalma, a művészetek és a kultúra viszonya. Azaz a későbbiekben a modernség több irányú kiteljesedésével számolhatunk, melyek közül az egyik, a hagyományt felkaroló a jövő, a fenntartható fejlődés számára fontosabb lehet, mint az energiaigényes technológiával élő másik. Az előbbihez a lakóház kiindulópont (kísérleti terep) volt.

A. Nem tekintve most a modernség sokat taglalt összefüggését a mérnöképítészet általános gyakorlattól

válásával, a művészet-történetben innovációként regisztrálhatunk egy sajátos, a 19–20. század fordulóján a művészetben megjelent szemléletet is, amely a helyi sajátosságok felfedezésén, a másutt is megtalálható, hasonló jelenségekkel való rokonságuk felismerésén nyugodott, s amit regionalizmusnak nevezhetünk. Ennek vonzataként a művészet-történet-írás hagyománya szerint kiemelt művészeti központok és a mellékesnek tekintett provinciák, perifériális régiók (Európa java része: Észak-, Kelet- és Közép-Európa), amik viszont a központok alkotóinak is érdeklődési körébe estek, egyenrangúakká váltak a művészetben, majd – jóval később – ennek történetében is.³ A 20. század végi, közép-kelet-európai rendszerváltoztatások, melyek a korábbinál erősebb érdeklődést váltottak ki a nyugati civilizációban e geopolitikai régió s művészetére iránt, egyúttal a régió mai, kortárs művészetébe és művészetkritikájába is a szemléletváltás igényét hozták.⁴ Kutatási témaként jelent meg a régió művészetének közelmúltja, országainak egymás közti művészeti kapcsolatrendszere.⁵ Ugyanakkor a mai, nemzetközi „új művészet”-ben újra és minden eddiginél szélesebb körben a helyi kulturális gyakorlatokra épülnek a kortárs művészeti formák, és az „új művészet-történet”-ben a művészet társadalmi szerepére és összefüggéseire kerül a hangsúly. Ezek nemzetközisége a harmadik világra is kiterjed, társadalmi-politikai szempontból posztkoloniális korszakunkban.

B. A kortárs művészet és a mai kultúratudományok társadalmi érdeklődésének jelentőségével vethető össze a múlt századfordulónak a parasztság foglalkoztatottságát és jövedelmét biztosító háziipari szervezete és az erre épült magyarországi Arts and Crafts is. A mozgalom szociális és szubjektív igényeket kielégítő falusi műépítészete a modern kor problémáira adott válasznak, innovációnak tekinthető.

A magyarországi művészet-történet mégsem számol a századfordulóval úgy, mint fordulóponttal, jöllehet a Németh Lajos által szerkesztett akadémiai kézikönyv (*Magyar művészet 1890–1919*, Budapest, 1981), hatalmas anyagával, kellő alapot szolgáltat hozzá. Az ezt követő kisebb, a 19–20. század történetét mint összefüggő egészt tekintő⁶ kézikönyvek a kérdést megkerülik, s a századforduló jelentőségét a kézikönyvhöz képest csökkentik.

Az építészettörténet-írásban azóta is – a kor saját fogalmihoz igazodva – „népies törekvések”-nek vagy – a stílustörténetet követve – „nemzeti stílustörekvés”-nek nevezik az Arts and Crafts meghonosodását, amikor a századforduló egymást megtermékenyítő, párhuzamos stílusával foglalkoznak.⁷ Számos olyan életműre hívják fel azonban így is a figyelmet,⁸ melyek a műépítészetre (stílustörténetre) és mérnöképítészetre sarkított leírásokban nem szerepeltek. A kulturális

gyakorlat helyi hagyományára és a „magas művészet” újításaira is támaszkodó Arts and Crafts megfelelő alkalmazása a művészettörténet-írásban tehát hiányzik.

Mi sem kézenfekvőbb, minthogy egy száz évvel ezelőtti, regionális jelenséget, egy addig figyelmen kívül hagyott kultúra felbukkanását a művészetben, jelesül Kós Károly vagy Toroczkai Wigand Ede erdélyi „dialektusát” vizsgálat tárgyává tegyük.

II.

Erdély, s ezen belül a Székelyföld hagyományokban (kultúrában) és természeti kincsekben gazdag, gazdaságilag szegény volt. Magyarországon a művészeti mellett a politikai regionalizmus e tájegység és a hasonlók felzárkóztatására törekedett (rutén és székely akciók az I. világháború előtt).⁹ Ebben vett részt a belsőépítész, építész és kerttervező Toroczkai, a Székelyföldön, majd Kárpátalján. Feltételezésem szerint Kós Károly, a marosvásárhelyi Radó Sándor s a Fiala építészek tagja, Zrumeczky Dezső is dolgoztak a programban.¹⁰

Az Arts and Crafts mesterei a házat az élettevékenységek színhelyének, otthonnak tekintették, így az épület és a belső valamint a külső környezet együtt jelentett számukra tervezői feladatot. Kós és Toroczkai egyaránt terveztek épületet,¹¹ bútorokat, könyveket, színes ablakokat (Toroczkai kerteket és lámpákat, szőnyeget is), s irodalmi, könyvtervező tevékenységük is jelentős és érdekes. Kettejük közt — az építészet szempontjából — azonban van egy lényeges különbség, ami iskolázottságukból fakadt. Toroczkai ugyanis az Iparművészeti Iskolában tanult, majd bútorok kiviteli terveit készítette az Országház számára, míg nem bútortervezőként vált önálló és sikeres alkotóvá 1900-ban, részben az Arts and Crafts-bútorok ún. deszkastílusához igazodva. Építészet szemlélete ennek nyomán, az egyes bútorokból illetve az enteriőrökből, ezek helyéből és kapcsolataiból alakult ki, mindenfajta építésztörténeti tanultság, szabály vagy rendszer ismerete nélkül.¹² Ideális alanya volt az építészet újrakezdésének az ezt kívánó korban. Hiszen az egyszerű paraszti építészetet ismerte, Magyarországon és Erdélyben is, a parasztbútorok tanulmányozása révén, amit a deszkastílus hazai változata kidolgozásának érdekében végzett. Viszont a házat körülvevő környezet sem került el figyelmét, s ennek a három területnek a paraszti kultúrában összefüggő, praktikus, sajátosan (organikusan) racionális volta és esztétikai minősége sem.

Jóllehet Kós Károly bútorművészeti és belsőépítészeti tevékenysége még feldolgozásra vár, s noha tudjuk, hogy építész hallgatóként és későbbi pályázataiban — az előírásoknak megfelelően — olykor belsőépítészeti elképzelések egészítik ki az épületek rajzát,¹³ hogy az *Erdélyország népének építése* című könyvét készítve (1907) enteriőröket is rögzített, nála nem a bútorokból kiinduló új, megnyíló térszerkezettel, inkább az épülettömeget kitöltő, zárt enteriőrformákkal találkozunk.

Toroczkai az Arts and Crafts ismert, angolos stílusában, de annak egyéni változataként építette *Öccse házát* (1908), egy emeletes mátyásföldi villát. Alaprajza szerint az egész földszinti tér átjárható, folyamatos; emellett a belső terekből kiinduló tervezésnek köszönhetően aszimmetrikus az épület: a teraszok az ellentétes sarkokon jelennek meg, a kertre nyíló nagy ablakokkal ellentétes oldalon a nyeregterítő mélyen lenyúlik, intimebb belső tereket fedve le stb. Ebből a stílusból és módszerből eredt marosvásárhelyi villáinak modernizmusa. A *Bernády-ház*on (1909) a helyi építészeti nyelvre utaló elemek nincsenek; az Arts and Crafts kizárólag az intim térből mint építészeti alapelemből építkező szemléletével van jelen benne. Többi marosvásárhelyi villái — egy kivételével — ezt az utat képviselik.¹⁴ Ebből körvonalazhatók Toroczkai gondolatai az épület funkciója és stílusa vonatkozásában: a modern, épülő polgárváros számára modern villákat tervezett, középületeivel viszont — amint erre a *Kereskedelmi és Iparkamara* épülete utal — a város múltjára utalt.

A Bernády György polgármester által Marosvásárhelyre hívott Kós Károllyal mindkét típusú építészeti feladaton dolgoztak együtt: Kolozsvárra a *Folyovits-villát* tervezték, Marosvásárhelyre *Maros-Torda Vármegyeházát*.

A *Folyovits-villában* (1910) kettejük szemlélete keveredett: Toroczkai modern, belülről induló, aszimmetrikus tér- és geometrikus formakoncepciója a műépítészetben iskolázott Kós egyenletes homlokzati tengelyelosztásával valamint vernakularizmusával vegyült.

Megyeház-tervük mindkettejük életművében az első középület (1909),¹⁵ azonban nem valósult meg, pedig historizáló (az európai városházák, a vármegyeházák hagyományán alapuló) alaprajzával és homlokzati elemeivel a városi középület-építészet érvényes példáját alkották meg. A négy, udvart közrefogó, három szintes és alagsoros épületszárnyban körbefutó folyosókra fűzték a helyiségek sorát, az egyik homlokzatot toronnyal emelték ki. A torony formája és a többi, hangsúlyos tagolóelem azonban máshonnan ismert. A sarkokat bátyjaszerű, kerek tornyokkal erősítették, ami Kós és Jánszky Béla zebegényi templomának kis, kerek saroktornyára rímel.¹⁶ A középrészt minden oldalon különbözőképpen hangsúlyozták. Az első zebegényi tervektől (1908) eltérő, ott megvalósult, félköríves kapuzat a főhomlokzaton, a templom magas, háromszögű oromzatának trapéz formában végződő ablaksora és tornya a megyeház-terv városközpont felőli homlokzatán tűnik fel. Ezekből a modernizált, de középkorias elemekből s Kós vagy Toroczkai korábbi házterveinek kerek oldalépítményei alapján¹⁷ arra következtethetünk, hogy a finn Arts and Crafts mozgalomnak a monumentális építészetben is megjelenő sajátosságai, melyek az 1900-as párizsi világkiállítás óta ismeretesek voltak ugyan a magyar művészek előtt, de különösebben csak a finn-magyar kapcsolatok meg erősödése idején foglalkoztak velük,¹⁸ meghatározták



1. kép. Toroczkai Wigand Ede: Torda, Földművesiskola, 1910. Fotó: Keményfi Róbert

a magyarországi Arts and Crafts jellegét.

A marosvásárhelyi torony azonban már nem stilizált, mint a zebegényi, hanem a négy fiálás kalotaszegi toronytípust jeleníti meg, s testesebb formában, mint az ugyanekkor tervezett madárháznál a budapesti állatkertben. Mindkettő forrása Kós említett kéziratában s a kalotaszegi tanulmányútjai során (1907, 1908) készült rajzaiban¹⁹ található. Ezt erdélyi, anyanyelvi elemnek nevezhetjük az építészetben. Úgy tűnik a fentiekből, hogy a megyeháza tervén a historizálás, a finn példa és a vernakuláris elem együtt jelent meg.

Kósnak még ugyanabban az évben s később is többször nyílt alkalma hasonló feladatnak hasonló módon eleget tenni, Toroczkainak azonban csak kétszer: előbb a tordai mezőgazdasági iskolával, majd a marosvásárhelyi *Kereskedelmi és Iparkamara székházával* (1911).

A Székely akció keretében született *Tordai földművesiskolát és szállásházat*²⁰ részben a városi épület historizáló, részben modern szemléletű megoldása jellemzi. A mai Str. Agriculturiin három Toroczkaihoz köthető épület áll, jóllehet élete során csak kettő reprodukcióját közölte. Egyikük néhány apró, az ablakokat érintő változtatástól eltekintve ma is őrzi eredeti formáját: egy téglá és egy kör alaprajzú épülettest kombinációját, amit majd későbbi építészetében is felhasznált. A téglatest elé, a középtől kissé eltolva, aszimmetrikusan elhelyezett kerek, toronyszerű (de magasságával nem kiemelkedő) épületrész ívét a mellette, az oldalsó, magasra helyezett bejárathoz felvezető lépcsősor mellvédjének íve megismétli, s ívesen lekerekítettek a téglány alakú épülettest sarkai is. Az így lendületes kompozícióba foglalt épülethez idomulnak a részletek egymásba illesztéséből alakult tetőszerkezet ablakainak hullámos formái (1. kép). A ma lakásként funkcionáló épület közelében egy ha-

sonló áll, ám ennek szimmetrikus volta, az épületesetek külön-külön tetői a kisebb, azonos elemek ellenére valószínűsítik, hogy csupán utánpótlás a Toroczkai-épületnek, vagy az ő terve nyomán, de már nem a felügyeletével készült.

A magas, emeletes, egykori szállásház a mai kísérleti állomás lehet. Hajdan ez is egy téglatestből és kerti, déli oldalán egy kerek, keleti belépővel (ácsorgóval) megtoldott, mellvédje felett nyitott épületrészből állt, mely feltehetően fedett teraszként funkcionált. Rövid faoszlopok által tartott, nyereggel megtoldott fél kúp-tetője az épülettesthez támaszkodott. A téglány alakú épület eredeti méretei a fennmaradt, a keleti és kerti nézetet mutató sarokfotóról nem derülnek ki. Ma három részből áll: a két szélsőben a terem, a középsőben a lépcső (alatta WC-vel) és galéria, a pincelejáró illetve a padláslejáró található. Ez utóbbi egység a másikatnál keskenyebb, így az épület utcai, északi homlokzatának ez a része beugratott, miáltal a termekhez kívülről külön bejárat is vezet.

A félköríves épületrész ma már nincs meg, s a megmaradt, sarkainál legömbölyített, téglány épület a keleti oldalon kibővült egy keresztoszárnyal. A nyugati homlokzat megőrizte aszimmetriáját, csak az ablakok formái változtak meg idővel (2. kép). A barátságos, egyúttal dinamikus, íves épületrészek és sarokmegoldások együttese Toroczkai újítása.

A marosvásárhelyi *Kereskedelmi és Iparkamara* épülete különösen érdekes, mert Toroczkai új, a nyitott enteriőrökből eredő, áramló tér-alapú épületkonceptiója valósult meg, lényegében egy (reprezentációs teret is magába foglaló) irodaházban. Az ívelt és szögletes, geometrikus épületesetekből álló, alapvetően modern térszerkezetű székházat Toroczkai historizáló köntösbe öltöztette (a félköríves, teraszt hordozó épületrész bástyaszerű kiképzésével, kőkeretű, záróköves ablakokkal, kő lábazattal stb.).

Az a városépítészeti koncepció, amely az 1909-es terv szerint mindkettejüket jellemezte, hogy ti. a városi középülethez a városi múltat idéző elemeket és anya-

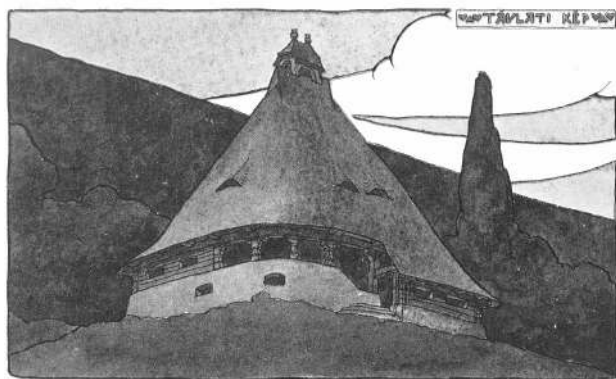
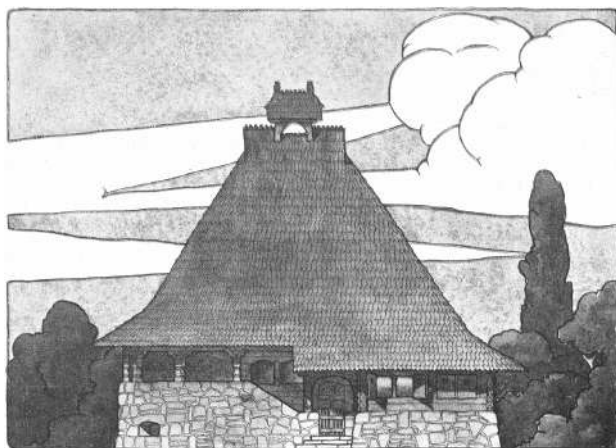


2. kép. Toroczkai Wigand Ede: Torda, a földművesiskola szállásháza, 1910. A szállásház mai képe a kerti homlokzatról. Fotó: Benkó Katalin

gokat használnak fel, viszont — amint Toroczkai marosvásárhelyi házainak modernista stílusából kiolvashatjuk — a városi házakat puritán módon, az Arts and Crafts elemeit redukálva gondolják el, Kóst a továbbiakban nem kötötte meg: az 1909–10-ben tervezett marosvásárhelyi *Közüzemek* kétszer két (lakó)épületét a parasztházak módján fedte le, s az egyik blokkot kalotaszegi toronnyal is megtoldotta. Noha egyéni stílusuk és szemléletük alapjaiban különbözött, később mégis, közös jelzővel, népiesnek nevezték őket, ezt a „stílust” pedig a városokhoz nem illőnek nyilvánították.

III.

A közös tervezéseknek azonban más következményei is voltak: egy huruba-típusú, magas nyeregtetős, olykor oromzatos háztípus kapott hangsúlyt Toroczkai vidéki építészetében.²¹ R. Berde Mária *Szentségvivők (Erdélyi regény)* című kulcsregényében olvashatunk a korszak értelmiségét érdeklő hegyvidéki kunyhóról: hősei „Hurubákhoz értek, amelyek egybe voltak építve az istállóval, a tyúkóllal, mint a földből együtt kivetődő gombok. Az alacsony falakra óriási mokánysüveg alakban volt ráhúzva a tető. Kerítésnek, udvarnak, utcának még nyoma se. Háztól házig negyedórákat tartott” (ti. az út köztük).²² Kós ezt a magányos hegyi háztípust rögzítette korábban *Kis vidéki ház tervén*, „Kísérlet székely népies irányban” felirattal (3.kép).²³ Toroczkai



3. kép. Kós Károly: Kis vidéki ház terve

kainak a vármegyeház-pályázaton kapott díj alapján a kalotaszegi, sztánai hegyoldalba képzelt, a hegyvidéki építési hagyományt alapul vevő, mélyen lenyúló tetővel borított-védett, lényegében egyterű, belül kétszintes épületterve (*Hurubám*, 1909) akár közös, vernakuláris stílusuk emblémája is lehetne.²⁴ A környezetbe illeszkedő épület terve egyúttal arra is felhívja a figyelmet, hogy a népi építési gyakorlatból mintául vett formákat, elemeket — tovább gondolva — hasonló természeti és épített környezeti körülmények között alkalmazta. Megvalósítására a magának Erdélyben tervezett házak (lásd még: *Hímes udvar*, 1911) esetében ugyan nem nyílt módja, de a Székely akció keretében tervezett székelyföldi népházak, gazdakörök és boltok illetve a Vallás és közoktatási minisztérium ottani és a katolikus egyház iskolaépítő programja keretében igen.²⁵

Érdeemes itt utalni arra, hogy Bartók Béla 1907 júliusában ment először gyűjtőútra Erdélybe, a Székelyföldre. „Megtaláltam a székely népdaltípusokat” — írta akkor, s az *Este a székelyeknél* című zongoradarabja szerint ezek egyike az ereszkedő, pentaton (rég stílusú) dallam lehetett, amit a darabban érintetlenül bemutat, néhány kísérő hanggal vagy akkorddal. Toroczkainak már voltak székelyföldi építészeti tapasztalatai, s *Az én falum* című, 1907-es rajzsorozata (a *Művészetben*) ezek átírása. A mélyen leereszkedő (vagy másképpen: magas) nyeregtető megjelenik a rajzokon, de két forrásra utalva. Megkülönböztethető az oromzatos, magas nyeregtető a nagy alapterületű épületeknél, valamint a szarufában végződő, hurubaszerű tetőzet, mely kis házakat fed, azok minden oldalára lenyúlva (három rajz *Lakóház* címen). Kós *A Ház* című folyóiratban publikálta erdélyi építészeti tapasztalatait, melyek közül az alsziki székely ház mellett a sárvásári és bánffyhunyadi régi házak huruba-típusok, s e típus erdélyi elterjedtségét mutatják.²⁶ Konkrét gyűjtéseinek eredményét Toroczkai majd a *Cserényes házak* s más, az 1910-es években kiadott könyveiben tette közzé. Az előbbiben a *Küs Curia*, a *Régimódi kemény csűr*, a *Sátoros keményű sövényház* huruba-típusok.²⁷

Toroczkai az olyan építészeti alkotásaiban, mint amilyen a *Hurubám* terve illetve néhány, hasonló szerkezetű épülete, az általa is megtalált nyelven kezdett el beszélni. Ez alapvetően különbözött az építészettörténetben nyilvántartott, hierarchikus építészeti nyelvtől, ugyanis nem emelt ki főhomlokzatot a különböző nézetek közül, hanem egyforma hangsúllyal képezte ki őket, természetesen a funkciónak megfelelő részletekkel. A székelyföldi építési hagyományt a maga építészeti ötleteivel Toroczkai megtoldotta, ezzel későbbi, szociális szempontokat érvényesítő tervezői munkásságának alapjait (gazdaságosság, minimális alapterületen maximális térkihasználás, otthonosság) dolgozta ki.

Dombos, hegyvidéki falvakba tervezett iskolái a Nyárad mentén vagy a Mezőségen, Kézdiszéken, Háromszéken lényegében a huruba koncepcióját követik.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

Legtisztábban a *komlódi*, ma üresen álló,²⁸ pusztuló *iskola* példázza, melynek négyzetes alaprajzára egyetlen tantermet s fölötte a tanítólakást magába foglaló, mélyen lenyúló sátozottóval védett tetőteret emelt.²⁹ A helybeliek emlékezete szerint ilyen volt a közeli, már lebontott *nagycégi iskola* is. (Publikált tervén – 1910³⁰ – azonban a tanítólakás a tanteremmel egy szinten, azzal derékszöget alkotva kapott volna helyet. Hogy milyen lehetett valójában, s mikor épült, még nem sikerült kideríteni.) A mára elrománosodott Komlódéhoz hasonló *Mezőújlak iskolája*,³¹ annyi különbséggel, hogy alaprajza nyújtott, téglalap, két tanterem számára, jóllehet eredeti terve szerint (1912) ez is egy tantermes lett volna.³² A tanítólakás csak az egyik fölötti tetőteret foglalja el, mint Komlódon. Az első bővítést esetleg még Toroczkai végezhetette, amint az utca felőli nézet lekonytolt, oromzatos homlokzattá alakítását is. Ezzel ugyan mintha a hierarchikus épületszemlélet tört volna magának utat Toroczkai építészetiében, ám a tetőtéri lakás két kis ablakán kívül a homlokzati fal csupasza, nem hangsúlyozott. Tanítólakás nélkül, négyzetes alaprajzú, de két tantermes, magas nyeregvetős, huruba-típusú iskola lenne a *kézdialbisi* is³³ (1915), ha nem építették volna át. Nyeregveteteje a mai állapotban is felismerhető.

Ez az épülettípus Marosvásárhelyen is feltűnik. Radó Sándorhoz kötik, és 1905-re datálják az Erzsébetliget egykori *teniszpavilonjának* faépületét.³⁴ Mai ismereteink szerint a hegyvidéki hurubának ez lehetett az első, építész által tervezett változata, a fennmaradt képek szerint magas, szarufában végződő, három oldalon mélyen lenyúló, a főhomlokzaton a tetőtéri szint ablakaival, erkélyével megtört sátozottóval. Ez a főnézeti megoldás Radó lakóházain rendre visszatért, lekonytolt tetős – vagy a tetőre utaló, kis, kúp- vagy gúlaszerű tetőindítással a csúcsonál –, ereszes faormozattal, mely ablakokkal, olykor terrasszal is tagolt (Str. Trébely 49., közüzemi őrlakás a Str. Furnicilor 1-ben, a Str. Erault. Petre Popescu 2-ben).³⁵ E homlokzati típus alapjaiban székely építési hagyomány.³⁶ Radó nyilvántartott, összetettebb házai közül ilyen részei vannak az egykori közüzemi őrlakásnak a Str. Calarasiloron, a hídfőnél; a közüzemek kapuépületének és a közüzemi őrlakásnak a Str. Kós Károlyon (1913).³⁷ Ez a megoldás Kósnál (*Nyáraló terve*, 1908, *Kis udvarház műteremmel*, Kolozsvár, 1907–1910, *Budapest Főváros Állat- és Növénykertje* számos épülete, 1908–1912) és Toroczkainál is megjelenik (udvarház-, vadászház- és egyéb háztervek 1908-tól), ám Toroczkai ragaszkodott a hurubatető tereket egybefogó szerepéhez. Valószínűleg ezt tekintette a hagyományos épülettípusban olyan művészi gondolatnak, mely őt továbbvitelére ösztönözte. A Radó-épületeken s Kós összetett tér- és tömegkompozícióiban a hurubatető nem „veszi szárnyai alá” a tereket, csak a felhasznált formák egyike a téregyüttesek lefedésénél (4. kép). A huruba-változatnak tekinthető, két kapcsolódó teret két, egymást metsző hurubatetővel lefedett épülettípusnál gyakorta háromszögű, vakolt oromzat jelenik



4. kép. Közüzemi őrlakás a str. Carpati és str. Furnicilor sarkán. Marosvásárhely, 1910–13. között

meg a tető helyett a főhomlokzaton. A homlokzati kiépzés az Arts and Crafts nemzetközi szokásai szerint történik, egyéni eltérésekkel. Régi fényképekről ilyenek tűnik Toroczkai *diódi iskolája*, melyet már a felismerhetetlenségig átalakítottak, de ma is (ma román) iskolaként működik (1912).³⁸ Hasonlóak Kós múzeumóri lakóházai Sepsiszentgyörgyön, a *Székely Nemzeti Múzeum* területén (1911–13).

A három építész tehát Marosvásárhelyen azonos nyelven beszélt, de mindegyikük a maga módján. Vernakularizmusukat az különbözteti meg egymástól, hogy mennyiben tekintették a megtalált nyelvet – önmagából – tovább gazdagíthatónak (Toroczkai, olykor Radó is), illetve mennyiben egyszerűsítették le, és igazították az Arts and Crafts vagy a műépítészeti nyelvéhez (Kós, olykor Radó is).

Toroczkai huruba-típusú falusi iskoláiról elmondható, amit Sváb Gyula ars poeticaként fogalmazott meg *Újabb állami népiskolák* című előadásában: „A népiskola a népnek büszkesége és gyönyörűsége. A falu díszje. És a népiskola építkezése nem is olyan könnyű feladat. Itt nem lehet nagyokat mondani. Itt nincsenek nagy dolyfős tornyok, puffogó frázisok – az egyszerű, mint a jóreggelt.”³⁹ De ki is kell egészítenünk, ha összevetjük a beszámoló rendkívül gazdag képanyagával, mely így is csak töredékét mutatja meg annak a 139 iskolának, amit a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 1908-ban létesített műszaki osztálya segített addig a világra, Kertész K. Róbert vezetésével, Sváb Gyula közreműködésével. A parasztházak típusait alapul vevő építkezési program eredményei változatosak és modernnek, lényegében az Arts and Crafts építészet lenyűgöző példatára áll előttünk. Olykor Toroczkai aszimmetrikus, csak egyik oldalon mélyen lenyúló tetővel rendelkező háztípusa is felismerhető köztük (Sváb Gyula, Györgyi Dénes munkáin), és a szarufában végződő (igaz, nem oly magas) sátozottó is meg-megjelenik az épületeken.

Úgy tűnik a beszámolóból, hogy Toroczkai huruba-típusú iskolái még nem voltak ismertek a szerző előtt, hiszen 1912-ben épültek, vagy talán nem tartotta őket

elégge világosnak, áttekinthetőnek ahhoz, hogy az „álmamhatalom (...) tekintélyének” reprezentánsaiként is felfogott iskolaépületek között bemutassa őket. Valóban: Toroczkai kis alapterületű iskolái, melyekkel a minimális követelményeknek tett eleget (javarészt egy tanterem + kétszobás tanítólakás mellékhelyiségekkel), más módon vonták magukra a figyelmet. Nagy, világos ablakait vagy ablaksorait az oldalhomlokzatra helyezte, így a főnézet zárt lett, de a különleges, az alacsony falra boruló magas tetőzet miatt, amit általában keresztirányban fióktetővel toldott meg, a tanítólakás mellékhelyiségeinek ablakaival, az iskola messzire kiemelkedett a környezetből, s vonzó hatást gyakorolt. Alapját a meghittség igénye⁴⁰ és az elforgatás elve képezte: a tanterem és az emeleti lakás bejárata különböző oldalakra esik, amint ablakaik is másfelé nyílnak. A két, szorosan összefüggő, mégis különböző rendeltetésű tér egybekomponálásának épp ez a nem egyszerűen mellé- vagy fölérendelő módja volt az, amivel Toroczkai gazdagította a hagyományt, s ami, egyúttal, szociális célú építészetének is alapelvévé vált.

Iskolái közül, Erdélyben⁴¹ a legkorábbiak és az egyik utolsó is egyúttal templom (*iskolatemplomok Gálfalván, Backamadarason /1909/42 és Nyénpatakon /1915/43*), a többiek pedig földszintesek. Közülük a magyardellői iskola rajzát közölte Sváb Gyula, említett tanulmányában, bár a többihez képest igen kicsiben. Ezek az épületek nem a magányos huruba típusát követik, de illeszkednek a falusi házak és templomok építési hagyományaihoz.

Mindazonáltal az építészek számára a huruba-típus és annak lekonyított tetős, faoromzatos változata jelentette a székely házat. A névtelen alkotóknak köszönhető székely háztípus a három építész munkássága folytán a műépítészetbe „emelkedett,” s – alig megkülönböztethetően egymásaitól vagy az eredetiktől – egy építészeti anyanyelv részévé vált.

Jegyzetek

- * Nevének helyes írásmódja az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Lexikon-anyagában található feljegyzés szerint ez.
- 1 Erről Kós Károly: *Életrajz*. Szerk.: BENKŐ Samu. Budapest – Bukarest, Szépirodalmi – Kriterion, 1991.
 - 2 KESERŰ Katalin: *Az Arts and Crafts mozgalomról, a vernakularizmusról és a regionalizmusról*. Előadás a *Colligite fragmenta! – örökségvédelem Erdélyben* című konferencián. Budapest, ELTE, 2008.
 - 3 CUMMING, Elizabeth–KAPLAN, Wendy: *The Arts and Crafts Movement*. London, Thames and Hudson, 1991.
 - 4 *Regionalizmus és egyetemesség* című nemzetközi konferencia, Zsennye, 1991.
 - 5 Nálunk a *Természetesen* című kiállítás katalógusának az 1950-es évek közép-kelet-európai meghatározottságába betekintő tanulmányától (Budapest, Ernst Múzeum, 1994) a *Fluxus East* című vándorkiállításig (Budapest, Ludwig Múzeum,

2008).

- 6 BEKE László – GÁBOR Eszter – PRAKALVI Endre – SISA József – SZABÓ Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, Corvina, 2002. 218–224. A Magyar formanyelv fejezetben, „Lechnertől távolabb” címen, elsősorban stiláris szempontból tárgyalja a vernakuláris jelenségeket.
- 7 MORAVÁNSZKY Ákos: *Építészet az Osztrák-Magyar Monarchiában*. Budapest, Corvina, 1988. és *Magyarország építészetének története*. Szerk. SISA József – Dora WIEBENSON. Budapest, Vince, 1998. Utóbbi a Fialat építészeknél – köztük Kós vagy Zrumeczky esetében is – említi az Arts and Crafts mozgalmat.
- 8 GERLE János – KOVÁCS Attila – MAKOVECZ Imre: *A századforduló magyar építésze*. Szerk. KÖRBER Ágnes. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990.
- 9 BALATON Petra: *A székely akció története*. Budapest, Cartofil, 2004.
- 10 Az építészeket említő adatanyag híján csak az egyes épületek elemzésével juthatunk közelebb az akciók művészettörténeti jelentőségéhez.
- 11 Kós építészetéről: GALL, Anthony: *Kós Károly műhelye*. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2002.
- 12 Kivételnek tekinthető a *Fészkem* című pályamunkája 1903-ból, mely ugyan a funkcióik szerint megkülönböztetett helyiségek felcserélésével, de lényegében a parasztház teremsoros elrendezéséből indul ki.
- 13 Kós Károly: *Kis vidéki ház terve*. 1906, *Főúri kastély*, 1908. GALL, 2002. 103–104, 124–127.
- 14 A kivétel *Csiszér Berci háza*, mely vernakuláris elemekkel – boronafallal, magas nyeregtetővel – és történeti utalásokkal is gazdagított (1910).
- 15 Pontatlan Kós Károly visszaemlékezése, mely szerint (Kós, 1991. 111. l.) az ő 1910-es, a Kemény Zsigmond Társaságban tartott székfoglalója utáni esztendőben vettek volna részt a pályázaton. Így téves A. Gall datálása is: 1910. (GALL, 2002. 224–225)
- 16 Kós kerek alaprajzú épületrészei (*Varjúvár, Kis udvarház műteremmel*) inkább bástya- és torony-szerűek, mint a nagyszobeni, gyerekkori lakóházuk igazi várbástyája.
- 17 Kós: *Kettős műterem*, 1907, *Főúri kastély és Kis udvarház műteremmel*, 1908, Toroczkai: *A gödöllői szövőiskolája*, 1906, *Vázlat egy udvarházhoz*, 1908.
- 18 *Finnmagyar*. Szerk. HUDRA Klára. Budapest, Ernst Múzeum, 2004.
- 19 *Megfagyott Muzsikusz* 1907, *A Ház* 1908.
- 20 KESERŰ Katalin: Toroczkai Wigand Ede. Budapest, Holnap, 2007. 139–140.
- 21 A hurubáról KESERŰ Katalin 2008.
- 22 Új kiadása: Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1999. 125.
- 23 Magyar Építészeti Múzeum Ltsz. 2008.01.01.
- 24 Feltehetően Toroczkai Sztánára tervezett eredeti Hurubája (1909) helyén, Kós Varjúvára fölött, a

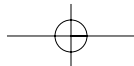
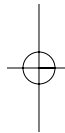
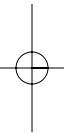
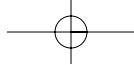
- Szentimrei-család által lakott Kós-ház épült meg.
- 25 Az alábbiakban főként azokat az épületeket ismertetem, melyekre a Toroczkai-monográfia nem tér ki.
 - 26 CZAKÓ Elemér: *Különfélék. Magyar Iparművészet* 1908. 134–135. A Királyföld és Torockó, valamint a Székelyföld és Kalotaszeg című részeket közölte *A Ház*, 1909. II. 4–5. sz. 125–132, 9–10. sz. 277–282.
 - 27 Az eredeti rajzok 1912-ben készültek. Gödöllői Városi Múzeum.
 - 28 A tanteremben felhalmozva megtalálhatók még a Toroczkai-tervezte iskolapadok is.
 - 29 KESERŰ Katalin: *Adalék az erdélyi (és hazai) örökségvédelem problémáihoz. Toroczkai Wigand Ede iskolái. Műemlékvédelem* LII. 2008. 1. sz. 65–68. KÖVESDI KISS Ferenc: *Riadóra szól a harang – A Mezőség településeinek helyzetképe (1891–1991)* című könyve (Budapest, Kráter Kiadó, 2007) tévesen Kós Károlynak tulajdonítja az épületet. Köszönöm Bartha László információját.
 - 30 Hibásan, Nagyceak címmel jelent meg: *Nemzeti Újság* 1926. március 21. 19.
 - 31 Hibásan, Mezőnylak címmel jelent meg: *Nemzeti Újság* 1926. március 21. 19.
 - 32 A Toroczkai neve alatt megjelent cikk (*Magyar köntöst a tanyai iskoláknak! Nemzeti tűzhelyei legyenek az iskolák az ifjuságnak.* In: *Nemzeti Újság* 1926. március 11.) egyéb elírásai megengedik a feltételezést, hogy a komlói terv alá került, tévesen, Mezőújlak neve, habár a *Hímes udvar* című könyvében (1916) Toroczkai saját aláírása szerint is Mezőújlak távlati képe ez. Valamint elképzelhető, hogy egy típus terv két vagy több változatban épült meg. Mezőújlakról KESERŰ Katalin 2007. 138–139.
 - 33 Székelyalbis néven jelent meg a terve, *Nemzeti Újság* 1926. március 21. 19.
 - 34 HADIK András: *Radó Sándor (1880–1960)*. In: *Magyar Építőművészet* 1990. 5. sz. 58.
 - 35 Esetükben akár felmerülhetne Toroczkai szerzősége is, ám az oromzat elé kinyúló tetőélek miatt ezek a tetők előreugró szerkezetűek, előredőlők, s mivel Toroczkai hiteles épületeinél ilyenekkel nem találkozunk, Radóhoz köthetjük őket.
 - 36 Kibédi parasztház Kós *Székelyföld és Kalotaszeg* című rajz sorozatában.
 - 37 KERESZTES Gyula: *Marosvásárhely szecessziós épületei*. Marosvásárhely, Difprescar Kiadó, 2000, 112. ugyan az utóbbi örökölést Kós károlynak tulajdonítja.
 - 38 Archív fotója közölve: *Toroczkai Wigand Ede építész, iparművész kiállítása*. Gödöllői Városi Múzeum, 2008. 12. Köszönöm Muradin Jenő szíves segítségét a helyszín megtekintésében.
 - 39 *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye* XLVIII. 2. (1914) 24. l.
 - 40 *Nemzeti Újság* i.m.
 - 41 Életrajzi feljegyzése. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, Valkó Arisztid anyaga.
 - 42 A gálfalvi helytörténet nem tartja nyilván az épületet, mintha meg se épült volna; Kaiser Anna szerint „nincs már meg,” tehát egykor megvolt. KESERŰ Katalin 2008.
 - 43 A nyénpatakit (Keresztvár) közben többször átépítették. Köszönöm Ugron Béla szíves segítségét.

Ede Toroczkai Wigand and Károly Kós: The “Szekler Style”

Cultural practices as they are valued by contemporary art theory give the frame of my study. Their importance was recognized at the turn of the 19th and 20th centuries in different parts of Europe including Hungary.

I focus on three phenomena from the early 20th century resulting from the influence of the Arts and Crafts movement. The first one is the valuation of peasant architecture as an alternative source of modern architecture, which Regionalism and the rehabilitation of villages were based on.

In Hungary one of the main sources of these factors and the place of realization was Szeklerland (in Transylvania, today in Romania). I analyze the Transylvanian buildings of architects Toroczkai Wigand, Kós and Sándor Radó who worked together around 1910, the historicist and modernized transformation of the vernacular and its transplantation into their town architecture. I emphasize a narrative variation of the vernacular in village architecture based on a special, hut-type house of the Szekler region, the so-called *huruba*, in connection with the state program of village development (schools and community buildings). Recalling the one-time idea of *Szekler style*, I identify it in the architecture characterized by *huruba*-type buildings of the above-mentioned architects.



Dombrowszky Ninette

Ábrahám áldozata (1Móz 22,1–18). A biblikus téma Chagall művészetében*

Kutatásom célja Marc Chagall bibliai témájú művének, ezen belül Ábrahám áldozatának bemutatása. A 20. századi festészet egyik meghatározó művészegyénisége, Chagall az, aki a kor szellemében magyarázza, újrafogalmazza többek között a bibliai történeteket, így Ábrahámét. Dolgozatom tárgya Ábrahám áldozata (1Móz 22. 1–18) Chagall művészetében és egyedülálló stílusa; a téma áttekintése, művészeti ábrázolásai és ezek ikonográfiai vizsgálata. Chagall bibliai tárgyú művei, egyéni értelmezése, különös, mesés világa a 20. századi bibliaillusztráció új fejezetét jelenti, ezért foglalkoztat a művész oeuvre-je, azon belül *Izsák feláldozása*. Dolgozatomban azt a művészettörténeti problémát vizsgálom, hogy a 20. század eleji modern avant-garde világában mennyire érvényesül a klasszikus tematika, ugyanakkor mennyire tér el attól Chagall esetében (1. kép).

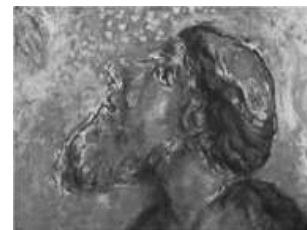
Külön fejezet indokolja az ótestamentumi képtilalom tárgyalását, hiszen ennek értelmezése az évszázadok folyamán is változott. Ehhez kapcsolódik Chagall oeuvrejét áttekintve annak vizsgálata, hogy mennyiben illeszkedik a hagyományhoz és mennyiben tér el attól. Chagall esete legalább annyira összekapcsolható a képi tilalom fogalmával, mint annak megszegésével (legalábbis a hagyományos zsidó értelmezés szerint).

Ugyanakkor, mint 20. századi modern, szabadon gondolkodó művész, korát megelőzve a Biblia interpretálásának, valamint annak képi ábrázolásának átértelmezésével előrevetítette a mai zsidó-keresztény Európa fogalmát. Chagall harmóniát teremtett a szinte összeegyeztethetetlennek tűnő ellentétek között. Képes volt áthidalni az évszázadok során egyre nagyobb szakadékokat a különböző vallások, ideológiák és nem utolsósorban művészeti elképzelések között. Integráló képességével azt a vágyát fogalmazta meg, hogy az emberiség egyetlen békés családban éljen ezen a földön.

Indokolt tehát az ikonográfiai módszertani megfontolás alkalmazása, a téma vallástörténeti áttekintése. Foglalkozom a téma korai ábrázolásaival: a Dura Europos-ban feltárt zsinagógafreskókkal, a római katedrafreskókkal, a Beth Alphában talált padlómozaikkal, a miniatúraábrázolásokkal kezdve.

A klasszikus tematika: Izsák feláldozásának zsidó és keresztény értelmezése, az ószövetségi Izsák és az újszövetségi Jézus párhuzama Chagall művészetében is tetten érhető. Tudjuk, hogy Chagall sokat utazott és a helyszínen, eredetiben tanulmányozhatta például Lorenzo Ghiberti firenzei Battistero bronzkapuját, vagy éppen Rembrandt művészetét. Az előbbiek szintén feldolgozták *Izsák feláldozását* és a Jézussal való párhuzam nyomán követhető alkotásaikban.

A történetnek, illetve az áldozat aktusának kifejtése nem csupán képzőművészeti téma, hanem az iroda-



1. kép (balra). Ábrahám. Részlet: Chagall, *Ábrahám és a három angyal*, 1950–1955, olaj, vászon, 190 x 292 cm festményéről. Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall

2. kép (jobbra). Chagall, *Ábrahám áldozata*, részlet, 1950–1955, olaj, vászon 230 x 235 cm

lom, a teológia és a filozófia nagyjait is foglalkoztatta (Sören Kierkegaard *Félelem és reszketés*). A korai kereszténységtől fogva számos megjelenítése ismert, a fontosabb típusok legjellegzetesebb emlékeit kutattam. Tekintettel a téma vallástörténetileg is jelentős hatására, bemutatása nagy közkeveltségnek örvendett a késő antik, illetve az ókeresztény művészetben (3–6. század), valamivel ritkább a 6–12. században, ám népszerű maradt a következő időszakban is, egészen napjainkig. A jelenet a viszonylag problémamentesen ábrázolható bibliai momentumok közé tartozik, az esemény kevés mozzanat, alak (hegy, bokor, oltár, kéz/angyal, kos) felidézésével illusztrálható. A rendkívül széles körű ábrázolás miatt vizsgálódásomat egy-egy típusra, felfogásra szűkítettem le. Kutatásaimban a falfestészetet, a mozaikot és a miniatúrafestészetet tekintettem át, utalva a szobrászatban előforduló párhuzamokra. A műfaji és móduszkategoriák (narrativitás, drámaiság), a középkori és az újkori bibliaillusztráció egy részén kívül, a későbbi korokból a *deus ex machina* mozzanatot vizsgáltam a firenzei Ghiberti kapuzaton és Rembrandtnál. Fő témám Chagall bibliaillusztrációi, monumentális festményei, valamint a mester katedrálisokban lelhető üvegablakai.

A téma megjelenik a tipológiai ciklusokban. Ábrahám áldozatát, mint Krisztus áldozatának előképét átvette a keresztény liturgia, (Biblia Pauperum), ahol mindig a történet csúcspontját — a transzcendens elemet, az isteni közbelépést — láthatjuk, párhuzamosan a keresztre feszített Jézussal.

Külön világ jelenik meg a székesegyházak (Chartres, Reims, Amiens) kora gótikus kapuzatainak szobrászati díszsein, ahol Jézus ősei között Ábrahám oldalfiguraként jelenik meg (2. kép). Izsák feláldozásának Jézus keresztáldozatával való párhuzamba állítása folytatódik a 12. század második felétől (Klosterneuburgi oltár: 1181).

Az ószövetségi történetek allegorikus-filozófiai értelmezése egészen Alexandriai Philón munkásságáig nyúlik vissza. Alexandriai Philón (i.e. 20–i. sz. 40 k.) görög-zsidó filozófus munkáiban a görög filozófia és a zsidó hagyomány ötvöződik. Mózes öt könyvéhez fűzött megjegyzéseit Platón és Arisztotelész filozófiáján keresztül értelmezi, ugyanakkor a két filozófus gondolatait a Szentíráshoz igazította. Philón *De Abrahamae* írásában úgy érvel, hogy Ábrahám áldozata azért egyedülálló, mert őt nem a szokás vagy félelem, becsület motívumai vezérelték, hanem egyedül Isten szeretete. Philóntól veszi át az allegorikus-tipológiai írástértelemezést mindenekelőtt Órigenész, majd a későbbi egyházatyák.

A legkedvesebb fiú feláldozása nem kizárólag ótestamentumi téma, megfelelői megtalálhatóak a görög mondavilágban is: Iphigeneia történetében: a Trója ellen induló görög seregek éppen Artemisz kiengesztelésére kellett volna Agamemnón király és Klütaimnéztra leányát, Iphigeneiát feláldoznia Aulisznál, amikor a hajóhad nem tudott a szél miatt Trójába vitorlázni. De maga az istennő menti meg őt az utolsó pillanatban, és viszi papnőjének a barbár tauroszok (Krim félsziget) földjére.¹ Smith 1922-ben összegezte az ábrahामी áldozat ábrázolásának típusait, ezt függelékben mellékelem.

Izsák és Jézus párhuzama. A kereszténység szemzőgéből Ábrahám hitének és fiát odaadni kész atyai áldozatvállalásának köszönhetően nyeri el az isteni szövetséget, amelynek célja a megváltás művének előkészítése. Izsák és a helyette felajánlott bárány is a helyettesítő elégtétellel (*satisfactio vicaria*) Jézus előképévé vált.

Külön fejezetben összegzem témám rabbinikus értelmezését, hiszen Chagall gyermekkorát ebben a szellemenben töltötte.

Chagall sajátos bibliai értelmezése miatt festészetét vizsgálva felmerül a kérdés, mennyiben modern, mennyiben hagyományos, mennyiben zsidó és mennyiben keresztény a bibliai témára vonatkozó szemlélete, létezik-e keresztény vagy zsidó ábrázolás, vagy a mester oeuvre-jét áttekintve mindkettő. E tekintetben nehéz feladat bármelyik kategóriába sorolni a művészt. Sem Chagall, sem megbízói nem tartották meghatározónak vallási hovatartozását, világnézetét, amikor a Biblia illusztrálására, vagy éppen a katedrálisok, templomok, zsinagógák üvegablakai díszítésével bízta meg. A művészi tehetség szempontjából nincs különbség zsinagóga és katedrális között. Chagall számára az volt a fontos, hogy megtalálja az egyetemes vallás kifejezését, hangját: maga a motívum ehhez képest másodlagos jelentőségű.

Chagall világa felveti a kérdést, mi volt a titka, hogyan közelített művészetével az emberekhez. Emlékeit átfórmálva saját „ikonográfiát” alkotott. Párizsban, a francia szellemi élet forrongó központjában — a Montparnasse-on — tovább formálta egyéni stílusát. Hatottak rá a 20. század jelentős képzőművészeti áramlatai, a kubizmus, szürrealizmus. A szürrealizmus a két

világháború között élte virágkorát. André Breton első szürrealista kiáltványa (1924) a 19. századi realizmus változataként a három összefüggő alapeszmét fogalmazta meg: a hangulat, az álom, és az „ellenlogika” (az abszurd) jellemzésével. Ez sok művészre és íróra hatott. Eszerint a művészt meg kell szabadítani a logika kötöttségétől, a hétköznapi tudaton felüli, a mögöttes „szuperrealitásig” kell eljutni. Freud tudatalatti elmélete annyiban érvényes Chagallra, amennyiben festményei az álmai fantáziavilágát jelenítik meg.

Apollinaire Chagall képeinek láttán használta először a szürrealista kifejezést. Az 1910 körüli forrongó Párizs új technikai-formai vívmányai természetesen hatottak Chagallra, a későbbiekben is találkozásai olyan személyiségekkel, mint Max Ernst, Louis Aragon, Paul Éluard, Picasso, Foujita, Cocteau, Archipenko, Cendrars, Kisling, Zadkine vagy éppen Tihanyi. De a festőkön kívül itt élt Hemingway, Gershwin, Wilder, Faulkner, Joyce, T. S. Eliot, hogy csak a legismertebbeket említsem. A modern művészzel foglalkozó Gombrich, vagy éppen Werner Hofmann felveti azt a módszertani megfontolást, amely az alkotásra vonatkozóan sokkal szélesebb alkotói impulzust jelent, melynek célja a valóság egészének szellemileg történő átértékelése. Ez érvényes Chagall vallásos témáira is: meghaladja a műalkotások addig megszokott keretét, ugyanakkor témájában követi a keresztény képhagyományokat keverve saját szimbólumrendszerével.

Chagall másik arca, hogy ugyanakkor megmaradt gyermekekű, a teóriáktól idegenkedő festőnek, nem kereste — mint a szürrealisták, vagy dadaisták — a tudatos polgárpukkasztást. Breton írta róla, hogy „vele lép be diadalittasan a metafora a festészetbe.” A korai, oroszországi művek megalkotását követően, második párizsi korszakában egyre elismertebb lett. Képei, mintha naiv, gyermeki tisztasággal készülének, amely spontaneitás lelkéből, szívéből jön.

Céлом továbbá, hogy a 20. századi új egyházi megnyilvánulások és a Chagall közötti kapcsolatot megvilágítsam. Párizs hatása a művész életében a szabadságot jelentette, ahol az új áramlatokat, filozófiai gondolatokat megvitathatta és dolgozhatott. Izsák feláldozása és ennek kapcsán Jézus története, valamint a kettő párhuzama a II. Vatikáni Zsinattal új szellemet hozott az Egyház megnyilvánulásában. Ennek a folyamatnak részese volt a 20. század értelmisége, filozófusai és művészei. Ennek fényében nagyobb dimenziót kap Chagall bibliaértelmezése. Ezt a gondolatot képviseli Chagall művészetével vallásos képeiben, különleges értelmezésével és stílusával.

Jacques Maritainnal, a neves XX. századi francia gondolkodóval való barátsága megvilágítja és magyarázatot ad Chagall zsidó-keresztény motívumokat megjelenítő személyes ikonográfiájára kialakulására. Maritain a filozófia professzora volt a párizsi *Institut Catholique*-on (1913–40) és alkotó módon járult hozzá a keresztény bölcsélet fejlődéséhez, Aquinói Szent Tamás korszerű értelmezéséhez, az európai humanista gondolkodáshoz, katolicizmus és politika viszonyá-



3. kép (balra fent). Chagall, *Golgota*, 1912, olaj, vászon, 174 x 191 cm, Museum of Modern Arts, New York

4. kép (jobbra). Chagall, *Ábrahám áldozata*, 1950–1955, olaj, vászon, 230 x 231 cm, Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall. Részlet: az angyal

5. kép (balra lent). Chagall, *Ábrahám áldozata*, 1950–1955, olaj, vászon, 230 x 235 cm. Nice, Musée Message Biblique Marc Chagall

nak, az emberi jogok elméletének korszerű megfogalmazásához. Maritain jó barátságban volt XXIII. János pápával (1881–1963), akinek nevéhez kötődik a II. Vatikáni Zsinat (1961–1965) összehívása. A zsinat jelentős döntéseket hozott, melyek hatása a mai napig befolyásolja a zsidó-keresztény párbeszédet és Európa kulturális gyökereinek integrálását; újragondolja az Egyház kapcsolatát a nem keresztény vallásokkal, így a zsidókkal is.

A II. Vatikáni Zsinat eszméinek méltó folytatásaként II. János Pál, Karol Jozef Wojtyła (1920–2005), lengyel pápa 2000. évi zarándokútja során bocsánatot kért az Egyház nevében mindazokért a bűnökért, melyeket a történelmi Egyház tagjai a többi vallás, Isten és embertársaik ellen követettek el.

Az Egyház új szellemiségét támasztja alá, hogy Párizs 2007-ben meghalt érseke, Jean-Marie Lustiger lengyel zsidó bevándorló családban született. Sorsuk – az egyházi vezetőé és a művészé – párhuzamba vonható.

Chagall első párizsi tartózkodásakor megismerkedett az új művészeti áramlatokkal (többek között a kubizmussal, szürrealizmussal), művészekkel, és magába szívta a 20. századelő fontos gondolatait. Először az otthonról hozott emlékképeket, a haszid-zsidó élet mindennapjait festette meg. Kuriózumként hatott ennek a zárt világnak megjelenése a modern kortárs festészetben.

A későbbiekben Chagall számára fontos céllá vált, hogy a két vallást, az Ó- és az Újszövetséget integrálja. Merész volt, szinte teljesen egyedülálló abban,

hogyan megfestette a megfeszített Krisztust és körülötte az égő falut, a menekülőket (3. kép). Chagall nagysága abban rejlik, hogy a 20. század egyik fontos vallási gondolatát, az egyesült zsidó-keresztény Európát képviselje magas színvonalon, művészi eszközeivel.

Ma már természetesnek tűnik, hogy az egyesült Európában a kontinens egyetemes nézetéről, mint zsidó-keresztény kultúráról beszélünk. Ehhez járult hozzá Chagall is bibliai tárgyú műveivel, Golgota sorozatával, a Biblia Üzenete Múzeumának megalapításával (4. kép).

Chagall a Biblia-illusztrációk megbízásakor, élete legnagyobb hatású, 1931-ben tett palesztinai utazása során látta a múltat s a jelent (és később, 1948-ban Izrael újjászületését), a fényben ragyogó ősök földjét, amely összeolvadt gyermekkorai emlékeivel. Ez ihlette a rézkarcokra és színes képeire megfestésére (5. kép). Amikor Vence-ban újraalkotta bibliai alakjait (1950–1955), már monumentális méretekben gondolkodott, szabadon, minden kötöttség nélkül. Chagall nagysága éppen abban áll, hogy átlépve minden dogmán és felekezeti különálláson, képes volt kifejezni a vallás realitását: a szenvedést és a szeretetet.

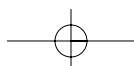
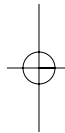
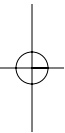
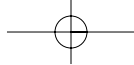
Jegyzetek

* Doktori disszertáció tézisei.

1 A motívumot Goethe is feldolgozta *Iphigénia Taurisban* című drámájában.

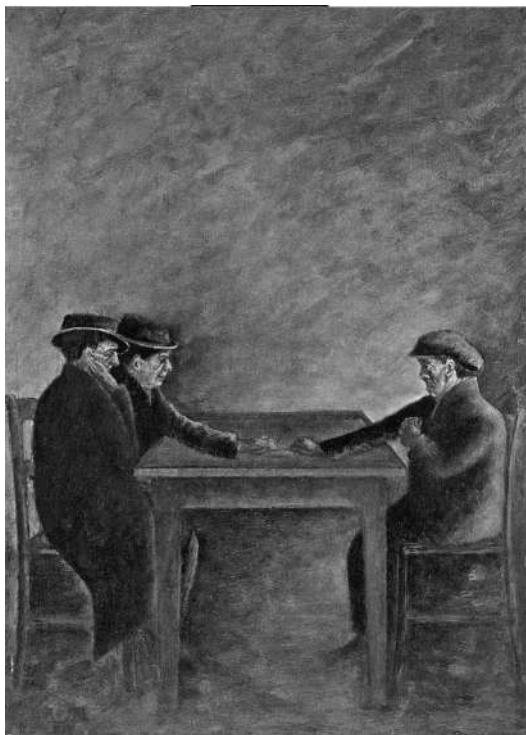
The Sacrifice of Abraham (Gen. 22:1–18): The Biblical Subject in Chagall's Art

The aim of my research is to present the biblical works of Marc Chagall, and within this framework his rendition of Abraham's sacrifice. Chagall, one of the most influential artists of the 20th century, explained and reformulated biblical stories. The subject of my thesis is Abraham's sacrifice (Gen 22:1–18) within Chagall's art and the unique style he used. I review the present the extant artistic illustrations of the subject, and subject them to iconographic examination. The works of Chagall that have a biblical subject, their unique interpretation, and their specific imaginative world represent a new chapter in the history of biblical illustration in the 20th century. This is the reason why I was very much taken with the oeuvre of the artist, and in this framework with the *Sacrifice of Isaac*. In my thesis I examine this problem in the context of the history of art, namely, the extent to which this classic theme prevailed in the modern avant-garde so characteristic of the early 20th century, and the extent to which it deviated from it in the case of Chagall.



Amikor az ember vonattal érkezik Firenzébe, az állomásépület bárjában, miközben az ízletes „caffé”-t tölti magába, máris csodálhatja a vidéket, amelyet bejárni készül. A falon Ottone Rosai két pannója függ, amelyet a festő 1935-ben készített az új állomásépület¹ díszítésére.

Rosai Firenzét és a toszkán tájat festette, a firenzei embert, azt a világot, amelybe beleszületett, s amelyben élt. Ez azonban nem a turisták látogatta Firenze, nem a műemlékekkel teli csillogó, gazdag, pompázatos, nagyvonalú, ünnepélyes város, amilyennek a kívülről érkező látja, hanem az a zárt közeg, amelybe az ősfirenzei bezárkózik, s ahová nem is enged be idegent. A nagy paloták melletti-mögötti utcákban lakó kézművesek határozottan körülhatárolt közösségeiről van szó, ahol az emberek élete nehéz, anyagi és egyéb problémákkal terhes, ezért is olyan zárkóztak, kedvetlenek, egyáltalán nem mosolygósak a firenzeiek, hanem szúrós a tekintetük, nem nagyon bíznak meg senkiben, különösen nem az idegenben, kimérték és meglehetősen szótlanok. Ugyanakkor van bennük tartás, büszkeség és tisztesség, sajátos arisztokratizmus, amely tulajdonságok egy erős szociális keretben és sokévszázados zárt szokásrendszerben élő közösségekben elengedhetetlenek, hiszen az összetartozás alapvető kritériumai, az azonos sors azonos súlyú vállalását jelentik.



1. kép. Ottone Rosai: *I giocatori* (Kártyázók). Magángyűjtemény. Olaj, fa, 70 x 50 cm. 1936. Forrás: Pier Carlo Santini: *Rosai. Firenze, Vallecchi, 1960.*

Vasco Pratolini² mesél ezekről az emberekről a regényeiben, bár ő optimista hozzáállással, s a festészetben pedig Ottone Rosai,³ aki végig pesszimista hangvételű képekben jeleníti meg ezt a világot. Képein a morc, szomorú, küzdelmes sorsú emberek, az „omini” szerepelnek, akik élnek a mindennapi életüket, idegennek alig érthető firenzei dialektusban („fiorentino stretto”) beszélgetnek az utcán, csendesen szomorkodnak a családi közegben, ülnek a kocsmá sötét zugaiban, kártyáznak, kockáznak vagy kugliznak, zenélnek (1. kép). Rosai világa a két világháború közötti Firenze, amikor az élet keserű és pesszimista színt öltött, amikor a – nagypolitikától meglehetősen távoli – mikrovilág csupa nehézséggel volt tele.

Rosai belülről ismerte ezt a Firenzét, hiszen beleszületett, s apja tragikus halála⁴ után maga is kénytelen volt élni az egyszerű kisemberek sajátos hétköznapjait.⁵ A kézművesek kézügyességét is apjától örökölte, amely az ő esetében rendkívüli művészi tehetséggel párosult, ezért is kezdett el festészetet tanulni az Istituto d'Arte Decorativa iskolában, majd 1910-től az Akadémián,⁶ utána pedig autodidaktaként,⁷ de mindig a művészeti közegben maradván, s mindaddig figyelmesen követve a művészeti tendenciákat és mozgalmakat, amíg – 1919-től kezdve – ki nem alakította önálló nyelvezetét, senki más festő művészetéhez nem köthető sajátos autonóm kifejezésrendszerét.

Az 1910-es években jelentős műveket alkot a futurizmus irányzatához kapcsolódva, s már 1913-ban kiállít néhány akvafortét, amelyeket a „Lacerba” folyóirathoz kötődő futuristák dicsérő kritikával illetnek. Később szoros kapcsolatba kerül a Lacerba körével, barátságot köt Ardengo Soffici⁸ költő és festővel, akivel a barátság a későbbiekben is megmarad, noha művészeti nézeteik a két világháború közötti időszakban már eltérőek. Rosai az első világháborúban önkéntesként harcolt, s a háborúból hazatérve 1920-ban önálló kiállításon mutatta be addigi műveit,⁹ amelyeket a korabeli sajtóban Soffici és De Chirico¹⁰ nagyon pozitívan értékelt.

Ekkor azonban vált, érdeklődése a firenzei hagyományok felé fordul. Elkezd alaposan tanulmányozni azokat a festőket, akik a 15. századi várost, városi életet festették, felfedezi magának Giotto, s főképpen Masaccio művészetét, aki későbbi munkásságában meghatározó támpontnak bizonyul. A 15. századi firenzei festészet architektonikus jellege fogja meg, amely a 20. századi városban is jelen van, az utcák, terek, épületek kapcsolataiban, s amely az objektív vizualitás strukturális rendszerét alkotják majd a művein. Kubisztikus formákat fest, az épületek és épületegyüttesek redukált formái megoldásaira koncentrálnak, amely nyilvánvalóan nem jöhetett volna létre Cézanne hatása és Picasso kubista formavilágának elfogadása nélkül. Hasonlóan

erős hatást gyakorolt rá a firenzei „Macchiaioli”¹¹ csoport, különösen Giovanni Fattori¹² festészete, akiktől a fény megjelenítését, a színek erejét és változásait, optikai effektusait, a fény-árnyék kettősségének bonyolult viszonylatát tanulta meg. Ekkor készíti el talán leg híresebb, s legnagyobb hatást kiváltott művét, a Via Toscanella című olajfestményét,¹³ amelyet a szakirodalom egyértelműen a fiatal Rosai legjelentősebb munkájának tart (2. kép). A kép a 15. századi predellák ábrázolásait idézi, de már egyéni nyelvezetének jellemző vonásai fedezhetők fel rajta. A Via Toscanella a Pitti palota közelében található, nincs benne semmi monumentális, olyan utca, ahol a városrészes egyszerű emberei laknak. Ahol ő is élt 1922 és 1926 között, amikor apja bútorasztalos műhelyét vitte tovább, hogy eltartsa anyját és hűgát. Ebben az időszakban szinte alig festett, de követte Firenze művészeti életét, amelynek 1926-tól aktív részese is volt, amikor csatlakozott a Mino Maccari¹⁴ vezette „Il Selvaggio” folyóirat köréhez, akikkel 1927-ben már közös kiállításon is részt vett. 1929-ben pedig illusztrációkat készít az „Il Bargello” c. folyóiratnak is, amely a firenzei fasiszta federáció hetilapja. Rosai be is lép a fasiszta pártba, amely lépése megkönnyíti számára, hogy a 20–30–40-es években élénk művészeti élet jelentős kiállításain részt vegyen, s egyben megmenti a homoszexualitása miatti üldöztetéstől.¹⁵ A faszizmushoz való csatlakozása viszont rendkívül problémássá teszi későbbi megítélését: a baloldal emiatt, a jobboldal pedig homoszexualitása miatt nem fogadja el, holott a művein egyik sem jelenik meg sem direkt, sem indirekt módon. A művészeti körökben más a helyzet: kifejezetten egyéni hangú, autonóm eszköztárral dolgozó,

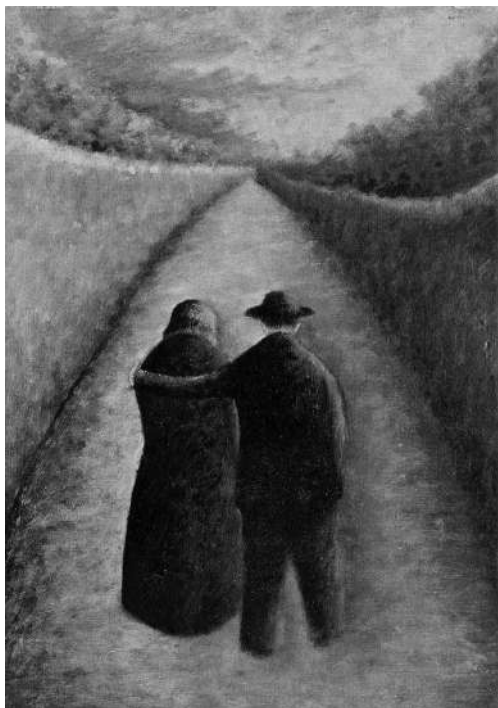


2. kép. Ottone Rosai: *Via Toscanella*. Magángyűjtemény. Olaj, vászon, 50 x 35 cm. 1922. Forrás: Pier Carlo Santini: *Rosai*. Firenze, Vallecchi, 1960.

mély érzelmekkel teli, rendkívül magas színvonalú, végig konzekvens festészete a két világháború közötti és a háború utáni években is figyelmet kapott, s kap mindmáig.¹⁶

Margherita Sarfatti¹⁷ művészetkritikus nevéhez kötődik a „Novecento Italiano” csoport megalapítása és kiállításainak szervezése, amely arra volt hivatott, hogy a Duecento-Trecento-Quattrocento művészetéhez hasonló kvalitású modern művészetet hozzon létre. A fasiszta ideológiával is egybecsengő hazafias öntudattal és a művészeti felsőbbrendűség hangsúlyozásával és hirdetésével Sarfatti azokat a művészeket gyűjtötte össze a kiállításokra, akik, ugyan más-más tendenciához tartoztak, más-más anyagokkal dolgoztak, más-más módon értelmezték maguknak a korábbi századok művészeti kísérleteinek — olasz és külföldi — eredményeit, összetartoztak abban, hogy minden igyekezetükkel magas színvonalú, kifejezetten „olasz” művészetet kívántak létrehozni, amely méltó folytatása annak az olasz művészetnek, amelynek primátusa a nyugati civilizáció világában vitathatatlan. Rosai művészete a festészetnek olyan belső, az ő esetében ráadásul specifikusan firenzei fejlődésvonalába illeszkedik, amely a két világháború közötti „italianità” elvének megfelel, hiszen magában rejti mindazt, amit a firenzei középkori és reneszánsz festészet megalkotott, de közben a 20. századi ember friss és modern látásmódjával a számára kortárs világot jeleníti meg. Rosai képei tehát jól kapcsolhatók azokhoz az elvekhez, amelyet a művészetkritikus vallott, vagyis ahhoz az igyekezethez, hogy egy modern szintézisben egymáshoz rendeljék a régmúlt művészetének értékeit és a Mediterrániumban kialakított és általánosan elfogadott szépségideált. Az objektív látás egyszerű megjelenítését, megfogalmazását hirdették meg, amely összeköti a valóságot az ideális elképzeléssel. Rosai képei ezt az ideát tökéletesen megvalósították, hiszen ő nem egyszerűen lefestette, amit látott, hanem megtalált magának egy létező Firenzét, amelyet költőiséggel megtöltött realizisztikus módon ábrázolt.

Sarfatti az első „Novecento” kiállítást 1926-ban rendezte a milánói Galleria Pesaróban, amelyen Rosai is részt vett, bár nem tartozott a csoporthoz, s később sem tartozott soha szorosán semmilyen csoporthoz, hanem éppen az jellemző rá, hogy nagyon magányos és autonóm művész volt. Nem tartozott a „Strapaese” mozgalomhoz sem, pedig művei jól illeszkednek ahhoz az irányelvhez is, amelyet a mozgalom képviselt: a Bontempelli meghirdette, a „Realismo magico”¹⁸ néven propagált kozmopolita irodalommal és képzőművészettel szemben, s a „Stracittà” mozgalommal szemben, amely a dinamikus városi és ipari fejlődést jeleníti meg,¹⁹ a helyi hagyományokhoz való erős kötődést hirdette meg, s amely Maccari „Il Selvaggio”²⁰ és Longanesi „L’Italiano”²¹ című folyóirataiban talált hangot. A firenzei festők közül Cavalli, Francalancia, Colao művészete kapcsolódik ehhez az irányzathoz.²² Ennek a felfogásnak a másik legjelentősebb képviselője, akivel Rosai már-már barátságának is mondható kap-



3. kép. Ottone Rosai: *I fidanzati (Jegyesek)*. Magángyűjtemény. Olaj, fa, 70 x 49,5 cm. 1934. Forrás: Pier Carlo Santini: *Rosai. Firenze, Vallecchi, 1960.*

csolatot tartott fenn, Giorgio Morandi²³ bolognai festő, aki Grizzana világát ragadta meg rajz-, akvarell- és festménysorozataiban.

Rosai olyannyira belülről élte meg a képein megjelenített tájat, atmoszférát, hogy bizonyos értelemben autobiografikusnak is tekinthetők a művei, saját érzésvilága kel életre a festményein, amely az atmoszféra teljes megragadásából fakad. Művein a barna, sárga, bronz, zöld, szürke színek dominálnak, amelyek élővé teszik az ábrázolt elemeket, a házakat, az utcákat, az embereket, akik mindig plasztikus formában jelennek meg. A 30-as évektől elhatalmasodó pesszimizmus nyomán a képein az emberek szinte mindig háttal állnak a nézőnek, kugliszerűek, mert a „tipico” megragadása izgatja a festőt a „tipico” élethelyzetben (3. kép). Ez vonatkozik a tájképfestészetére is, ahol a firenzei és a Firenze környéki utcák, házak általános jellemzőit emeli ki, a geometrikus formákra redukált városeelemek, amelyek a korareneszánsz képeken is hasonló módon jelennek meg (4. kép). Ecsetkezelése azonban más, a nagy homogén színfoltok mellett, az impresszionisták nyomdokait követve, ecsettel rajzol, amely módszer a plasztikus ábrázolás mesterévé avatja, s amely eljárás a képein lassú mozgást implikál, ezáltal a festmények elbeszélő jelleget öltenek.

Portrét szinte csakis saját magáról fest, önmagát is belekomponálja az ábrázolt embercsoportokba, majd a 40–50-es években szinte minden évben megfesti saját arcát, amelyből szomorúság, elkeseredettség, düh, zaklatottság és gondterheltség árad. Önarc képei azt sugallják, hogy mindenre és mindenkire haragszik, legfőképpen saját magára. Ennek következtében kétkedéssel viszonyul a világhoz és az egyes emberek-

hez is. Magába is zárkózik, egyedül él, tanítványaival is keményen bánik, csupán egy célja van: festményekben kifejezni az emberiséget a maga teljességében egy konkrét valósághoz kötve.²⁴

Ottone Rosai a Via Toscanella festője, Firenze 20. századi festője, aki méltó örököse annak a Duecento óta remekműveket létrehozó rendkívüli firenzei művészeti hagyománynak, amely nem csak az olasz, hanem az egész európai festészetre meghatározó hatást gyakorolt. Rosait mélyen megérintette ez az örökség, s erre figyelve, de egyben a modern művészet eszköztárát és gondolkodásmódját, a 20. század eleji művészeti tendenciákat ismerve és alkalmazva, mégis egyéni, autonóm és senkivel össze nem vethető sajátos és erős expresszivitással bíró művészeti kifejezéstartalaját kora Firenzéjét festette meg. Azt a két világháború közötti firenzei mikrovilágot, amelyben a kisemberek élnek, s amelyet csakis a bennszülött ismer, de Rosai is idevaló, s érzékenységgel és tehetséggel képes volt ezt a környezetet is költői szinten megragadni és kiváló munkákban elhivatottsággal, szeretettelien, de mégis kritikusan ábrázolni. Rosai ötven éve meghalt, azóta eltűnt az ő Firenzéje, az ő korának emberei, de az utcák, a tájak nem változtak, s láttukon az ember ma már visszafelé gondol, mint a nagy reneszánsz festők esetében is: Rosai Firenzéjét idézi fel magában, amely mára líraisággal teli emlékké alakult, s érzelmi kötődést kiváltó és esztétikai élményt nyújtó művészettörténeti dokumentummá.



4. kép. Ottone Rosai: *Via San Leonardo*. Magángyűjtemény. Olaj, fa, 75 x 55 cm. 1938. Forrás: Pier Carlo Santini: *Rosai. Firenze, Vallecchi, 1960.*

Jegyzetek

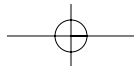
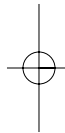
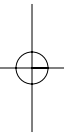
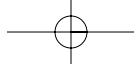
- 1 A firenzei „Stazione Santa Maria Novella” vasútállomás 1935-ben készült el Giovanni Michelucci firenzei építész és munkatársai, a Gruppo Toscano néven pályázó team tervei nyomán, az olasz racionalista építészet egyik főművének tartják. Az „2%” törvény értelmében minden épülethez képzőművészeti alkotást is kellett rendelni, így került az állomás presszójának a falára Ottone Rosai két pannója, amelyek a toszkán tájat ábrázolják.
- 2 Vasco Pratolini (1913–1991), író. Legfontosabb regényei: *Cronaca familiare*, 1947 (Beszélgetés öcsémrel, 1960); *Cronache di poveri amanti*, 1947 (Szegény szerelmesek krónikája, 1956); *Metello*, 1955 (Metello, 1961). Pratolini Rosai biztatására kezd publikálni az „Il Bargello” folyóiratban, a két művészt laza barátság fűzte össze.
- 3 Ottone Rosai 1895. április 28-án született Firenzében és 1957. május 13-án halt meg Ivréában, miközben egy gyűjteményes kiállítását készítette elő a Centro Olivetti kiállítótermében.
- 4 1922-ben apja öngyilkos lesz, eladósodik, s a kilátástalan helyzete miatt beleveti magát az Arno folyóba.
- 5 1922-től pár évig apja bútórasztalos műhelyében dolgozik, hogy lerója a felhalmozódott tartozásokat.
- 6 1912–13-ban látogatja az Accademia di Belle Arti kurzusait, de 1913-ban eltanácsolják az Akadémiáról elfogadhatatlan magaviselete miatt. 1942-ben visszatér az Akadémiára, amikor kinevezik a festészet tanszék tanárának.
- 7 1913–14-ben a Scuola Libera dell’Incisione ed Acquaforte kurzusaira jár.
- 8 Ardengo Soffici (1879–1964), költő és festő, 1913-ban alapítja a „Lacerba” folyóiratot Giuseppe Papinivel (1881–1956), amelyben a futurista művészet mellett száll síkra a „humánus egyetemesség nevében.”
- 9 1920. Firenze, Palazzo Capponi.
- 10 Giorgio De Chirico (1888–1978), festő, a „metafizikus festészet” megalapítója (Alberto Savinio és Carlo Carrà mellett, Ferrara, 1917), s egyben legnagyobb alakja.
- 11 Macchiaioli: 1855–1867 között működő festészeti csoport, művészetük a valóság impressziójának ábrázolására irányult. V.ö. *I Macchiaioli. Sentimento del vero*. Szerk. Francesca DINI. Milano, Silvana Editore, 2007.
- 12 Giovanni Fattori (1825–1908), a Macchiaioli csoport egyik meghatározó alakja. L. 11. sz. jegyzet.
- 13 Via Toscanella, 1922, olaj, vászon, 50x35 cm. Szignált és datált jobbra lent: O. Rosai 1922. Firenze, Collezione Enrico Vallecchi. Via Toscanella címmel Rosai két másik változatot is készít még ugyanabban az évben.
- 14 Mino Maccari (1898–1989), író, festő, kiadó és újságíró, rajzoló. 1926-ban veszi át az „Il Selvaggio” c., a fasiszta ideológiát általánosságban elfogadó folyóirat igazgatását, amely 1926–30 között Firenzében jelent meg. Maccari szerint „A művészet egy faj intelligenciájának legmagasabb kifejezése.”
- 15 1922-ben feleségül veszi Francesca Feit, a La Nazione c. firenzei napilap irodistáját, aki ismeri és elfogadja Rosai természetét. 1938-ban a fasiszta rendőrség figyelmeztetésben részesíti homoszexualitása miatt, s csupán fasiszta múltjának köszönheti, hogy elkerüli a koncentrációs tábor.
- 16 1953-ban, majd 1960-ban rendeztek jelentős kiállítást a műveiből a firenzei Palazzo Strozziiban, majd számos kisebb kiállítás után 1995-ben a művész születésének centenáriuma a firenzei Galleria Panantiban, 2008-ban pedig a firenzei Medici-Riccardi palotában nagyszabású retrospektív kiállítással adóztak a festőnek halála 50. évfordulója alkalmából. *Cinquanta dipinti di Ottone Rosai a 50 anni dalla scomparsa*. Kiállításkatalógus, szerk: Luigi CAVALLO és Piero PANANTI. Firenze, Edizioni Pananti, 2008. Művészetét többek között olyan jeles művészettörténészek méltatták, mint Carlo Ludovico Ragghianti, Pier Carlo Santini, Raffaele Monti, Alessandro Parronchi, Vittoria Corti.
- 17 Margherita Sarfatti (szül. Margherita Grassini, 1880–1961) újságíró, művészetkritikus, Mussolini művészeti tanácsadója, a fasiszta éra művészetének kiváló ismerője és propagátora. Ő alapította a „Novecento” csoportot, amelynek tagjai számára számos kiállítást rendezett. Jelentős az 1930-ban írt *Storia dell’arte* c. könyve, amelyben a kortárs olasz művészet különféle irányait, irányzatait, kifejezési formáját taglalja.
- 18 Massimo Bontempelli (1878–1960), író, hozzájárult az olasz kultúra és irodalom megújításához. Megalkotta a „Realismo magico” néven ismertté vált elméletet, amely az olasz művészetnek nyitott, világos, metafizikus, kozmopolita, modern és városi jellegét követelte kifejezetten az olasz hagyományokra építve. A képzőművészetben leginkább De Chirico festészete köthető ehhez az irányzathoz.
- 19 A „Stracittà” legjelentősebb képviselője Mario Sironi (1885–1961). *Mario Sironi 1885–1961*. Kiállításkatalógus, szerk: Fabio BENZI. Milano, Electa, 1993.
- 20 Mino Maccari 1924-ben alapította az „Il Selvaggio” folyóiratot.
- 21 Leo Longanesi (1905–1957) 1926-ban alapította a „L’Italiano” c. folyóiratot.
- 22 ORDASI Zsuzsa: *La collezione dei quadri*. In: *Istituto Italiano di Cultura di Budapest*. Szerk: D. MARIANACCI. Budapest, 2005, 49–63.
- 23 Giorgio Morandi (1890–1964). Magyarországon a Szépművészeti Múzeumban állítottak ki a műveiből 1991-ben (május 10–június 16). *Giorgio Morandi: Budapest - Szépművészeti Múzeum, 10 maggio - 16 giugno 1991*. Curatori: Pier Giovanni CASTAGNOLI e Silvia EVANGELISTI. Bologna, Grafis Edizioni, 1991.
- 24 Ugyanezt teszi írásaiban is, ahol keményen fogal-

maz, de ott is a festészetéhez hasonló költői ihletettséggel: *Il libro di un teppista* (1919); *Via Toscanella* (1930); *Dentro la guerra* (1934).

Firenze, Via Toscanella. Ottone Rosai, pittore di Firenze nel Novecento

L'architettura della città di Firenze e il paesaggio toscano costituivano una fonte d'ispirazione per i grandi pittori dei secoli remoti, ma anche per Ottone Rosai (1895–1957), artista straordinario della prima metà

del Novecento. L'opera di Rosai svela una Firenze e una Toscana completamente sconosciute al forestiero, con i suoi „omini,” che vivono in un microcosmo chiuso, di atmosfera cupa e desolante. Rosai dipinge il suo mondo con devozione e una qualità degne all'arte toscana del Trecento e Quattrocento. Le sue opere esprimono una certa drammaticità, ottenuta con il suo linguaggio autonomo e tutto particolare, carico di forte lirismo.



Kontsek Ildikó

Prokop Péter festőművész (Kalocsa, 1919 – Budapest, 2003) utolsó hazai évei és hagyatéka

Prokop Péter monográfiáját, a pap-festő halálának esztendejében jelentette meg Prokopp Mária.¹ A kiadói előszóban Pál László azt hangsúlyozza, hogy számára a téma feldolgozása a szoros itáliai kapcsolat szempontjából jelentős. A szerző e célkitűzésnek eleget téve részletesen bemutatja Prokop Péter papi és művészi életútját Kalocsáról elindulva a 45 éves római emigráción át egészen az öregkori hazatérésig. Meghatározó állomásokként írja le a nagyszabású murális munkák keletkezésének történetét.² Önálló fejezetben tárgyalja a több ezer táblakép stílári jellemzőit, a témacsoportokat és a technikai sajátosságokat. Tekintettel az oeuvre hatalmas mennyiségi kiterjedésére csak vázlatos elemzést tud nyújtani. Sorra veszi az egyéni kiállításokat és értékeli Prokop Péter írói munkásságát. A kiállítások, a hazai fogadtatás, az ünnepi alkalmak kronologikus felsorolásán keresztül szól a Csepelen töltött utolsó öt évről. Egy hosszabb önéletrajzi írás közlése mellett a függelék adattárában számba veszi a művek őrzési helyeit, az önálló kiállításokat és a művészről szóló legfontosabb bibliográfiai tételeket.

Jelen tanulmány Prokopp Mária alapvető munkáját kiegészítve, egyes részleteit elmélyítve, kidolgozva a XX. századi modern vallásos festészet egyik legjelentősebb alakjának hazatéréssel foglalkozik. A művész csepeli otthonát vesszük szemügyre, azon műveket, melyeket ő maga helyezett el az épület falaira és felvázoljuk az utolsó években különféle helyszínekre adományozott, illetve a művész halála után még a lakóhelyén raktározva fennmaradt alkotások sorsát a 2003 óta eltelt időszakban.

Prokop Péter művészi kibontakozását 1960-ban megszerzett római akadémiai diplomájával külföldön érte el, azután, hogy már felszentelt papként 1945–49 között a budapesti Képzőművészeti Főiskola hallgatója volt. A két világháború közötti hazai, ún. római iskola progresszív törekvései, azaz a modern festészeti formanyelv és a hagyományos, katolikus szellemiség összeegyeztetésének szándéka töretlen mintegy folytatásként mutatkozik meg a festő minden egyes művén. A korai, lágy vonalvezetésű alakjait is már az erőteljes kifejezés szándéka jellemzi. Lángoló színek dinamizmusa uralja a felületet. Az alakok súlyát nem a térbeli kiterjedésük, tömegük nehézsége adja, hanem a színek, az egyértelmű, széles gesztusok és maga az ábrázolt karakter személye követel tekintélyt. Idővel az egyszerűsített, vonalas, kontúros rajzolat került előtérbe, s a színeket foltokként helyezte egymás mellé. A szinte felismerhetetlenségig absztrahált emberi alakok csontvázként mozognak a sima, egyszínű háttér előtt. A festékcsurgatásos eljárás plasztikussá teszi a felületet. Máskor újra a részleteiben kidolgozottabb, éles kontúrokkal határolt színfoltokból komponálta a kü-



1. kép. *Magyarok Nagyszonya*, 2000. Farost, olaj, 79x46 cm. Csepel, Szent József Otthon, kápolna. Fotó: Mudrák Attila.

lönféle jelenetek szereplőit, portréit, csendéleteit. Az ábrázolásmódok változatosságát mindenütt áthatja Prokop Péter sajátos, összetéveszthetetlen, vizuális nyelvezete, melyet összefoglalóan a lendületes vonalvezetéssel és az élénk lokális színek használatával jellemezhetünk.

A külföldön teljesített megbízások jelentős része is a magyarsághoz kötődik, mégis különösen értékesek és fontosak a hazaküldött táblaképek. 1962-ben postán küldött egy Szent Erzsébet triptichont az új mélykúti templom számára. A államilag nehézkesen megadott engedélyek miatt ritkaság számba mentek új templomépítések. A korai kivételek között tarjuk számon Kaskantyú község plébániatemplomát, ahová Prokop Péter küldte az oltárképet. Hirtelen a római iskola tagjaitól megszokott formai újításokon messze túllépő képzőművészet jelent meg ezzel az országban. Erősen stilizált, töredezett, szögletes, mértani elemeket felvonultató élénk színvilágú formanyelve meglepetést és néhol meg nem értést szült. A katolikus egyház szélesebb nyilvánossága a Rómából az egyre sűrűbben érkező egyedi táblaképek, oltárképek, stációsorozatok révén a 70-es évek végétől ismerhette meg Prokop Pétert. A kommunista diktatúra alatt zajos elismerésre nem számíthatott, mégis megragadott minden alkalmat a jelenlétének biztosítására művein keresztül.

Jánoshalmán Belon Gellért akkori plébános, ké-

sőbbi püspök jóvoltából láthatta először a magyar közönség önálló kiállítás keretében Prokop Péter vásznait, farostrá festett olajképeit 1972-ben. 1978-tól váltak valóban rendszeressé a kiállítási lehetőségek számára. 1979-ben az esztergomi Keresztény Múzeumban Lékai László prímás érsek méltató szavaival nyílt Prokop-tárlat. A művész először ekkor adott át 270 képet a múzeumnak. Megjelentek az első hazai méltató írások és egy katalógus 1980-ban.³ 1988-ig évente átlagosan három tárlatot nyitottak meg Prokop képeiből országszerte, majd a rendszerváltástól haláláig összesen több mint 80 alkalommal.⁴ 1983–2002 között Rómában, majd Budapesten kiadott 17 önálló kötete valamennyi egyházmegyébe, egyházi könyvtárba, plébániára, a magán érdeklődők kezébe eljutott.

Prokop Péter nem egyszerűen időszakos közszemlére bocsátotta munkásságának eredményét, hanem akár százas nagyságrendben adományozta képeit katolikus templomoknak, múzeumoknak, egyházi iskoláknak, rendházaknak, püspökségeknek.⁵ Vajon mit jelentett ez szokatlanul nagylelkű gesztus a művész és a megajándékozottak számára? Prokop Péter festőművész a maga számára így biztosította a hazatérés útját, a jelenlétet, mindannak megmutatását, amit itthon és külföldön megtanulhatott és végre átadhatott a hazájának. Papként a vizuális prédikáció lehetőségét teremtette meg, hogy lefesthesse a kimondhatatlant, a modern ember viszonyát a hittartalmakhoz, különösen magához Jézushoz. A passiójelenetekben feltárta az emberi szenvedés mélységeit. E fájdalmak ellentételezéseiként vigaszt nyújtottak derűs csendeleitei, Mária és a szentek ábrázolásai. A színekben, fényekben megmutatkozó szépséggel legfőképpen evilági és túl-



2. kép. Golgota, évszám nélkül. Vásznon, olaj, 200x120 cm.
Csepel, Szent József Otthon, második emeleti folyosó.
Fotó: Mudrák Attila.

világi reményt sugárzott. A papi és a művészi törekvés történelmi találkozása a II. Vatikáni Zsinatot (1963–65) követő új egyháztörténelmi korszakra esik. Prokop Péter Rómában éli át a hitéleti nyitást, a megújulás örömét. A fokozott lelkesedés Nyugaton a templomépítészet fellendülésében, a modern művészettel szemben a hivatalos egyházi fórumok részéről megnyilvánuló toleranciában öltött testet. Miközben az európai kereszténység művészete újraéledt, Magyarországon a politikai diktatúra el akarta fojtani a keresztény vallás kibontakozását. Itt-ott létesült csak új templom, elvéve készültek szakrális képzőművészeti alkotások. Az Európával való kapcsolattartás erősen korlátozott volt. Amint aztán a gátakon rést tudott ütni Prokop Péter, művészetén keresztül szinte el akarta árasztani szellemi frissességgel az országot. Nem csupán elszorva egy-két képpel kopogtatott, hanem sorozatokkal, templomok, folyosók, termek teljes dekorációjával. Gyorsasága, eltökéltsége, határtalan munkabírása alapozta meg több ezer festmény és grafika elkészítését és elhelyezését mintegy 40 helyszínen.

Rómában a Szent István zárandokházban élt a művész, ahol külön műteremben dolgozott, művei nagyrészt itt születettek.⁶ Ott állt össze az első állandó kiállítása is, alkotásai töltik meg az épület falait. Hazatelepülése fokozatosan történt. Visszatekintve biztosan állíthatjuk, hogy kimondatlanul, de tudatosan készítette elő a maga számára új és egyben utolsó otthonát Csepelen. 1978-tól 1999-ig ingázott Olaszország és Magyarország között, de 1992-től már mindig egy szálláshelyet használt, ahol utolsó éveiben állandó otthonra is lelt.

1991-ben a Miasszonyunkról Nevezett Kalocsai Iskolanővérek Társulata Csaba Lászlót (1924–1995) bízta meg a csepeli Szent József Otthon tervezésével és kivitelezésének felügyeletével. A modern templomai (pl. Cserépváralja, Hodász, Hollóháza, Békásmegyér) révén méltán híres építész a sivár panelházakkal övezett telken keskeny sávban parkkal körülvett, barátságos közösségi épületet hozott létre, melynek centrumába hatszögletű kápolnát illesztett. Az idős nővérek gondozásának feladatát ellátó ház Krónikája szerint a felszentelés előtt 10 nappal, 1992. augusztus 5-én Prokop Péter Csaba Lászlóval együtt helyezte el a folyosók, a lépcsőház, az étkező falaira a római festő műveit.⁷ Így váltak a képek az enteriőr szerves részévé olyannyira, hogy azóta sem mozdították el őket kijelölt helyükről. A Krónikában található önéletrészletében Prokop Péter így ír az újonnan választott átmeneti lakhelyéről: „A Szent István Ház a Szent József Otthon társintézete. Itt is otthon vagyok és ott is. Kétlaki módon ide-oda vándlizom itteni és ottani műtermembe. E ház első lakói közé tartozom... A hétezerből ezerhatszáz festményem van itt felraktározva. Innét kirándulok különféle kiállításaimra. Mint a csuka a tóban vidámítom nem mai kortársaimat... Még sokáig szeretném jól érezni magamat közöttük.”

A végleges átköltözéséig, azaz 1999 augusztusáig évente több alkalommal töltött egy-két hetet Csepelen.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

Idejét ritkán töltötte pihenéssel, kiállításai megnyitóra és könyveinek bemutatóra járt, valamint az adományozásainak helyszíneit látogatta meg. A csepeli házi kápolna díszítését, a Kálvária és a Magyarok Nagyasszonya ábrázolásokat, kifejezetten Rómában erre a célra festett 14 stációképpel egészítette ki 1993-ban. A sorozta fényképes reprodukcióit vidéki templomokba juttatta el. A Krónika naprakész beszámolóiból kiderül, hogy egyre jobban felfigyelt Prokop Péterre a kulturális közvélemény, megjelent a televíziókban, kitüntetést kapott. 1999-ben a 80. születésnapját több héten át ünnepelték egyháziak és világiak. Az Otthonban tartott püspöki szentmisén és megemlékezésen Prokopp Mária is részt vett.⁸

1999. augusztus 11-én római műterméből teherautón szállította életművének megmaradt darabjait Budapestre. „Közel ezer berámázatlan kép volt egymásra halmozva” — írja a különleges poggyászáról szólva önéletírásában.⁹ Csepelen külön lakosztályt bocsátottak rendelkezésére, a képek elhelyezése mégis nagy gondot jelentett a művész és a vendéglátók számára. Alig néhány új művet alkotott, az ezredfordulón viszont hozzálátott korábbi képei sajátkezű keretezéséhez, kasírozásához. Adományozói kedve nem hagyott alább, kereste azokat a befogadó helyeket, ahol folyamatosan láthatóvá tudták tenni a műveit. Így juttatott el 50 darab képet Nyíracsadra. A község a közművelődési intézményei számára felújította a Vécsey kúriát, melyet 2001. januárjában Prokop Péter is meglátogatótt, hogy a helyszínen győződjön meg munkái méltó elhelyezéséről.

2002-ben a csepeli önkormányzat is felfigyel a területében élő kiváló festőművészre, miután a Munkásotthonban önálló kiállítást rendeztek neki. Tóth Mihály polgármester alpolgármesterei társaságában a Szent József Házban köszöntötte,¹⁰ és kifejezte szándékát egy állandó kiállítás felállítására. A közeli jövőben minden bizonnyal sor kerül a nemes kezdeményezés megvalósítására emlékszoba és emlékkiállítás formájában.

Rómába két alkalommal repült vissza néhány napra, idejét már csak hazájában akarta eltölteni. Rövid belföldi utazásait a kiállításokhoz igazította, legszívesebben Kalocsát, a szülővárosát kereste fel. Itt jött létre az első itthoni állandó kiállítása a városnak ajándékozott műveiből. 2002-ben a művész maga rendezte újjá tárlatát és az érsekség felügyeletére bízta 3500 darabot számláló gyűjteményt.

A mind gyakrabban betegeskedő és hosszabb kórházi ellátásra szoruló idős művészt pap barátai, művésztsársai rendszeresen látogatták. 2003. november 11-én este a Széher úti Szent Ferenc Kórházban halt meg,¹¹ majd november 24-én Kalocsán helyezték végső nyugalomra.

A Rómából gondosan hazaszállított képeket még életében részben elosztotta, részben odaigérte és keretezéssel előkészítette elszállításukat a csepeli lakásműterméből. Halálakor több ajándékozási aktus volt folyamatban, melyek végrehajtása átmenetileg el-



3. kép. Keresztút (részlet), 1993. Farost, olaj, 41x31 cm. Csepel, Szent József Otthon, kápolna. Fotó: Mudrák Attila.

akadt. Sajnálatos módon elmulasztotta a szabályos végrendelet elkészítését, így a hagyatéki eljárás évekig elhúzódott. Az eljárás alá nem vont kisebb műtárgy együttesek, az elhunyt szándéka szerint idővel eljuthattak a győri Apor Vilmos Római Katolikus Iskola Alapítvány épületének falaira, a szombathelyi ferences rendházba és a Don Bosco Szalézi Társasága Tartományfőnökségére és a Betegápoló Irgalmas Rend birtokába és újabb darabok Nyíracsadra.

A művész lakhelyén maradt további közel 700 darab festmény, grafika és vázlat a hatályos törvények értelmében, mivel törvényes örököse nem volt, jog szerint nem hagyományozódhatott másra, mint a Magyar Államra. Minden érintett, szóba jöhető örökös, tanú és szakértők meghallgatása után a tulajdonjog állami fenntartása mellett, a műtárgyak vagytonkezelői jogát részben a csepeli Szent József Otthon, részben a Keresztény Múzeum kapta meg.¹² A közjegyzői határozat igen alaposan és körültekintően vizsgálta meg az örökös szándékát és a törvényes keretek közt a legkedvezőbb döntést hozta a művek sorsáról.

Halála után Prokop Péterre először Kalocsán emlékeztek kiállításal a Dózsa György Műszaki Szakközépiskolában 2003 decemberében. 2004-ben a Csepel Galéria Művészetek Házában, 2005-ben a dobogókői Manrézában folytatták a sort tisztelői. 2005-től a felújított Vécsey-malomban megnyitott új galériában láthatja folyamatosan a közönség a pap-festő több mint 70 képét.¹³ 2006-ban Prokopp Mária elnökletével megalakult a Prokop Péter-díj kuratóriuma, hogy a névadóhoz méltó munkásságot felmutató képzőművészeket jutalmazzon.¹⁴

Prokop Péter valamennyi festményének, grafikáinak, vázolatainak feldolgozása, tekintettel a művek szo-

katlanul magas számára, egyelőre beláthatatlan feladatnak mutatkozik. A hagyatéki eljárás és az utána eltelt időszak mégis sok tanulsággal járt és bővítette az életművel kapcsolatos ismereteinket. Minden egyes kisebb és nagyobb helyi Prokop gyűjtemény rendelkezik olyan sajátosságokkal, melyek vizsgálata az egész életműre vonatkoztatva is tartalmazhat értékes megállapításokat.

A csepeli Szent József Otthon gyűjteménye, nem kifejezetten múzeumi helyszínen megvalósult állandó kiállítás, mely az adott épület funkciójához, helyiségeinek méreteihez igazodik tematikájában és formavilágában. Az egyes darabok elhelyezése a véglegesség szándékával, az épület dekoratív belsőépítészeti egységének kialakításához járult hozzá. Mivel az építéssel együttműködve, az átadással egyidejűleg jött létre összművészeti alkotásnak tekinthető az architektúrával. A koncepció előzménye a római Szent István Ház enteriőrje. Az 1960-tól 2000-ig készült darabok közül csak a keresztút és 1–2 utólag beillesztett festmény került be 1992 után az eredeti kontextusba, többségük a megnyitás napját megelőző évtizedekből származik. Keletkezésük ideje felőleli Prokop Péter római évtizedeit, valamennyi stíluskorszakát, technikáját, témáját.

A Keresztény Múzeumba a hagyatékból került művek sajátossága, hogy Prokop Péter adakozó válogatása után megmaradt műveket tartalmazza. Ami talán első megközelítésben gyengeségnek műtermi, raktári maradéknak tűnik, több vonatkozásban különleges értékűként is megfogalmazható. A művekről szűkszerűen részletes leltár készült, melynek alapján érdekes kép rajzolódik ki róluk. A képek túlnyomó többsége szignált, datált, keretezett, kasírozott, feltehetőleg intézményi elhelyezésre szánt darab. Stílárís, tech-



4. kép. Keresztút (részlet), 1993. Farost, olaj, 41x31 cm. Csepel, Szent József Otthon, kápolna. Fotó: Mudrák Attila.

nikai sokszínűségük a Szent József otthonával megegyezik. Van egy egészen különleges vonása e külön gyűjteménynek. Kronológiája különösen korán indul és későn, 2002-ben Csepelen fejeződik be azzal együtt, hogy valamennyi köztes évet is reprezentálják. A Magyarországról való menekülés időszakában, a jugoszláviai fogolytáborokban készült rajzok közül 9 darabot tartalmaz. 2006-ban, az 1956-os forradalom művészeti vonatkozásainak kutatása kapcsán, Sümei György tanulmányaiban hamar jelentőségre tettek szert a ritka portrék.¹⁵ Az egyik krisztusi példázatnak a magyar művészetben szinte egyedülálló megformálására talált a képek között legutóbb egy másik kutató.¹⁶ A művészettörténeti érdeklődés számára a fő művek, illetve a művész által a legjobban sikerült darabok fő vonulata mellett a munkafázisokat jellemző vázlatok, a köztes eredmények sem érdektelenek, melyekből ugyancsak bőven találhatunk példát Esztergomban.

A továbbiakban érdemes lenne feltérképezni valamennyi megajándékozott intézménynek a maga kép együttesét, majd az adatok összesítésével szinte napról napra rekonstruálható lenne a termékeny prokopi alkotói folyamat a maga ikonográfiai és stílárís sajátosságaiival. Lehetnek megajándékozott helyszínek, ahová viszonylag zárt kronológiai és tematikus egységet képező művek kerültek, míg máshová szélesebb időszakot, akár több évtizedet is felölelő vegyes tematikájú darabok jutottak el, amint azt Csepel és Esztergom esete jól szemlélteti. Ugyancsak elengedhetetlen a művek programszerű bemutatása, időszakos kiállítások, letétek és mindenek előtt állandó kiállítások formájában.

Jegyzetek

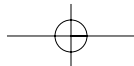
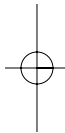
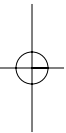
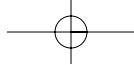
- 1 PROKOPP Mária: *Prokop Péter festőművész (1919–2003)*. Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Olasz Tanszék, Szeged, 2003.
- 2 Többek között Sükösdön (plébániatemplom szentélye, 1950), Rómában (A Pápai Magyar Intézet kápolnájának kifestése, 1950; A Szent István Zarándokház oltárfreskói, mellékoltárképei, üvegablakai, a liturgikus tér és a felszerelés tervezése, 1967); az Egyesült Államokban működő magyar templomokban (South Bend, 1962–64 és Toledo, 1973); a Róma környéki új építésű szerzetesi központokban és a fatimai Mária kegyhelyen (Szent István kápolna, 1970, 1993).
- 3 M. Kiss Pál: Prokop Péter festőművész kiállítása. Kalocsa, 1980.; A Városi Kiállítóteremben rendezett kiállítást Prokopp Mária nyitotta meg. A köszöntőt a városi tanácselnök mondta a főként világi tematikájú képek sora előtt, melyek ajándékként Kalocsán maradhattak.
- 4 Kiállítások sorát ld. PROKOPP, 2003. 138–141.; a Keresztény Múzeumban rendezett második kiállítást Prokopp Mária a művész jelenlétében nyitotta meg 1996-ban.
- 5 PROKOPP, 2003. 137–138.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- 6 Prokop Péter a festményeit és grafikáit általában az előoldalon lent *Prokop* szignóval látta és az évszámot is megjelölte, a hátoldalon a címet, a készítés helyét, idejét jegyezte fel. A kereteket maga készítette vagy készíttette és erre is rákerültek az adatok (esetenként eltéréssel). Az általam ismert, részben leltározott mintegy 1000 db mű közül csak 20 darabon szerepel a Csepel felirat, 9 darabon valamelyik jugoszláviai fogolytábor, a többi Rómában készült.
- 7 A Szent József Otthon Krónikáját Hermann Mária Siegrida nővér vezeti a kezdetektől. Ő volt a ház vezetője, újabban felügyelő gondnoka a szerzetesrend részéről. Ezúton szeretném megköszönni neki a feldolgozó munkámban nyújtott szíves segítségét. Továbbiakban Krónikaként dátummal hivatkozom a naplószerű kötetekbe fűzött és ragasztott irattári dokumentumra.
- 8 Krónika, 1999. január 23.
- 9 PROKOPP, 2003. 136.
- 10 Krónika, 2002. szeptember 17.
- 11 A kórháznak a Krónika szerint 2002 szeptemberében adományozott képek tudomásom szerint ma is díszítik az intézmény falait.
- 12 A Szent József Otthonban őrzendő művek leltárát a kerületi önkormányzat előadói készítették el 2004. augusztus 3-án. A cím, méret és technikai adatokat tartalmazó kézzel írott lista 240 festményt sorol fel, épületrészenkénti alfejezetekben. A művész által raktározott és egyes életében tett szóbeli és írásbeli ígérvénye alapján a Keresztény Múzeumba került munkáinak leltározását 2005. július 1-én fejezte be ezen tanulmány szerzője.
- 13 *Malom Galéria megnyitása*, Nyíracsa, Községi Önkormányzat, 2005. (Katona Gyula polgármester bevezető soraival)
- 14 PROKOPP Mária: *Az első Prokop Péter-díj átadása*. in: Mak tár 2007/02, 27.
- 15 A rajzok első közlését ld. SÜMEGI György: *1956 képtára (Gyorsjelentés)*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006, 88. További hasonló művek és keletkezésük története, kiegészítve újabb korai művekkel a Keresztény Múzeumba kerültek közül ld. SÜMEGI György: *Prokop Péter és az 1956-os forradalom* címmel 2007-ben Esztergomban megtartott előadás írott változata elérhető az interneten: <http://www.heh.hu/Prokopp.htm>
- 16 LÖRINCZ Zoltán: *Jézus példázatai a magyar festészetben*. Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2008, 46–47, 113.

The Last Period and the Bequest of Painter Péter Prokop (1919, Kalocsa – 2003, Budapest)

This paper focuses on the last creative period of one of the most prominent figures of modern religious painting in 20th-century Hungary. The author analyses the painter's home in Csepel (Budapest) and the works that he placed on the walls of the building. The author also outlines the fate of the works given to different individuals and institutions and that of the pieces that remained in the home of the artist after his death in 2003.



Nagymihályi Géza Misztikus Istenszülő ikonok

Az elmúlt évtizedekben fellendült az érdeklődés az ikonok világa iránt, hazánkban is. Az első impulzusok Nyugatról érkeztek, többek között az orosz emigráció által kialakított tanulmányi központok révén, Párizsból, Londonból és az Amerikai Egyesült Államokból, valamint a keleti rítust követő bencés és jezsuita szerzetesek munkássága nyomán.¹ Létrejött a fogadókészség is: a II. Vatikáni zsinat fontos határozatokat hozott, amely a legnagyobb létszámú magyar bizánci rítusúakra, a görög katolikusokra is vonatkozott.² A fiatal papság, és a görög katolikus értelmiség elkezdte az ősi hagyományok tanulmányozását. Megváltozott a teológiai oktatás rendszere, centrális térszervezésű kupolás templomok sora épült, új ikonosztázionokat emeltek, képzett ikonfestők munkássága nyomán.

A hagyomány feltárása következtében világossá vált, hogy a keresztény Nyugaton megszokott, és rutinszerűen alkalmazott metodika, nem alkalmazható kritikátlanul a bizánci szakrális kultúra jelenségeire. A keresztény Keleten a filozófiai háttér, a teológiai módszertan, a szakrális térszervezés, az ikonográfia és liturgia oly mértékben összefonódott, hogy csak teljességében értelmezhető (Gesamtkunstwerk). A hagyománytól és a liturgiától erőszakosan elválasztott ikonértelmezés, steril absztrakcióvá silányítja a kutatást, és indokolatlanul szekularizál. Az értetlenség feloldása területén, még ma is nagyon sok a teendő.

A pozitív képteológia álláspontja szerint „eikónt” alkotni nem csak lehetőség, hanem hitvalló kötelesség is. A bizánci elmélet szerint a képalkotás lényege az „Incarnatio” dogmájában gyökeredzik. A láthatatlan Istent lehetetlen ábrázolni, ezért jogos az ószövetségi képtilalom. Krisztus azonban valóságos emberré lett, ezért ábrázolható.³

A képteológia első nyomai az őskereszténység idejébe nyúlnak vissza. A legjelentősebb egyházatyák, a patrisztikus irodalom legnagyobb alakjai, már a 4. században világosan kifejtették azokat az alapelveket, amelyeket a hivatalos dogma tekintélyére a VII. Egyetemes Zsinat emelt (787).⁴

A bálványimádás vádjának elkerülésére megalkották a „prototüposz” (őskép) fogalmát. Eszerint a képnek adott tisztelet annak eredetijére száll vissza, arra vonatkozik. Hitelessé akkor válik, ha a Biblia tekintélyével rendelkezve, a „depositum fidei”-t torzítás nélkül közvetíti, és rendelkezik a hivatalos kultusz, a liturgia támogatásával. A 787-es VII. Egyetemes Zsinat határozatainak félreértése nyomán, Nyugaton a Karoling korban, más nézetek nyertek teret: a művészet autonóm, önmagában nem vallási jellegű, szentségi mozzanatot nem közvetít.⁵

Az ikonokat klasszikus szempontok szerint három csoportba osztjuk: a Megtestesült Ige, az Istenszülő, és a szentek képmásai; Krisztus, és Istenszülő ünnepek, és a szentek életének eseményei; a doktrinális, litur-

gikus, és misztikus ikonok. Az első két csoport, különösen annak népszerű, kegyképekhez kötődő típusai (Pantokrátor, Hodigitria, Météer Eleusa, és a fő egyházi ünnepek ikonjai) közismertek. Az utolsó csoport néhány ábrázolása a többihez hasonlóan tiszteletreméltó antikvitással rendelkezik, különösen a szerzetesi, ún. szigorú, spirituális ikonfestészet körében, de az elvont témák legnagyobb része tömegesen, a 18. századi Oroszországban jelent meg. Ebben az időben az orosz teológusok könnyebben fejezték ki gondolataikat az ikonok vonalai és színei által, mint tudományos írásokban, vagy teológiai traktátusokban.⁶

Természetesen, egy ikon önmagában, mint tárgy, nem misztikus, de ha összefoglalja a teljes hagyományt, és sűrítve közvetít egy belső logikus gondolkodáson túli tapasztalatot, mentalitást, és a liturgia hatalmas óceánjának üzenetét, akkor beszélünk misztikus (spekulatív, doktrinális, liturgikus) ikonról. Tehát nem homályos érzelmekről, a képzelet ellenőrizetlen csapongásáról van szó, hanem sokrétű tudásról, más realitásról, amire épül a misztikus szemlélet.⁷

Megjegyezzük, hogy napjainkban, a liturgikus megújulás során, az értelmiségi fiatalság nagy érzékenységgel és átéléssel fogadta a spirituális, misztikus ikonok világát.

1. Az Istenszülő, a Jel

A Jel ikonja a legtiszteltebb az Istenszülő ikonjai között. A felemelt kezekkel imádkozó Istenanya, az Orans típushoz tartozik, rendszerint mellén, mandorlában, a gyermek Jézussal. A felemelt kézzel való ima ábrázolása nem tipikusan keresztényi. A természeti vallásokban éppen úgy megtalálható, mint a görög-római világban, vagy az Ószövetségben. Legnagyobb mértékben azonban a keresztény világban terjedt el, különösen a keleti kereszténységben. Az eucharisztikus liturgiában, utasítások rendelkeznek arról, hogy a papnak mikor kell felemelt kézzel imádkoznia. Ez a kéztartás nem csak egy ima-gesztus, hanem az ima megszemélyesítője. Legismertebb ábrázolása a Coemeterium Maius katakombában látható. Az egész alakos nő, felemelt kézzel imádkozik, két oldalán Krisztus monogram látható.⁸ A felemelt „orans” kézzel imádkozó személyek ábrázolása népszerű volt az egész keresztény antikvitásban. Pl. Priscilla katakomba, 3. század 2. fele, két pásztor közötti női alak, aki vagy Mária, vagy egy vértanú szent lehetett. Hasonlóképpen a Péter és Marcellinus katakombában Noé a bárkában imádkozik, a galamb és a zöld ág között (3. század), valamint a Via Latinán felfedezett új katakomba freskója: Dániel az oroszlánok vermében (4. század 2. fele).

A Jel ikonjának kisméretű, rendkívül finoman kivitelezett domborműve, a Blachernitissza, és a Kalkopatria konstantinápolyi templomokban őrzött alkotások másolata Velencében, a S. Maria Mater Domini

templomban látható. Szarkofágokon is előfordul, pl. az „oransok” szarkofágján, az egész alakos, fehér- márvány imádkozó nőalak. Valószínűleg Karthágóban keletkezett (4. század vége, Tarragona, Museo de la Necrópolis Paleocristiana). Bizánci érmeken, pénzekben is gyakran ábrázolják, pl. Bölcs Leó (886–912) által kiadott érmén. A hordozható mozaik, és táblaképek sokasága ábrázolja, rendszerint fél alakban úgy, hogy az Istenszülő, és a Gyermeke is mandorlával van körülveve.⁹ Jellegzetes, a Krisztus mennybemenetele ikonokon, az apostolok csoportja közepén álló, imádkozó Istenszülő.

Az ikonosztázionon a próféták sorának közepén helyezkedik el, aminek alapja Izaiás jövendölése: „Ezért az Úr maga ad nektek jelet: Igen a Szűz fogan, fiút szül, és Immánuelnek nevezi el” (Iz. 7, 14). Ezért sokszor a legjelentősebb próféta, Izaiás, hiányzik a sorból, mivel szent jövendölése révén, az Orans Istenszülő képében van jelen. A megváltás prófétikus hirdetése, fontosabb a hirdető személyénél. Ez az elhelyezés egy misztikus szemléletből fakad: Izaiás szövege nem átvitt értelmű, szimbolikus, mint az Ószövetség többi megváltásra vonatkozó jövendölése, hanem világos, és pontos. Ezért is nevezik az „ötödik Evangélistának.” Az Istenszülő, mellén a Gyermekekkel, a próféta által ki nyilatkoztatott Jel, és üzenet a világnak, a beteljesülésről. A Jel ikonja a Második Isteni Személy megtestesülésének képe, aki emberi természetét az Istenszülőtől vette. Az ikon magasztos egyszerűsége további mély dogmatikai tartalmat hordoz. Amint a Megtestesült emberi természete elválaszthatatlan Anyjától, úgy az Anya megdicsőülése is elválaszthatatlan a Gyermeke istenségétől. Ebben gyökeredzik a keleti kereszténység elmélyült Mária tisztelete.

Az ősi ikonográfiai kánon szerint a szentély félkupolájában is, nagy méretben ábrázolják. Közismert, pl. a kijevi Hágia Szófia katedrális szentélymozaikja, (a gyermek Jézus nélkül egész alakban, 1037–1061), és egy jaroszlavlai ikon, a mandorlával körülvett Gyermekekkel (12. század, Tretyakov Galéria, Moszkva).¹⁰

Magyarországon a Jel ikonja gyakran előfordul a



1. kép. Grigore Popescu: Istenszülő, a Jel. Az ózdi Görög katolikus templom szentélyében. 2000

műkereskedelemben, de új ikonok is készülnek. Monumentális példája az ózdi görög katolikus templom szentélyében látható (1. kép).

Az ózdi görög katolikus templomot 2000-ben szentelték fel. A hagyományos — ám a magyar görög katolikuságban mégis újdonságnak számító —, centrális térszervezésű, négyzet alaprajzú hajóra oktagonális kupola borul. A templom hagyományos ikonográfiájú teljes kifestése folyamatban van, jelenleg a szentély képeit fejezték be, mintegy háromszáz négyzetméteren.¹¹ A szentély falán hatalmas Istenszülő a Jel ikon látható. A kiterjesztett kézzel imádkozó, piros fátyolban és öltözetben ábrázolt Istenszülő, kebelén a gyermek Jézussal ezúttal mandorla nélkül, áldásra emelt kézzel látható. Az ikonosztáziont alacsonyra, (bizánci, görög hagyományok alapján) építették, így a monumentális alkotás teljes terjedelmében látható.

Az Istenszülő a Jel misztikus körébe tartozik egy másik, nagyon ritka ábrázolás: Az Istenszülő a lángoló, de el nem hamvadó csipkebokorban. Mivel ószövetségi történetről van szó, fontos megjegyzésként említjük meg: a bizánci kereszténység az Ószövetséget kategorikusan, az Újszövetség előképeként fogja fel. A történet közismert: az el nem égő csipkebokorból maga Isten szól Mózeshez, és létének lényegét nyilatkoztatja ki: „Én vagyok, aki vagyok” (Kiv. 3:13–15). Az ikon misztikusan ábrázolja a történetet: A lángoló csipkebokorban az Istenszülő, a gyermek Jézussal látható.

Ennek a felfogásnak a jegyében született a Szentháromság ikonja, amelyen az Ábrahámot meglátogató három angyal látható. Az el nem égő csipkebokor történetében, az Úr hangját a liturgikus himnusz magának Jézusnak tulajdonítja: „Ki hajdan a Sinai hegyen láthatatlanul beszélt Mózesnek mondván: Én vagyok, aki vagyok — ma a Tábor hegyén átváltozván színeben.”¹²

A tűzben ábrázolt Istenszülő misztikus magyarázatát Nüsszai Szent Gergely egyházatya adja meg: „Isten volt az az igazság, aki akkor, a szavakkal kifejezhetetlen fény által vezette Mózeset, és megjelent neki... földi bokorból áradt a sugárzás, mely felülmúlta a mennyei csillagokét. A Szűz misztériumára tanít mindez, tőle ragyogott be az istenség fénye az emberi életbe, a születés által romolhatatlanul őrizte meg a lángoló bokrot, a születéssel nem sértette meg a szüzesség virágát.”¹³ Az egyházatya pontosan fogalmaz: a természetfeletti fény, csak Krisztusra vonatkozhat, aki a Szűz által született. A Sínei-hegyi Szent Katalin kolostor ikongyűjteményében számos ikon található, amelyek a híres kolostor sematikus ábrája mellett, vagy fölötté, a lángoló bokorban az Istenszülőt, a gyermek Jézussal ábrázolja.¹⁴ Később orosz földön áttételesebb ikonográfia terjedt el: a képtáblán két homorú oldalú négyzet áthatásából keletkezett szimbolikus csillag (a lángoló csipkebokor) közepén látható az Istenszülő, a Gyermekekkel. Amit a Biblia nem mond el szó szerint, azt az egyházatya és a misztikus „lelkében látja,” és meg van győződve, hogy látása éles, és ihletett. A liturgikus himnusz erről így beszél: „Gábor arkangyal mondá:

Üdvözlégly illatos virág, üdvözlégly eléghetetlen bokor, üdvözlégly átláthatatlan mélység, az Úr van leveled.”¹⁵

2. Istenszülő bevezetése a templomba

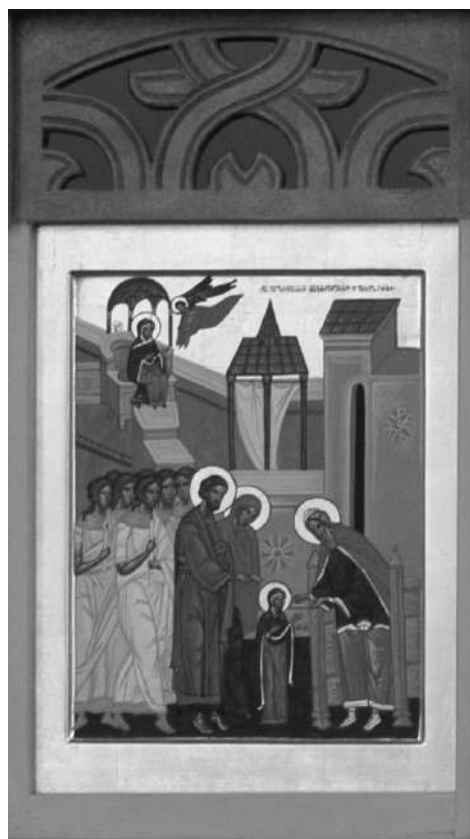
Az ikon megértéséhez egy, a keresztény Nyugaton is egyre terjedő misztikus lelkeségi mozgalom, a hészükhaszmus ismerete szükséges.¹⁶ A „hészükhia” (gör.) eredetileg „csöndet” jelent, amelyen speciálisan egy sajátos szenvedélymentességet, (apatheia) értünk. Ebben az esetben a tevékeny élet, és a szemlélődés egymásba olvadnak. Maga az elnevezés, már a IV. századtól nyomon követhető.

Az első három keresztény évszázad keresztényüldözéseinek elmúltával, egyrészt a „lelki vértanúság,” másfelől a „biosz angelikosz” – az angyali élet, emberi testben – eszméje került előtérbe.¹⁷ A kiindulás kettős gyökerű: egyrészt Jézus nevének szüntelen segítségül hívásában rejlik, másrészt a Tábor-hegyi látomás természetének magyarázatában. Maga a szöveg egy rendkívül rövid fohász: „Uram Jézus Krisztus, isten Fia, könnyörülj rajtam, bűnösön.” Ez a rövid mondat magán hordja több, mint másfél évezred történelmi súlyát, lelki tapasztalatát, és kiélezett viták, szenvedélyek kavargottak körülötte, vértanúk vére csillog rajta. A keresztény Keleten reneszánszát éli, és Nyugaton is egyre nagyobb tekintélye van.

Teológiai háttérének részletezésétől most eltekintünk. A misztikus kiindulópont abban a kérdésben rejlik, hogy mit láttak a tanítványok, Péter, Jakab, és János, a Tábor-hegyi jelenés alkalmával. Az évezredes jámbor, és magabiztos csendet váratlanul éles szellemi küzdelem váltotta fel, a XIV. századi Bizáncban. Nyugati hatásra, némely szerzetesek, és teológusok, a világi hellénizmus, és a filozófiai újplatonizmus oldaláról erőteljes támadást intéztek a patrisztikus alapon álló ortodoxia ellen. Felfogásuk szerint a hit igazságait a természetes ész segítségével kell magyarázni: első volt számukra a „gnoszisz,” az értelmi megismerés. Ez a támadás az említett lelkeségi mozgalmat is érintette. A végkifejletet Palamasz Szent Gergely fogalmazta meg: „Az öskép változatlan szépsége, Isten dicsősége, Krisztus dicsősége, az istenség sugara, a Szent Lélek dicsősége, az istenség sugara, vagyis az isteni lélek energiája, a Szentháromság mindhárom személyének sajátja, Isten külső feltárulkozása.”¹⁸ A hészükhaszta lelkeséggel, ugyanolyan belső meggyőződésre, és tapasztalatra lehetséges jutni, mint a három tanítványnak a Tábor hegyén.

Természetesen a hészükhaszta lelkeségnek az Úr színváltozást ábrázoló ikon az emblemikus jelképe. De a hozzá vezető küzdelmes lelki utat az Istenszülő templomba való bevezetése ikonja tárja fel. (Ünnepe: november 21.) Nem tartozik a bizánci egyház legrégebbi ünnepei közé. A VII. század végén ad hírt először róla Krétai Szent András, a neves himnuszkiöltő. Nyugaton először 1374-ben ünnepelték, XI. Gergely pápa idejében.

Az Istenszülő születéséhez hasonlóan, a templomba való bevezetéséről sem adnak hírt a kanonizált íráskorok,



2. kép. Maklár Zsolt: Istenszülő templomba vezetése. A hajdúböszörményi görög katolikus templom ikonosztázióján. Fa, tempera, 40 x 35 cm. 2004

csak a Hagymány, és az apokrif iratok. Nem csak, mint történetet adják elő, a zsidó hagyományhoz igazodva, hanem misztikus tartalmat adnak hozzá. Nem csak a templomba vezetik be, hanem a Szentélybe is, ahol – ottlétének jogosságát alátámasztandó – angyalok szolgálnak neki. Ismét, az emberi kézzel épített templomban, a testében templommá váló Istenszülő foglalja el az egyedül neki járó méltóságot. Fizikailag, a templom kapujától, a lépcsőkön keresztül, a szentélybe ér. Ez a térbeli és időbeli haladás jelképezi a lélek szenvedélymentességét, és megnyugvását kereső személy misztikus útját.

Ez a bizonyos „hármasság” megtalálható a templom misztikus értelmezésében is: az előcsarnok a bűnbánat és megtisztulás, a hajó a megvilágosodás, a szentély pedig, a jövődő átistenülés szimbolikus helye.

A teljes részletességgel kidolgozott ikontáblákon, is megtalálható ez a hármasság: a templom kapujában, a főpap fogadja a kíséretével érkező gyermek Szüzet. A tábla közepén, 15 lépcsőfokon halad föl a szentély felé. (A szerzetesek a Zsoltároskönyvet 15 részre osztva recitálták, hétről hétre.) Végül a szentélyben trónon ül, ahol angyalok szolgálnak neki (2. kép). A mellékelt kép, a hajdúböszörményi görög katolikus templom ikonosztáziójának ünnepsorában látható. Az eredeti kéttornyos homlokzatú, hatalmas templomot 1892-ben fejezték be, de a templomhajó hamarosan súlylyedni kezdett, ezért a két torony meghagyásával 1983-ban felrobbantották. Az újonnan épített centrális terü-

hajóba ikonosztáziont is terveztek, amelyet 2004-ben szenteltek fel. Az ikonok, az un. „szigorú, spirituális,” vagy szerzetesi stílusban készültek.¹⁹

Az ünnep egyik himnusza költői mélységgel foglalja össze az ikon mondanivalóját: „Lépj be a szentélybe, lásd a titkokat, és készülj, hogy Jézus vidám és ékes hajlékává légy, ki ad a világnak bőséges kegyelmet.”²⁰

3. Az Istenszülő oltalma

A bizánci kereszténységben már csak Oroszországban, és Közép-Európában ünneplik, de ezeken a területeken különleges ünnepélyességgel. A magyar görögkatolikusságban 21 templom dedikációja ez az ünnep. (Október 1.) Bibliai háttere nincs, és a többi ünnephez képest nem különösen régi eredetű. Az Istenszülő konstantinápolyi megjelenésére, illetve Együgyű Szent András (+956) látomására vonatkozik.

A Blacherné templomban, ahol az istenszülő fátylának és övének egy darabját ereklyeként őrizték, történt a látomás. Abban az időben, vagy járvány, vagy elleneséges támadás fenyegette a várost. A reggeli istentiszteleten, hajnali négy óra körül, Szent András és tanítványa Epifaniusz, egy magasztos hölgyet láttak közeledni a templom ambónja felé, akit Keresztelő Szent János, Evangélista Szent János, valamint szentek, és angyalok serege kísért. Az oltár felé fordulva hosszú imába merült, majd ragyogó fátylat terjesztett Szent András, és a templomban lévő sokaság feje fölé. Egye-



3. kép. Maklár Zsolt: Istenszülő oltalma. A hajdúböszörményi görög katolikus templom ikonosztázionján. Fa, tempera, 40 x 35 cm. 2004

dül Szent András, és tanítványa volt képes látni Isten Anyjának megjelenését, és fátylának ragyogását, amely isteni fényhez volt hasonlatos. De a jelenlévők mindegyike érezte védelmező kegyelmét. Az ünnepi liturgia a konkrét eseményt az egész Univerzumra érvényesnek tekinti: az egyetlen igazi, és valóságos közbenjáró van égen és földön: az Istenszülő, aki Fiánál könyörög a világ életéért: „Mint ékes koszorúval, úgy díszítette fel magát az isten Egyháza a te drága védelmi lepleddel, ó legtisztább Istenszülő... Födözz be minket a te drága védőlepleddel, és szabadíts meg minket minden bajtól, kérvén a te Fiadat, a mi Krisztus Istenünket, hogy üdvözítse a mi lelkünket.”²¹

Az ábrázolás ikonográfiája elmélyült szemlélődés eredménye. A Blacherné templom idealizált építménye előtt áll az Istenszülő, kiterjesztett karokkal. A leplet, két lebegő angyal tarja a sokaság feje fölé. A két csoportra osztott tömeget Keresztelő Szent János, illetve Evangélista Szent János vezeti. A középső, kiemelt ambónon Dallamszerző Szent Romanosz áll, írástekerccsel kezében. Ezen a karácsonyi, az Istenszülőt dicsőítő híres himnusza olvasható.²² Szír származású volt, és a legnagyobb bizánci költők közé tartozik (490–560). A magyarázat, hogy egy korábban élt szent, hogyan kerül egy későbbi eseményt ábrázoló ikonra, abban rejlik, hogy a Szent ünnepe ugyancsak október 1-re esik, és hogy munkásságának legjelentősebb része az Istenszülő személyére vonatkozik. Az idősíkok korlátainak áttörése különben sem jelent gondot a bizánci liturgia, és ikonográfia világában. A félmegtelen látnokok szerényen, oldalról figyelik a történeteket.

Az egyéni látomás kisugárzik egy templomi közösségre, a birodalomra, majd az egyházra, és az egész univerzumra. A hitelesség pecsétjét a látomáshoz való önkéntes csatlakozás adja, amely nem egyházi vagy világi tekintélytől ered, hanem csak egy balgától. „A Szűz ma jelen van az Úr hajlékában, és a mennyei karokkal láthatatlanul imádkozik érettünk, Istenhez. Az angyalok a főpapokkal együtt leborulva hódolnak, a prófétákkal együtt az apostolok örömódát zengenek. Mert az istenszülő esedezik érettünk az örökkévaló Istenhez.”²³

Jegyzetek

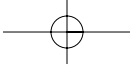
- 1 Ebből a szempontból fontos a belgiumi Chevetogne, ahol keleti rítusú bencés szerzetesek magas fokon művelték a bizánci irodalmi, liturgikus, és művészeti kultúrát, és hatékony segítséget nyújtottak a magyar görög katolikusság számára, a szellemi, lelki megújulásban.
- 2 II. Vatikáni Egyetemes Zsinat: *Határozat a keleti katolikus egyházakról*. Budapest, 1968. 7. „Tudják meg az összes keletiek, és legyenek bizonyosak felőle, hogy törvényes liturgiai szertartásaikat és feyelmi rendjüket mindenkor megtarthatják, és meg is kell tartaniuk... Ha pedig ezektől helytelenül eltértek a korviszonyok miatt, vagy személyi körülmények miatt, igyekezzenek visszatérni őseik ha-

- gyományaihoz.”
- 3 A felvetett kérdéssel kapcsolatos patrisztikus irodalmat lehetetlen röviden idézni. A liturgikus himnusz tökéletesen összefoglalja a lényegét: „Isteni természetedre nézve körülírhatatlan lévén, az utóbbi időben ó Uralkodó emberi testet vévén magadra, körülírhatóvá változtál... Miért is a te arcod képmásait szeretettel csókoljuk...” Görög szertartású katolikus énekeskönyv. Budapest, 1974, 268.
 - 4 NAGYMIHÁLYI Géza: *Az eikón Nagy Szent Bazil liturgiájának anaforájában*. In: *Ars Hungarica*, Budapest 1997/1–2. 15–27.
 - 5 A „*Libri Carolini*.” In: *Az égi, és a földi szépről*. Szerk.: REDL Károly. Budapest, 1988. 206–233.
 - 6 ZERNOV, Nicolas: *Eastern Christendom*. London, 1961. 276–297.
 - 7 A „misztikus realitás” példája a Trulluszi Zsinat állásfoglalása (686), amelyben megtiltotta Krisztus bárány képében való ábrázolását, mondván, hogy ebben az esetben a szimbólum félrevezető, mivel Krisztus valóságos ember volt. A misztika fogalmának keleti keresztény, bizánci szempontú kifejtését ld.: FLORENSZKIJ, Pavel: *Az ikonosztáz*. Budapest, 1988, USZPENSZKIJ, Leonyid: *Az ikon teológiája*. Budapest, 2003. NAGYMIHÁLYI Géza: *A misztika térben, szóban, képben*. Budapest, 2004.
 - 8 N. P. Kondakov véleménye szerint ez az ábrázolás egy sokkal régebbi keleti ikon másolata. Említést tesz egy még régebbi emlékről, egy ampulláról, amelyet az 5. században vittek zarándokok Keletről Nyugatra. Jelenleg a Bolognai Múzeumban található. KONDAKOV, Nikodim Pavlovic: *Iconography of Mother of God*. Saint Petersburg, 1915 I. kötet.)
 - 9 A mandorla, azaz dicsfény, Krisztus méltóságának attribútuma. A kör, vagy ovális dicsfény, a mennyei dicsőség, az isteni fény jele. Rendszerint három koncentrikus körből áll. Az Istenszülő dicsfénye különbözik Jézusétól: vörösbe hajló rózsaszín: az Akathisztosz Óda 5. Irmoszával van összhangban: „A legragyogóbb hajnal, a Nap Krisztus hordozója.” (Akathisztosz: állva énekelt himnuszok sorozata, ebben az esetben az Istenszülő tiszteletére.) Az arany sugarakkal átjárt kék mandorla, a gyermeket veszi körül.
 - 10 A kijevei képet illetően ld. FAENSEN, Hubert: *Kirchen und Klöster im alten Rußland*. München, 1982. A jaroszlavli ikonról: MASLENIZYN, Stanislaw: *Ikonen der Schule von Jaroslawl*. Berlin, 1980.
 - 11 Az ózdi templomot Bodonyi Csaba építész-mérnök tervezte, a falképeket Grigore Popescu, román ikonfestő készíti, aki Nyugat-Európában, és az Athoszon is dolgozott.
 - 12 *Dicsérvétek az Urat*. Görög katolikus énekeskönyv. Nyíregyháza, 1974, 797.
 - 13 *A kappadokiai atyák*. Szerk. VANYÓ László. Budapest, 1983, 669.
 - 14 GALLEY, John: *Sinai und das Katharinen Kloster*. Zürich, 1979.
 - 15 *Dicsérvétek az Urat*. Görög katolikus énekeskönyv. Nyíregyháza, 1974, 726.
 - 16 A hészükhazmusnak ma már tiszteletreméltó magyar nyelvű irodalma is van. Az első magyar nyelvű tanulmány a szerző műve: NAGYMIHÁLYI Géza: *A Jézus ima*. Vigília, 1975. Fontos, élményszerű történetbe ágyazva olvasható: *A zarándok elbeszélései*. Ford. Korzenszky Richárd. Budapest, 1989. Tanulságos egy protestáns lelkész könyve: SJÖGREN, Per-Olof: *A Jézus ima*. Budapest, 1991. A neves lelki író Hierotheos VLACHOS archimandrita műve párbeszéden alapul: *Egy éjszaka a szent hegy sívatagában*. Budapest, 1997. Legújabban: USZPENSZKIJ, Leonyid: *Az ikon teológiája*. Budapest, 2003.
 - 17 VANYÓ László: *Legyetek tökéletesek*. Budapest, 1992.
 - 18 Közli: USZPENSZKIJ, Leonyid: *Az ikon teológiája*. Budapest, 2003, 155.
 - 19 Maklár Zsolt ikonfestő alkotása, hagyományos, alapozott, tempera festéssel, vörösfenyő alapra.
 - 20 *Dicsérvétek az Urat!* 544.
 - 21 *Dicsérvétek az Urat!* 524. Az Istenszülővel kapcsolatos dogmatikai döntéseket az Efezosi (431), és a Kalkedóni (451) Egyetemes Zsinatok hozták meg. *Hitvallások, és az Egyház Tanítóhivatalának megnyilatkozásai*. Szerk. Heinrich DENZINGER, Peter HÜNERMANN. Budapest, 2004.
 - 22 A himnusz így szól: „Ma a Szűz a legfelsőbb lényt szüli, és a föld a befogadhatatlannak istállót ajánl fel; az angyalok a pásztorokkal dicsőítő éneket zenének, a keleti bölcsek pedig, csillagtól vezéreltetve közelednek. Mert érettünk született a kisded csecsemő, az örökkévaló Isten.” *Dicsérvétek az Urat!* 628.
 - 23 *Ménea, I. Szeptember – október*. Ford. OROSZ Atanáz. Nyíregyháza, 2002, 351.

The Mystical Icons of the Mother of God

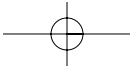
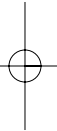
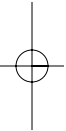
The language of symbolism is widely used in architecture, liturgy, and the icon painting, from Christian antiquity, over the Byzantine era to the present time, in the Eastern Christendom. This symbolic language of icons was widespread in Russia, until its original culture decayed in the eighteenth century. Before their encounter with the West, Russians found it more congenial to express their ideas in the painting of icons, than in writing theological treatises.

The mystical content is especially important in the iconography of Mother of God. In this study we demonstrate three kinds of icons. 1. The icon of the Sign is among the most revered icons of the Mother of God. This image with characteristically upraised hands belongs to the type of the Mother of God Orans, but with Christ on Her breast. It is usually placed in the centre of the Prophets' storey on the iconostase, as the Isaiah prophecy says (Is 7:14). 2. The Presentation, (or Entry) of the Mother of God into the Temple. In this case, the Church breaks the silence of the Scriptures, and shows us the incomprehensible ways of



Providence. As the three parts of the Temple shows us the way of the soul: purification, illumination, and union, we again find the three parts of the temple iconography of the Presentation of the Mother of God. 3. The Protection of the Mother of God, instituted to

commemorate the appearance of the Mother of God at Constantinople in the 10th century, to St. Andrew, who was “the Fool in Christ,” representing invisible protection of the Mother of God, interceding with Her Son for the whole universe until the end of the World.



Farkas Zsuzsa A fénykép a rendszerben

Az európai művészettörténet-írásban képzőművészet és fénykép kapcsolatának vizsgálatát Aaron Scharf könyve indította el 1968-ban, amely rámutatott kép és a forrása kapcsolatának fontosságára.¹ Kutatásait többen folytatták, melyek új problémákat tártak elénk.² Az alapkérdés minden értelmező számára az, hogy mi a szerepe és hol a helye a fényképnek a művészettörténeti rendszerben. A válasz nem egyszerű, hiszen festmények és fényképek relációjában különféle szálakat találunk, melyek egymás mellett futnak, követik, eltakarják, keresztezik egymást. De ennek a kapcsolatnak nincs lineáris fejlődéstörténete, csupán egymásra épülő szakaszai. A vizsgálat tárgya a szokás jogán alapul. A fényképek egy része „művészi” szándékkal készült és ma is ilyenformán elkülönül, mint elfogadott kategória mintegy körülzárja, elemezhetővé teszi a műalkotások egy részét. Ez a kiemelt fényképcsoport, bár olykor úgy tűnik, hogy szubjektív, megfoghatatlan ismérvekkel rendelkezik, mintaként szolgál. Az bizonyos, hogy ez az egység hordozza (vagy éppen okozza) a két műfaj közötti probléma összességét, ezért a „művészi fénykép” helyzetét számosan megpróbálták már tisztázni.

„Mostantól a festészet halott” ez a Delaroche francia akadémikus festőművésznek tulajdonított, a dagerrotípiá feltalálása pillanatában elhangzott kirohanás teremtette meg az első fényképellenes hangulatot.³ A 19. század folyamán a fénykép az útkeresés időszakát élte, mint új kép harcot folytatott saját helyének megtalálásáért. Bár ez a küzdelem érdekfeszítő történet, lassan a feledés homályába merül. Ennek legfőbb oka az, hogy eluralkodott az a nézet, hogy a fényképnek a festményekhez kötődő kezdeti szoros kapcsolata nem saját jellegét, egyedi sajátosságait emelte ki. A műfaji egyezőségek miatt a mai kritikusok közül számosan negligálják az ekkor készült fényképek értékét is. Számos korabeli elemző kedvezően fogadta az új médiumot, szerintük eljött az idő, amikor a fényképezésnek át kell venni a festésztől a stafétabotot az ábrázolások egy szintjén. Hogy ez konkrétan mit jelentett és hogyan zajlott a számtalan tanulmány ellenére még zavaros folyamatnak látszik. Kezdetben a dagerrotípiá értékének felismerése azért volt nehéz, mert megélhetési nehézségek, mély érzelmek motiválták, hiszen azok bíralták, akiket látszólag tönkretett. Bonyolítja a helyzetet, hogy a fénykép azonnal differenciálódott, mégis szinte egyedül az arcképkészítés milyensége, annak „művészi” volta minősítette az egész műfajt.

Walter Benjamin „átmeneti” nemzedéknek nevezte a festői tanultságú fényképészeket, akik 1860–1880 között megteremtették a műtermi arckép fényképezészetet.⁴ Általában a fényképezési cégeken belül az akadémiai tanultságú művész feladata volt a „festői” megjelenés, a színpadias látvány megteremtése, amelyet a felvételek korrekciójával, a színezéssel is meg-



1. kép. Farkas Zsuzsa: *Kísérlet I.*, 2006. (A fénykép, amikor festményeknek látszik) Magántulajdon. Digitális print
18 x 24 cm

toldották. A festői tanultsággal beállított, fényképezett arcképek a valós információk özönét közvetítik a biedermeier és historizáló festményekhez képest. Ma már világosan látjuk, hogy a korai felvételek jelentősége a képzőművészeti alkotásokkal való viszonylatban válik rendkívülivé. Ezek a művek készítésük indíttatásánál fogva képzőművészeti alkotások, melyek értéke a festett, akadémikus kánonnal való kapcsolattól függött. A fényképészek egy képzelt teret alakítottak ki a modell körül, amelyeknek hatásosságát a környezet gazdagsága fokozta. Ez a steril tér volt hivatva befogadni az embert, aki saját életteréből átlépett az akadémikus festészet által előírt, a megörökítés méltóságát szolgáló térbe. A műtermi arcképkészítés a konzervatív hagyományhoz kötődő formai nyelvvel jól befogadható, könnyen értelmezhető rendszert eredményezett (1. kép).

Az 1840-es években a képzőművészeti alkotások közé megérkezett a dagerrotípiá, mely csupán egy kicsiny és csillogó lemez volt. Formája miatt a miniatűrök közé tartozott, felépítése automatikusan a festészet képi hagyományait követte. A dagerrotípiá készítői között volt néhány jelentékeny festő is. Az egyik pesti mester már 1841-ben Párizsba utazott fényképezőgépet vásárolni. Marastoni Jakab először Pesten, majd a pozsonyi és kolozsvári diétán is készített dagerrotip arcképeket. 1842 körül egy-egy alkalommal több, mint 200 felvétel rögzült az ezüstlemezen, de közülük egy sem maradt meg. A művész két évig dolgozott ebben a műfajban, technikai fejlődését az újságokban megjelenő hirdetései alapján követhetjük. Marastoni megtanulta a dagerrotípiá készítésének módját, sőt képes volt fejleszteni a technikát, de véleményét a műfajról nem ismerjük. Két mára fennmaradt műve alapján nem lehet pontosan látni képzőművészeti tanultságának a fényképezésre vetített hatását, inkább annak a

fordítottját. A művész realista irányú, gyors fejlődése a korszak technikai hatásának tükörképe.

A korabeli kritika megállapította, hogy a fénykép egyenlő a nem eszményített ábrázolással, azaz a realizmussal. Az akadémiai szemlélettel azonosuló kritika elutasította a dagerrotípiát, hiszen a valóság másolása — a realizmus — ebben a korban, a művészetben nem volt követendő példa. A hasonlóság fogalmában szétválasztották a szolgálai és művészi hűséget. Az 1840-es években úgy tűnt, hogy a fénykép csupán nyers vázlata lehet az idealizált műnek. A vázlat hordozza a valóságot, a csúnyaság, a torz mindennapiság rögzítésének lehetőségét garantálta. Ezeket a képi látványokban megjelenő új esztétikai kategóriákat a realitás rögzítésének új módja emelte ikonográfiai programmá.

Az 1848–49-es szabadságharc különös törést eredményezett a magyar fényképtörténetben is. Számosan meghaltak, eltűntek, sokan emigráltak az arisztokraták, képzőművészek és iparosok közül is. A súlyos politikai atrocitások miatt a képek, a képzőművészeti alkotások szerepe átértékelődött. Császári pátensek, rendeletek sora tiltotta be a forradalmi férfiak arcképeit.⁵ Az 1850-es években a képek pusztai birtoklása is egyenértékű volt a bűncselekményekkel, például a fegyverrejtegetéssel. Különös, mágikus hatalma volt a képeknek, amelyek a szabadság illúziójára utaltak. Még 1851 júliusában is kötelezték a fővárosi műárusokat, hogy a kirakatba, vagyis közszemlére tett műdarabokból egy példányt a rendőrséghez küldjenek be bírálatra.⁶

Míg Európában töretlenül zajlottak a papírfényképészeti kísérletek, alakultak a speciális műtermek, addig Magyarországon nagyon lassan indult el ez a folyamat. 1855-től vannak adataink az első papírfényképészeti alkalmazásra. Ezeket a sópapírra készült másolatokat esetenként annyira átfestették, hogy elvesztették fényképi lényegüket, ma az egyes gyűjteményekben az egyedi grafikák között rejtőznek. A fényrajzoló a nap sugarával festenek — írta a Pesti Napló ismertetője.⁷ Külön hangsúlyozták, hogy a fényrajz a nap sugarainak lenyomata a papíron, vagyis a photographia háttérbe szorította a fémllemezen alkalmazott lenyomatokat.

Ebben az időszakban is volt egy kiváló festő a fényképészek között, Simonyi Antal. Kiutazott az 1855-ös párizsi világkiállításra két kísérletével, amelyekért utóbb érdemérmeket kapott. Tanulmányok az egyetemes világipar templomából címmel összegezte a világkiállítás fényképészeti törekvéseit, ezzel a magyar fényképészeti szaktudomány megteremtője.⁸ A kis favázai Váci utcai műtermét nagy érdeklődéssel várta a pesti közönség. 1860-as években a díszes kirakatok megteltek a korszak közéleti szereplőinek képeivel, Simonyi monográfiája alapján ismerjük ötszáz arcképet, de felvételeinek becsült száma több ezerre tehető. Ő az első, aki az ún. párizsi műtermi arcképkészítést magas fokon művelte, megörökítette a korszak mára feledésbe merült polgári rétegét. A hazai sajtó di-

csérte művészetét, mert úgy vélték, hogy nagy előny, ha a festők művelik a fotográfiát, mert ők értenek leginkább a csoportozatok művészi alakításához s egy-egy modellt is „festői” helyzetben tudnak a gép elé állítani.

Az 1860-as évek elején a pesti rendőrség még betiltotta a bolti kirakatokból a forradalomra emlékeztető arcképeket.⁹ Ezek otthoni birtoklása már nem volt büntetendő. A kiegyezés után, 1867-től a képek szerepe, értéke visszarendeződött a forradalom előtti helyzetébe. 1864-től az Osztrák Császárságon belül a fényképészet szabad iparrá változott, emellett a vizitkártya megjelenése újabb technikai egyszerűsödést jelentett. Hazai viszonylatban ez azt jelentette, hogy a szűkös, önkényuralmi évtizedet túlélő akadémiai festészek egy része jelentékeny tanultságuk büszke tudatával átléptek egy látszólag jól fizető mesterségbe. A változások azt jelentették, hogy mintegy ötven fényképész, aki ekkor kezdte működését, fele festői tanultságú volt. Az akadémiai mesterek közül: Borsos József, Barabás Miklós, Canzi Ágost, Schäffer Adalbert, Brodsky Sándor, Zichy Mihály, Vastagh György, Doctor Albert, Kovács Mihály, Mezei József, Mezey Lajos, Molnár József, Ország Antal, Szathmári Pap Károly, Ujházy Ferenc, Landau Alajos. E művészek életrajzai a *Festő-fényképészek 1840–1880* című kötet utolsó fejezetében megtalálhatók, utóbb önálló tanulmányban összegeztem tanultságuk mértékét is.¹⁰

A képzőművészet és fénykép viszonya az 1880–1900 közötti időszakban a müncheni és bécsi Képzőművészeti Akadémia, a pesti Mintarajziskola által közvetített esztétikai háttér miatt sajtóságos, mondhatni egysíkú volt. Az impresszionista és preraffaelita mozgalmak nem jelentkeztek Magyarországon, ezért ilyen hatások alatt készült fényképek nincsenek.¹¹ A fényképészek között kimagasló, „művész”-nek nevezhető újító nem volt. A kísérletezők között megemlíthető Klösz György, aki a városi környezet fényképezésének nagymestere és Ellinger Ede, aki korcsolyázókat megörökítő sorozataiban a mozgásábrázolások pillanatnyiségével foglalkozott.



2. kép. Farkas Zsuzsa: *Kísérlet II.*, 2006. (A fénykép, amikor grafikának látszik) Magántulajdon. Digitális print 18 x 24 cm

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

A fényképészet első ötvenévi története alapján megállapítható, hogy a fénykép minden képzőművészeti iránynak – az újnak (impresszionizmus), és a réginek (akadémizmus) is – szerves és alapvető bázisa, forrása. A 19. század végére kirajzolódott a művészi fénykép „skizoid” tulajdonsága, hogy egyszerre reális és irreális, egyaránt alkalmas a konkrét valóság vizuális megragadására és a festészethez hasonlóan az ideák és eszmék megjelenítésére is (2. kép).¹²

A 20. század elején a képzőművészek kapcsolata a fényképpel bonyolult, ellentmondásos momentumokra esett szét. Virágzott a festő-fényképészek által megteremtett műtermi szalon arckép fényképészet, a segédanyagként készült felvételek léte egyértelmű volt. A képes könyvek, az újságok nyomtatott fényképei, a képeslapok és a műárusoknál vásárolható felvételek kiegészültek az egyre egyszerűbb gépezeteknek köszönhetően a képzőművészek által alkotott művekkel is. A professzionális fényképészek a pillanatnyi mozgások megörökítésének kísérleteivel az emberi és állati mozgásfázisok rögzítését kezdték el, ennek eredményeként született meg a mozgókép. E sorozatok vizsgálhatottak a képzőművészeti alkotásokra, melyek egyszerű és pontos mozgásfázisokat ragadtak meg, mint például a futurista művek.

A 20. század eleje a fényképészetben a nemes eljárás időszaka, ekkor jelentek meg az új „művészi” fényképek, amelyek nagy kezűgyességet, egyéni alakítás módot igényeltek.¹³ Főleg fénykép kiállításokon, a művészi készség megmutatására használták, tiltakozva a realizmus, a pontos látvány éles, alkotói beavatkozás nélküli rögzítése ellen. Ez az ún. piktoralista módszer tagadta a mechanikai leképezés létjogosultságát és az egyedi, ekkor feltalált lágyító lencsákat, festői hatásokat alkalmazó felvételeket fogadta el. A kémiai ismereteket igénylő, bonyolult mechanizmussal megvalósuló műveket általában a kritikusok és művészek is kedvezően fogadták. Nagyon gyorsan a grafikai művek közé emelkedtek, anélkül, hogy hatással lehettek volna a magyar festészet alkotásainak készítési módszerére. Lyka Károly 1907-ben megjelent írásában a korhangulatnak megfelelően holt és nyers fényképnek nevezte a manipulálatlan másolatot. A fényképekbe való „beavatkozás” tanítására külön kurzusokat indítottak az amatőröknek, amelynek bevezető előadása volt a kiváló művészettörténész egyik tanulmánya.¹⁴ 1906-tól megjelent a művészi fényképezés évkönyve, 1914-ig nyolc kötetben foglalkoztak az aktuális problémákkal. Lyka Károly *Fényképezés és művészet* című bevezető soraiban megírta, hogy a legfontosabb a művészi fénykép létrehozásában az, hogy a képből kitörölnek minden feleslegest. A vegyi fürdővel a kép ridegsége eltűnt, további művészi módszer az élesség tompítása is.¹⁵ Az amatőr fényképészeti mozgalom a Photo Club hivatalos közlönyében jelentkezett hét évfolyamon keresztül, ez az *Amatőr* című szaklap volt, amelyben számos arisztokrata, műkedvelő piktoralista felvétele szerepelt. „A magyar művészi fényképezés” folyóirata alcímmel jelent meg „A Fény,” mely 13 évfolyamon ke-



3. kép. Farkas Zsuzsa: *Kísérlet III.*, 2006. (A fénykép, amikor tudományos dokumentumnak látszik) *Ultra viola fény, félig negatívban. Magántulajdon. Digitális print 18 x 24 cm.*

resztül, 1906–1918 között a professzionális fényképészeknek biztosított megjelenési lehetőséget. A legkiválóbbak közül Balogh Rudolf, Faragó Géza, Máté Olga, Pécsi József, Székely Aladár piktoralista fényképeinek orgánuma volt.

A piktoralista fényképekre felfigyeltek más képzőművészek is, de számukra a rontott, roncsolt, talált képek hordoztak új minőséget. Rippl Rónai József párizsi tartózkodása alatt akár maga is készíthetett néhány rosszul exponált, ezáltal a guminyomatok modern világára emlékeztető felvételt.¹⁶ Kacziány Ödön festőművész 1906-ban *A Fény* című lapban összegezte a fénykép hasznosságát a festészet számára.¹⁷ Közismert tény, hogy Ferenczy Károly és Tornyai János is használtak fényképeket műveik megalkotásához. A sokszor ellentmondásos helyzetekre két jelentős festőművészünk dokumentumai világítanak rá. Rippl Rónai József egyes akt és műterme belsejét ábrázoló műveinek előképei kimutathatóan fényképek voltak, bár számos esetben elítélően nyilatkozott róluk. Vaszary János véleménye és munkássága következetesebb, tudjuk, hogy elutasította a fényképeket, mint festői forrásokat. Azt gondolta, hogy csekély művészi haszna van a fényképnek, mert az abszolút realizmus szolgálatában áll.¹⁸ Vaszary véleménye az avantgard mozgalmak viharában, majd az új klasszicista tendenciák megjelenésekor is határozott volt, nem változott (3. kép).¹⁹

Az 1920-as években számos művészünk emigrált a környező országokba. Közülük sokan találkoztak az újabb képzőművészeti mozgalmakkal, például a Neue Sachlichkeit látási szemléletével. A fénykép ezen a ponton jutott el ún. mediatisztikus értelmezéséhez, amely az optikai látványképzés struktúrájaként kezelte ezt az eszközt. Az egyik világhírű magyar művész, a szintén festői tanultságú Moholy-Nagy László a Bauhaus tanáraként jelentette meg *Festészet, fényképészet, film* című írását 1927-ben, amelyben újradefiniálta a műfajt.²⁰ Szerinte a fény a kamera által nem a természet másolására hivatott, hanem új tér-idő dimenziókat hozhat létre. Ez a felismerés a látás új helyzetait te-

remtette meg. Moholy-Nagy a kamerát a szem meghosszabbításának tartotta, amely befogadja a világot. A tudományos fényképezés zárt keretei közé tartozó különleges fényképeket emelte ki addigi háttér szerepéből. Azt hirdette, hogy a tér negyedik kiterjedése, az időelemek térbe való bevezetése fontos dolog. Emiatt kellett a leggyorsabb mozdulattal rögzíteni a környezeti formákat. A mozgás fázisainak rögzítése, és a korábban hibásnak tartott furcsa nézeteket elkapó pillanatsfelvételek váltak újfajta, modern képpé. Festészet és fényképészet című 1932-ben megjelent következő tanulmányában a művész úgy vélte, hogy a megújulás kulcsa a fotogram, a kamera nélküli fényképalakítás. Ebben testesül meg a fényképészeti eljárás sajátosságai. A gép nélkül készült képek bonyolulttá tett fényképalakítási segédeszközzé változtak, ennek kutatás iránya a tiszta fényjátékok felé vezetett.²¹ Moholy Nagy László azt állította, hogy az optikai elfinomodás okozza azt, hogy a korábban a tudományos kísérletezés körébe tartozó művek váltak a vizsgálódás tárgyává, hiszen ezek úttörői voltak a fejlődésnek. A riport- és pillanatsfelvételek mellett a fotogram, a mikro és makro, a szűrőkkel, röntgen gépezet segítségével készült képek által új látásformák alakultak ki. Mindezzel gyökeresen megváltozott a művészi fénykép fogalma, hiszen az addig sose látott textúrák, formák, a fotomontázs, a negatív kép pozitívként való elfogadása mind képi értéké alakultak.

Képzőművészet és fénykép kapcsolatának első száz éve alatt három aspektust különböztethetünk meg. A 19. században a műtermi arcképfényképezés teremtette meg az alapvető, komoly kapcsolatot, a fényképek egyszerűsített formában átvették a festmények kanonikus rendszerét. A fénykép művészi formájában festménynek akart látszani, mind az arckép, az életkép, a tájkép kategóriákban. A századfordulón tágultak az ábrázolható jelenetek határai, a különleges fényképészeti eljárásokkal bármilyen pillanat, helyzet, tárgy előadható volt. A szaktudósok által tökéletesített, nemes eljárással keletkezett kép eltakarta a fénykép addig ismert sajátosságait, szinte felismerhetetlen grafikai módszernek álcázva a képalakítást. A harmadik nagy megújító törekvés a képzőművészet rangjára emelte a tudományos fényképek egy csoportját, mert ebben vélték megtalálni a fényképezés alapvető jegyeit. Ebből a megközelítésből is kialakult egy művészi fényképezési módor, amely igen jelentősen különbözött az addigiaktól. Gondoljunk a röntgenfelvételekre, amelyek ekkortól a látás új módjának számítottak, ahogyan azt majd Kepes György is tanította a későbbiekben.²² A 20. század közepéig egymás mellett létezett mindhárom irány, és mindegyikben találunk kimagasló művész egyéniségeket: külföldit és magyar elszármazottat és honában maradt művészt egyaránt.

Átugorva a következő ötven évet a jelenhez érünk. A kulturális változások miatt joggal gondolhatjuk, hogy minden fénykép a művészet körébe tartozhat, a készítési ideje, a tárgya, a stílusa nem zárhatja ki az alkotások bizonyos, ma még kellően meg nem értett csoportjait.

A „művészi fénykép” kategória ma is létezik, hiszen ezek képezik a kiállításokra kerülő kiválasztott, reprezentatív egységeket, de a fenti három szempont ismétlődését nehezen kerülhetik el. Esztéták, néprajztudósok, antropológusok, fényképtörténészek már jó húsz éve azt állítják, hogy érdekesebb a „művészi fénykép”-től legalább szándékában elkülönülő tárgycsoport vizsgálata, mert mintha ebben fedezhetnénk fel a fényképek valódi erejét. Ez az egyre elterjedtebb nézet azt sugallja, hogy a képzőművészeti műfajokhoz hasonlult fényképek nem hordoznak eredményeket. A művészettörténeti rendszerben jelenleg a fényképet csak, mint dokumentumot szokás elfogadni. Ez azért van, mert művészi voltának ambivalenciái jelenleg lehetetlenné teszik egységes értelmezési rendszer kialakítását.

A fénykép, amely a különböző korszakokban úgy jelent meg, mint festmény, mint grafika, mint tudományos látvány vagy gép nélküli technika együttesen a látás forradalmát vitte véghez. Hol van tehát a fénykép helye a rendszerben? A művészettörténeti műfaji hierarchia egy rózsabokor, melynek az egyik ága a képzőművészet, ezen belül a fényképészet hajtásán ül a filmművészet, a videoművészet stb. Az álló képek a hanggal kiegészülve fénykép-kockák formájában felgyorsultak és mint film műfaj egy teljesen új bokrot eredményezett, amely a képzőművészetre rátelepedett, értékét és szerepét jelentősen háttérbe szorította.

A fénykép mára bonyolult szövevényű önálló rendszerré vált. Mindenütt jelen van körülöttünk, miközben szinte mindnyájan alkotunk, így a világon minden percben több százezer tárgy, ember és esemény rögzítésre kerül. 2006 telén én is kísérleteztem, készülve a Magyar Nemzeti Galéria dolgozóinak kiállítására – fényképeimen a fent vázolt három szempontot követtem, öntudatlanul. A narratív rész jóval később, csak most összegződött bennem. Talán sikerült egy-két jó képet készíteni, ezeket ajánlom kedves tanárnóm figyelmébe.

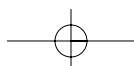
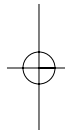
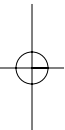
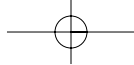
Jegyzetek

- 1 SCHARF, Aaron: *Art and Photography*. London, 1968, 1974, 1979.
- 2 BILLETTER, Erika: *Malerei und Photographie im Dialog*. Zürich-Bern, 1978., STELZER, Otto: *Kunst und Photographie*. München 1978.
- 3 Egy 20. századi angol kiállítás címévé vált a hírhedt mondat. „From today painting is dead.” *The Beginnings of Photography*. London, Victoria & Albert Museum 1972.
- 4 BENJAMIN, Walter: *A fényképezés rövid története*. In: *Angelus novus*. Budapest, 1980. 689–709.
- 5 *Pesti Napló* 1851. 394. július 2.
- 6 *Pesti Napló* 1851. 437. augusztus 23.
- 7 *Pesti Napló* 1855. 72. március 29.
- 8 *A kép- és fényíró Simonyi Antal*. Magyar Fotográfiai Múzeum (h. n.) 1992. 87–124.
- 9 *Korunk* 1862. 55. április 8.
- 10 FARKAS Zsuzsa: *Festő-fényképezészek 1840–1880*.

- Magyar Fotográfiai Múzeum (h. n.) 2005. Életrajzok: 201–248. FARKAS Zsuzsa: *Festő-fényképezések. 1840–1880.* In: *Fotóművészet* 2005. 3–4. 122–130.
- 11 SCHARF, 1968. 95–116. A francia impresszionista képzőművészek által készített fényképek mellett igen jelentősek a korban használt kompozit fényképek is.
- 12 SZÜCS Károly: *Emberi történetek.* In: *Balkon* 2003. 5. 23–30.
- 13 SCHARF, 1968. 236–242. A piktoralista fényképeket a „művészi fényképezés” fejezet cím alatt tárgyalja.
- 14 LYKA Károly: *A fotográfia esztétikája.* In: *A Fény* 1907. 11. 280–284.
- 15 LYKA Károly: *Fényképezés és művészet.* In: *A művészi fényképezés évkönyve.* Szerk.: KOVÁTS Elemér. Budapest, 1906. 7–17.
- 16 E. CSORBA Csilla: *Előhívás. Rippl-Rónai József és a fényképezés.* In: *Fotóművészet* 2004. 1–2. 127–157.
- 17 KACZIÁNY Ödön: *A fényképészet szerepe a modern művészetben.* In: *A Fény* 1906. 4. 49–53.
- 18 *Vaszary János kiállítása a Művészházban.* Budapest, 1912. 7–8.
- 19 BÁLINT Jenő: *Vaszary János művészete. Vaszary János vallomásaival.* Budapest, 1927. 10.
- 20 Magyarul csak később jelent meg. MOHOLY-NAGY László: *Festészet, fényképészet, film.* Budapest, 1978. 25–27.
- 21 BEKE László: *A fotogram helye.* In: MAURER Dóra: *Fényelvtan. (sic) A fotogramról.* Budapest, 2001. 252–256.
- 22 KEPESE, György: *The new Landscape in Art and Science.* Paul Theobald and Co. Chicago, 1956. Magyarul: *A világ új képe a művészetben és a tudományban.* Corvina, Budapest, 1979. Borítóján egy rózsza röntgen képe látható.

Photograph in the System

The present study is trying to determine the role and place of photographs in the system of art history. Three tendencies can be detected in the so-called “art photography” between 1839 and 1939. At first photographs were expected to look like paintings and the academic rules were applied. At the turn of the 19th century photographs were disguised as graphic designs and noble methods of image processing were used. In the third renewal phase photographs combined the results of earlier scientific documents. Nowadays photographs intended for exhibitions with representative function have been overshadowed; the peculiarities of the genre are presumably manifested in the part that intently distinguishes itself from “art photographs.”



Pál József „Omnis creatura significans”

Szimbólumok alkotása minden olyan intellektuális (művészi) tevékenység természetes velejárója, amely a dolgok egyediségének érzékelésén túlmenően bennük valamiféle általánosságot, közöttük összefüggésrendszert fedez fel vagy vél felfedezni. A szellemi és anyagi környezet erősen meghatározza a szimbólumok létrehozásának a módját. Alapvetően másként, más elvek alapján teremtette jelképeit a görög, a keresztény, illetve a modern kori ember, nem is beszélve a nyugattól eltérő kultúrák képviselőiről. Kialakulásuk után fejlődési pályájuk, „életük” a legnagyobb változatoságot mutatja. A szimbólumok évezredek és civilizációkon keresztül vezető útjuk során végig meg is őrizhették születésük jellemvonásait. Bizonyos fontos alkotóelemük más környezetben is feltűnhet. Az oroszok esetében ez a közös az erő: a háború és a perzselő Nap az ókori Egyiptomban, a zsidó nép hatalma a Bibliában, másutt az időt jelenti, a keresztények számára Krisztus, Sol Iustitiae, Nietzsche-nél a szellem megtisztulásának fokozata, szabadság és akarat. A sárkányban szintén megvan az erő mint azonos elem, de nagyon eltérő tartalmú jelentés kapcsolódik hozzá: Kínában a tisztelettel övezett emberre, uralkodóra utal, Nyugaton a Sátánra, az ellenséges hatalmakra. A mesékben a (hétfejű) sárkány legyőzése a hős utolsó és legnagyobb próbatétele. A példák szinte tettség szerint sorolhatók.¹ Az egyszer kialakult jelentő-jelentett viszonyt ugyanakkor kultúrákon és korokon átívelő egységesség is jellemezhet. Az idegen alakhoz saját tartalom is kapcsolódhat, és fordítva, a pogány magyar szarvas (csodafiúszarvas) már az Árpádkorban keresztény tartalommal töltődött.

A tájékozott befogadó tudatában ugyanaz a szimbólum más-más fogalom- és ismeretkörhöz vagy viszonyrendszerhez kapcsolódhat. Hogy pontosan melyikhez, azt gyakran a kontextus határozza meg. Ez éppúgy lehet (művelődés- vagy vallás) történeti vonatkozás (hal–gör. IKHTHÜSZ Jézus Krisztus Isten Fia Megváltó),² mint a szöveg vagy a kép (ha verbális vagy vizuális alkotásban szerepel) más, felismerést lehetővé tevő, konkrétan ott lévő eleme. (A kutya a hellenisztikus kor óta oroszlanál és farkassal a hízelgő jövőt jelenti; fáklyával a szájában a helyes keresztény tanítást; középkori királynő sírokon a házastársi hűséget.)

A középkori keresztény teoretikusok szerint „omnis creatura significans,”³ minden teremtett jelentéssel bír. A szimbólumok többségükben konkrét, jól körülhatárolható dologhoz (természeti elem, különböző tevékenységekhez kapcsolódó eszköz, építmény, testrész, gesztus, társadalmi rang), geometriai alakzathoz (kör, háromszög), minőséghez (hideg-meleg, szín) vagy mennyiséghez (számok) kapcsolódva kelnek életre. Lehet azonban az alapjuk a közösség tudatában élő absztrakt fogalom, alak (főleg a mitológiák alapján)

vagy fiktív lény is. Végül soron elvileg bármi és bárki funkcionálhat úgy, mint a kagylóba került porszem, amelyből megfelelő körülmények között kialakulhat a „gyöngy.” Ezek a kristályosodási pontok vagy alakok azután más tartalmakat is magukhoz vonzanak. Egyesek csak átmenetileg kapcsolódnak hozzá, mások tartósabban vagy (máig) végérvényesen, akár módosítva is az eredeti tartalmát.

Az ilyen módon létrejövő alak „magáértvéve közvetlen egzisztencia képzetét nyújtja [...] ekképpen [...] is elégségesnek minősül,”⁴ önállósággal rendelkezik. Szükségszerűen felvetődik a kérdés: kell-e egyáltalán keresnünk mögöttes (vagy felettes) jelentést. Az alak, ahogyan Hegel mondja, tényleg túllépi-e saját létezésének határait. Mindig kétséges, hogy az oroszok pusztán önmagát fejezi-e ki, vagy valami mást is. Az érzéki valóság, a puszták kép és a nem-tulajdonképpeni értelem (jelentés) összehasonlításából tűnhet ki, valójában melyik értelemben szerepel. Erre példaként Hegel Luther „Erős várunk nekünk az Isten” sorát említi, amelyben a vár nyilvánvalóan „túlmutat önmagán,” védelmet, támaszt jelent. A „Messzi vizekre kiszáll ezer árbócfával az ifjú” a reményeket, a tervet, „Megmentett ladikon tér kikötőbe az agg” viszont a korlátozott célokat, a halált jelenti.⁵ A sorokban szereplő szavakkal felidézett tárgyakat, elemeket nem a tulajdonképpeni szó–dolog (vox–res) kapcsolatban kell felfogni, hanem a dolog jelentésében (Szentviktori Hugó szavaival: „non solum voces, sed et res significativae sunt”).⁶ Sőt, ez az igazi értelmük, máskülönben elvész a kijelentés valódi tartalma. Az evangélikus identitástudat csak erre a nem tulajdonképpeni jelentésre épülhetett.

Az egyedi felől

Egy adott korszak vagy eszmeáramlat egésze határozza meg, mi a szimbólumalkotás szerepe, jelentősége az adott környezetben. A hétköznapi (cég, ország stb) azonosító ábrától⁷ a mágikus jelig nagyon különböző felfogások szerint rendeződnek.

A „significans”-ra ráruházott jelentések vonatkozhatnak az evilági és eszmei jelenségek szélesebb körére. Az alak ezáltal rejt magába valamiféle általánosságot. Ez a profán felfogás a panteizmus vagy a nominalizmus álláspontjával hozható összefüggésbe. Ezen a ponton nem lehet nem Goethére hivatkozni. „...vannak jelentős esetek, amelyek sok egyéb eset reprezentánsaként jelentkeznek, bizonyos teljességet öltenek fel, bizonyos sorrendre tartanak igényt, lelkemben valami hasonlót és idegent idéznek fel, s mind kívülről, mind belülről bizonyos egységet és egyetemességet igényelnek.” Másutt: „Mély érzés által, amely ha tiszta és természetes, a legjelesebb és legmagasabb rendű tárgyakkal is összehangolódhat s mindenesetre szimbolikussá teheti őket. Az ily módon ábrázolt tárgyak

mintha önmagukban állnának, s mégis, mélységes jelentést hordoznak, s ennek forrása az eszményi, mely mindig valami általánosságot is rejt magában.”⁸ A szimbólum útja (szemben az allegóriával) az egyedi-ből vezet az általánosba. Az egyedi jelenség képviseli az általánosabbat, „nem mint álm és árnyék, hanem mint pillanatnyi-eleven megnyilvánulása a kifürkészhetetlennek.”⁹ Az előbbi idézetben a tárgyaknak az eszményi kölcsönzi a „mélységes jelentést,” a 27 évvel később írt utóbbiban a kifürkészhetetlen (Unerforschlichen) a pillanatnyiban és az elevenben (lebendig- Augenblickliche) nyilvánul meg. A lét alapkérdéseit feszegető Isten és világ költeményei az emberen kívül és belül egyszerre ható Istent állítja az olvasó elé, akiben szintén egy „mindenség mozog.”¹⁰ Az idős Goethe nem rejti véka alá, hogy az organikus világban rejlik, tapasztalattal, gondolattal felfogható „kincsö-zönből” szeretne eljutni a lét mélyebb érzéséhez és értéséhez. Az egyedi felől induló, meg-megújuló harca során szükségszerűen teremt (vagy érez meg) új és új kapcsolatokat az érzékelhető és a szellemi világ között. „A szimbolika a jelenséget (Erscheinung) eszmévé (Idee), az eszmét képpé (Bild) változtatja, méghozzá úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, valamint ha minden nyelven kimondják is, kimondhatatlan.”¹¹ A természetben uralkodó általános törvényekből következik, hogy a dolgok és jelentésük rendje nagyobb egységbe, mítoszba rendeződik. Többek között erről szól a számos régi és újra teremtett szimbólumból (Mefisztó, pentagramma, különféle jelek, képletek, kutya, toronyör stb.) egésze összeálló *Faust*, amelyben Goethe példásan megalkotta az antikvitás utáni korszak Európájának egyik nagy, a nyugati ember létének alapkérdéseit értelmező témáját, mítoszt (Oswald Spengler).

A mű utolsó strófájában a *Chorus mysticus* szavai: „Minden múlandó csak pusztá jelkép” (Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis) Alanus ab Insulis idézett soraival mutat első pillanatra meglepően szoros hasonlóságot. A rokonság bizonyos mértékig valóban meg is van: földi életét élő embert jelek irányítják, azok határozhatják meg cselekedeteit, mint Wilhelm Meisterét a kastélytoronybeli titokzatos hatalmak által elhelyezett jelek Goethe regényében vagy Taminóét a Sarastro állította próbák a *Varázsfuvola*-ban. Nem mellékes, hogy mindkét esetben titkos társaság irányítja az ember tökéletesedését, „tanulóveit,” magasabb erkölcsi állapotra való jutását. A vezetőik nem Isten vagy a szentlélek, hanem maguk is emberek. Hatalmuk alapja a tudás és az erkölcsiség, amelynek erejét a bevezetettek fokról fokra ismerik fel, és végül maguk is azoknak részeseivé válhatnak, birtokolhatják. Ez a hatalom azonban nem abszolút, mint Istené, hanem nagyon is törékeny. (Mozart *Singspiel*-jét éppen Goethe írta tovább. A töredékben a szét-húzó (dia-bolikus) erők vették át a hatalmat. Tamino és Pamina gyermekét az Éjkirálynő parancsára korporsóba zárták, amit állandóan hordozni kellett, végül felnyitották, az életben maradt gyermek, Génius, el-

szállt. A templomból elüldözött Sarastro a pusztában vándorolt.)¹²

A középkori teológus és Faust útja ettől kezdve más-más irányt vesz. Az előbbi célja Isten színe látása, a pontosan leírt túlvilági beteljesedés elérése, az utóbbi számára a logosz a tett.¹³ Faust János evangéliuma kezdősorának verbum szavát így fordítja.¹⁴ Ő – a korábbi korszakok terminológiáját használva – vir activus („az égtől legszebb csillagát kívánja, / a földtől legforróbb gyönyöreit”). A keresztény antropológia csúcán álló kontempláció bármely formája idegen számára. Míg a jelekről sokat, az „Örök-Egyről,” a „Mindenségről” az „örök áramról” vagy az „örök törvényekről” keveset tudunk meg Goethétől, inkább sejtéseket közöl róluk, de semmiképpen sem ad olyan rendszeres ismeretet Isten birodalmáról, mint a keresztény teológusok vagy mint igazi elődje, Dante.

A francia szimbolisták – témánk szempontjából – a goethei irányt folytatták. Charles Baudelaire sokszor idézett versében (*Correspondences*, 1857) kísérletet sem tesz arra, hogy a racionalizmus kritériumainak megfelelő szavakkal próbálja megadni ennek az egységnek a meghatározását. A természet olyan barátságos templom, amelyben nem konfesszionális vallás által megalkotott Istent imád a belépő, hanem elmerül egy létállapotban, az érzéki benyomások harmonikus együttesében („Dans une ténébreuse et profonde unité”), amely végtelen és kimondhatatlan.¹⁵ A manifestót (1886) író Jean Moréas sem állított mást, mint azt, a konkrét jelenségek csupán érzékletes látzatok lehetnek, amelyek azért vannak, hogy kifejezzék a ráción túli, primordiális eszmékkel való ezoterikus rokonságukat („représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales”). Az olvasó analógiák és ismétlődések során keresztül értheti meg, úgy-ahogy, a költő rejtett célzásokkal, allúziókkal teletűzdelt nyelvezetét. A szimbolisták számára az igazán fontos dolgok a hétköznapi értelemmel felfogható világon kívül helyezkednek el.

A név hangalakja mint szimbólum

A középkori gyűjtemények szerkesztőinek szokása volt, hogy a szavakat nem az önmagukban általában értelmetlen összetevő elemek, a betűk sorrendje, hanem jelentésük szerint osztályozták: először általában az Atyára, majd a Fiúra és a Szentlélekre, végül a teremtett világra vonatkozó kifejezések következtek.¹⁶ Ez számunkra szokatlan verbális szimbolizmust eredményezett. A nyelvi alak nem közömbös saját tartalma iránt,¹⁷ s a kettő viszonyát nem a konvencionális, mint a nyelvészek állítják, hanem valamiféle (rejtett) szükségszerűség határozza meg. Isten a világot szóval teremtette,¹⁸ a szavak, nyelvi szerkezetek megőrizhetik az eredeti tudást. Néhány olyan példát idézünk, amely egymástól „filológailag” nagyon távol eső dolgot kapcsol össze számunkra szokatlan gondolkodásmód alapján.

A kereszténység, mint Isten szavát tartalmazó könyv vallása nagyon komolyan vette a (hasonló) hangalak-

ból levonható tartalmi következtetéseket. Példaként a Jézus–Józsue névazonosságot idézhetjük: „Jahve szabadítása” éppúgy vonatkozik az Egyiptomból való menekülés után Kánaánba való bevonulásra, mint a bűntől szabaduló, megváltott ember majdani paradicsomi honfoglalására.¹⁹ Ha nem is egyenlő mértékben és egyenlő fokon, de mindkettő ugyanazt a tartalmat fejezte ki. Nem pusztán jelentés—név, hanem név—név között is létrejöhet szükségszerűségi viszony.

A későbbi apostolfejedelemnek, Simonnak, Jónás fiának Krisztus már az első találkozásuk alkalmával új nevet adott: „tu vocaberis Cephas, quod interpretatur Petrus, Kefa,” „Péter azaz kőszikla lesz a neved” (János, 1,42). A római Szent Péter bazilika Michelangelo tervezte kupolája alatt körbefutó szalagon a Jézustól idézett szavak a névszimbolizmus történelmi dimenzióját mutatják, az új név az életprogramra, Péter életének jelentőségére mutat rá. S ugyanakkor meghatározza templomban lévő ember viszonyulását is a környezethez. „Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam,” „Péter vagy, erre a sziklára építem egyházamat” (Máté, 16,18). A nevek hasonlósága, vagy azonossága nem a véletlen műve, a közös hangalak oka lehet rejtett, valódi kapcsolat, rámutathat a szavak eddig ismeretlen tartalmára is.

A templomok elnevezése, patrónusok alá rendelése különösen érzékeny kérdés. Az ecclesia (église, chiesa, church) szó egyházat és templomot egyaránt jelent²⁰ (régén a magyarban is így volt). A keresztény építészeti reprezentatív stílusa, a gótika létrejöttét nagymértékben befolyásolta egy téves, pusztán a nevek hangalakja alapján feltételezett azonosság három, egymástól több száz év távolságban élt személy között. Így olvadt össze egy emberré a szent Pál által az Áriosz Págoszon megtérített szenátor, Dionüszosz, Athén első püspöke, valamint Dionüszosz, Gallia apostola (III. század) és a korinthuszi Dionüszosz (Pseudo-, V–VI. század), akinek műveit Johannes Scotus Erigena fordította latinra. Ez a „felix culpa” tette lehetővé, hogy a legutóbbi Dénes által írt, a fényre alapuló misztikus teológia kellő tekintéllyel rendelkezzen ahhoz, hogy az egyházban meghatározó erővel legyen képes esztétikai programot adni.²¹ Hiszen szerzője, gondolták, a szent Pál által megtérített nemzeti mártírhős, szent Dénes, akivel Isten csodát tett.

A nevek hangalakjának azonossága vagy hasonlósága akkor is szakrális jelentőséggel bírt, ha nyilvánvalóan különböző személyeket nevezetnek meg vele. Különösen, ha ez nem volt véletlen. A korábbi patrociniuma alá helyezett később született ember jelleme, tevékenysége között hasonlóság tételezhető fel. Ez volt a helyzet az V. Miklós pápa által a magyar pálosoknak 1454-ben átengedett római Monte Celió álló Santo Stefano Rotondo templom²² története esetében. Az I. századi Istvánról elnevezett bazilika belső oltárkerítését a magyar királlyal közös története díszíti: a terhes Sarolta álmában megjelent az első vértanú és megöveddölte szent István magyar király születését. Mindkettő a pogányok között a kereszténységért küzdő

„Christi miles” volt.

Boccaccio szerint Dante anyja is álmodott, amelynek hatására gyermekét Duranténak (tkp. örök életű) nevezte el „és méltán, ... mint ahogy azt a jövőendő megmutatta, mikor e nevet teljes mértékben igazolta.”²³ A költő pedig hasonló módon alkotta meg a boldog életre vezető Beatrice nevét, még a tulajdonnévnek a *Commediában* leggyakrabban előforduló rímében „felice” is. A szó a maga alakiségében nemcsak megjelölhet valamit, hanem szerkezete, elemeinek egymáshoz való viszonya „történetet,” fontos ismeretet rejthet magába. Sőt, a betűknek maguknak is van jelentésük. Danténál az I a jóságot,²⁴ az M ennek ellentétét,²⁵ a N a közepet jelenti.²⁶ Az „amor” nyelvi alakja közvetlenül kifejezi tartalmát, ami maga az élet. Hiszen az élet nem más, mint Isten kiáradó szeretete. Az életet legjobban a halál hiányával lehet meghatározni. A hatalmától megfosztott halál, „a-mors.” A „napot és minden csillagot” mozgó szerelem folyamatos létben tartás, az elmúlás lehetetlenné válik. Ugyanezen elv alapján a soha le nem nyugvó Napot Jan van Eyck *Madonna a templomban* című képén (Staatliche Museen zu Berlin Preussische Kulturbesitz, Gemäldegalerie) úgy ábrázolta, hogy észak felől ragyogott, ezzel téve nyilvánvalóvá: nincs olyan időszak, amikor Krisztus Nap, a charitas hője és ragyogása ne lenne jelen²⁷ a maga közvetlen aktualitásában.

A hitvallást is jelentő „szüm-bolon/sz” szó ellentéte a „dia-bolosz,” az érzékszervekkel felfogható és a láthatatlan igazság egységének a tagadása, a szétválasztás, a rágalmazás, az egésszé sohasem váló, csak a tesztekhez kapcsolódó, azokkal együtt tönkremenő rész. Az „út, az igazság és az élet” ellensége az Ördög küldötte Antikrisztus, számos irodalmi és képzőművészeti alkotás főszereplője.

A szimbólumok realitása

A középkor számára, fentről nézve, a szimbólum az igazi valóság szent hírnöke volt. Élő kapcsolat, amelynek révén, másik irányból, az időbe vetett dolgok is megmutathatták igazi tartalmukat. Annak révén, amit hordoztak, „átnyúlhattak” Isten örök birodalmába. A középkori természettudós mint teremtményt tanulmányozta tárgyát, amelynek léte nem korlátozódik pusztán önmagára: valaki valamilyen céllal létrehozta. A teológus racionális rendszerbe foglalta az érzékszervekkel már nem tapasztalható, azokon túl lévő világot, amelynek azonban nincs a tapasztalathoz egyáltalán nem kapcsolódó része. Mindaz, ami fent van, lentre hat. Két, külön-külön is jól kidolgozott, tökéletesen együttműködő rendszer hierarchiája biztosítja a szimbólumok létrejöttének, használatának és „működésének” a lehetőségét. A szimbólumok szakértője egyszerre természettudós és teológus.²⁸ Az alak jelentése nem futhat a végtelenbe vagy a szubjektív megérzések bizonytalan homályába. A másik oldalon „rendszereszerűen” kapcsolódik a neki megfelelő tartalomhoz. A megfelelés pontos és biztos, objektív, nem a mi belátásunk függvénye.

A középkori gondolkodó ember nem elégedhetett meg azzal, hogy a jelentő tartalma pusztán földi jelenségek szélesebb körére vonatkozzon. (Mint szokássá vált később.) A szimbólum az volt, amit a görög szó eredeti értelme is kifejezett: kettétört tárgy két részének újbóli összeillesztése, úgy, hogy a kompozíció lehetővé tegye a „felismerést.” Ezer, jól érzékelhető kapocs, amely összeköti a teremtett világot Teremtőjével, akinek az idő kezdete előtt valamiképpen része volt. Két tökéletesen összeillő rendszer fordult egymás felé. A jelentés nem zavaros célzás, sejt(et)és, hanem a biztos és örök igazságnak, a tökéletes szellemi rendnek az értelem számára felfoghatóvá és érzékelhetővé tétele. A kereszténység az érzékszervekkel fel nem fogható valóságot az érzékelhető világ fölébe helyezte. A kutatás igazi tárgya az előbbi, ami az utóbbiban ölt testet vagy tükröződik. A szimbólum a maga miniatűr mivoltában visszaállította az óhajtott egységet.

Az égi és a földi hemiszféra összezáródása lehetővé tette, hogy az ember az alpból a boltozatba, a bizonytalanból a biztosba, az időnek alávetetttől az örökbe, a láthatóból a láthatatlanba, a létezésből a Léthe emelkedjen. Az út nyitva állt, a teremtés minden lényeges feltételt biztosított a megismerésre, s a ki nyilatkoztatás kijelölte a gondolkodás helyes irányát. Az embernek követnie kell a nyomokat (vestigia), a dolgok néma világából ki kell hallania az isteni szót, a történelem eseményeiből megérteni az isteni szándékot. Nemcsak a természet és a földi esemény „tükröz”, hanem még inkább az Isten szava, a *Szentírás*, a szimbólumok igazi tárháza. Mivel mindhárom (történelem, természet, Biblia) szerzője Isten és közös célját is ő határozta meg (az ember üdvözülése), közöttük szoros összefüggés áll fenn: amit az egyik megígér, megtartja a másik kettő.

Bonaventura szerint a teremtményeket lehet dolgoknak és jeleknek tekinteni („creaturae possunt considerari ut res, vel ut signa”).²⁹ Ha látszatra ellentét mutatkozik, akkor vagy a természetet, illetve a történelmet kell „hozzáigazítani” a Bibliához, vagy rá kell jönnünk az adott szentírási hely igazi (nem szó szerinti, nem evidens) értelmére.

A Párizs környéki Szent Viktor apátság (itt egyébként a XII. század eleje óta a túlzó allegorizálással szemben a történeti jelentés fontosságát hangsúlyozták) teológus szerzetese, Ádám a refektóriumban kezébe vett egy diót, és megkérdezte társaitól, mi ez? S meg is válaszolta: Krisztus képe. A zöld burok a húsa, vagyis emberi mivolta, amit levett magáról; a csont-héj (lat. lignum fa, faanyag) a kereszt fáját, amelyen teste szenvedett; a gyümölcs, amely az embert táplálja, nem más, mint az ő rejtett, isteni mivolta. Rendtársa, a már említett Hugó látott egy galambot, amiről az egyházra gondolt. Két szárnya van, mint az aktív és kontemplatív életet élő keresztényeknek; a kék tollak az égi gondolatokra utalnak, a felkorbácsolt tengerre emlékeztető változó színek az emberi szenvedélyekre, amelyeken keresztül halad az egyház; az aranysárga szem az érettséget és bölcsességet, amellyel az egyház

a jövőre tekint. A galamb vörös lábai a mártírok vérébe mélyen járó egyház útját juttatja kifejezésre.³⁰

A kapcsolat bármilyen széles összefüggésrendszerben, akár negatív formában, létrejöhetett, vagy öntudatlan megnyilvánulások is lehettek nagyon jelentőségteljesek. Dante Poklában nincsenek nemes fémek vagy értékes anyagok, ha ezek mégis előfordulnak, akkor a „visszaélésről,” az Isten által biztosított jó abususáról tanúskodnak. A sötétség birodalmában „rendszereszerűen” az ólom, a vas, a pudvás fa található; az arany és az ezüst csak, mint Isten ajándékait pénzért áruló simoniákusok, csalók eszköze szerepel, akik „Istenné tettetek aranyat, ezüstöt.”³¹

Viollet-le-Duc³² építész és építészettörténész vette észre a XIX. században, hogy a XII. század eleje óta az épületek kő (ritkábban fa) díszsein látható növény-szimbólika érdekes fejlődési folyamaton ment keresztül. Ezekben a szobrászok elhagyták a római vagy bizánci minták követését. A motívumok természet megfigyelésén és utánzásán alapultak. Kezdetben (Párizs: Notre-Dame, Saint-Julien-le-Pauvre) az éppen létrejövő, bimbó állapotban lévő, visszafogott életerővel rendelkező növények díszítették kívül vagy belül a katedrálisokat, később, a XIII. századra kifesztek ezek a kővirágok vagy kőlevelek; rózsák és szőlőindák jelentek meg a bejáratok körül. A gótika hanyatlása az ornamentikán ábrázolt természet pusztulását hozta: a virágok elhervadtak. Az eredeti megfigyelés helyére ismét a minták követése lépett. A középkor kő flórája a természet éves ritmusát ismételte, tavaszi, nyári és őszi időszak követte egymást.³³

A francia építészettörténész ezzel a megfigyeléssel túllépett az ismétlődő, de mégiscsak statikus megfelelésen (szülő – halhatatlanság, feltámadás), s egy egész, évszázadokon átívelő folyamatot állított párhuzamba egy másikkal. A művészi tudat és stílus, akaratlanul is, ugyanazt a lényegét fejezi ki, mint az élő természet ciklusa. Ebből azonban korántsem következik panteista szemlélet. A kővirágokon/ban végbemenő folyamat nem a valóságosak változásának a szimbóluma, hanem mindkettő jel, közös jelentettjük az időnek alávetett létezés tapasztalása.

Az egység kérdése

A szimbólum a középkorban az igazság megismerésének a módszere. A jelenségben feltárulkozó lényeg. A minta, az ok és a cél Isten; a világ: másolat. Egyik fele az okozat, amelyből „visszafelé haladva” a másikra, az okra, a szemünk elől elzárt folyamatos teremtés titkaira következtethetünk. Az ember létfokából és képességeiből adódóan önmaga erejéből nem juthat túl az okozatok szintjénél, hogy ez mégis megtörténjen, szüksége van a logoszra. Krisztus által, aki a láthatatlan Isten képmása,³⁴ helyreáll a teljesség, bizonyossá válik a hit lényege. A még árnyékot vető Danténak az elő purgatóriumában Vergilius magyarázza el a különbséget: Arisztotelész, Platón és mások szükségyszerűen megmaradtak a „quia” (okozatból az okra való következtetés Tamásnál)³⁵ ismereténél: „Ne várd hogy

quán túl tudj kerülni, / halandó! mert ha mindent látni tudnál, / Máriának nem kellett volna szülni.”³⁶

Az anyagi dolgok természete nem eléggé szilárd ahhoz, hogy biztos ismeretek tárgyaivá lehessenek. Mindaz, amit az érzékelés ragad meg lét és nemlét között ingadozik, s örökös ellentmondásban van, belőle bizonyosság nem származhat. De a tapasztalati világ teremtményei mégis jelzik Isten láthatatlan dolgait, ezek nélkül nem lennének tájékozódási pontjaink. A mindig ugyanolyan módon működő természet rendelkezik azzal a lehetőséggel, hogy azzá váljék, amivé válását Isten akarja. Az ideák felé nyitott, absztrakcióra épülő gondolkodás az isteni megvilágosítás révén eljuthat az igazság megismeréséhez. A két világ közötti kapcsolat „felismerése” a jelben tulajdonképpen az igazságra, a dolgok mibenlétére való ráeszmélés.³⁷ A szimbólum, mint cseppben a tenger, valóban a hármas struktúra szerint elképzelt mindenséget zárja magába és tükrözi: a láthatatlan Teremtőt, a teremtett világot és a „tanút,” a kapcsolatot felismerő és (mint Isten analógja, részben) építő embert.

Dante *Commediájában* Vergilius többször jellemzi Beatricét. A teremtett világ köznapi látás elől elrejtett titkait feltáró és az embert, Dantét, az érzékszervek kellemes benyomásaival elbűvölő hölgy legpontosabb meghatározását Vergilius a *Purgatorium* hatodik énekében adja: „Che lume fia tra 'l vero e lo 'ntelletto” (v.45. aki világosság lesz a valóság és az elme között.)³⁸ A Dantéra annyira jellemző szentencia-szerűség, sűrítés példája ez a sor: benne a valóság, az emberi tudás lehetősége és a kettő közötti kapcsolatot létrehozó segítő-vezető fényforrás, Beatrice, akinek életében, tevékenységében, Dantéhoz való viszonyában feltárulkozik a középkori szimbolizmus teljes tartalma. Dante hol úgy írja le, mint egy vele körülbelül egyidős firenzei kislányt, Folco Portinari gyermekét, aki a lehető legvalóságosabb teremtés,³⁹ hol olyan megjegyzéseket közöl róla, amelyek a legkevésbé sem illenek egy igazi lányra vagy nőre. Az „elmém dicső hölgye” („gloriosa donna della mia mente”⁴⁰) még minden nehézség nélkül vonatkozhat valóságos alakra, de az „őt dicsérve az öndicséretbe esnék” (V.N. XXVII. „converrebbe essere me laudatore di me medesimo”) már alig, a *Vita Nuova* XXIX. fejezetében adott definíció pedig már csak metaforikus értelemben vehető. Beatrice maga a kilences szám (fogantatásakor a kilenc ég egymással legteljesebb egyetértésben volt), a Szentháromságot jelentő három a négyzetben, amely mindhárom személyt a maga hármasságában tartalmazza és fejezi ki, „olyan csoda, mely csodának a gyökere a csodálatos Háromság.”⁴¹

A vezető szerepe

A torony társasága elsősorban világi szervezet, amely alapvetően az emberi értékek nevében és megvalósításuk érdekében munkálkodik. Faust öngyilkosságát megakadályozó angyali kar éneke közvetlenül éppen nem Istenhez vezet, Faust a jelenet utolsó mondatában félreérthetetlenül leírja saját helyzetét: „Könnyem

kicsordul, föld, tiéd maradtam!” („Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!”) Sarastro és társai egy szoláris, egyiptomi-perzsa vallás papjai, akik közvetítik a nagy örök és személytelen entitások, mint világosság, bölcsesség, erény, szeretet, harmónia hatalmát.⁴² Valásuk az élet hogyanjára, nem miéértjére kérdez rá.

Dante viszont „nem maradt a földé,” hanem embe-riből (trasumanar, emberen túli) istenivé vált, a földi időből az öröklétbe lépett át.⁴³ Beatrice feladatát nem valamiféle társaságtól vagy személytelen entitásoktól kapta. Ő magától semmit sem tehetett. Csak amikor Krisztus anyja, a keresztény könyörületesség első alakja, a bűnösök közbenjárója üzenet formájában felszólította őt, mentse meg a kárhozat közelébe került hívét, csak akkor indult el. A megbízása történetét Vergiliusnak előadó boldogító saját maga idézi Luciának, a fény megvakított mártírjának a korholó szavait: „Beatrice, Isten büszkesége, / mért nem segíted azt, ki úgy szeret, / Nem látod, amint küzd a zord hallállal.”⁴⁴

Beatrice valóságos létező is, meg nem is: érzékszervekkel felfogható gyönyörűség, aki isteni tartalmat hordoz az őt felfogó, megértő elme számára. A megértés nem könnyű feladat. A jelek nem passzív elemei a világnak, hiszen a Szentháromság nyomai bennük nyernek célszerűen alakot. A hívást azonban ki kell hallani a létezők és dolgok gyakran néma világából. Beatrice a *Purgatorium* harmincadik énekében személyes életének két korszakáról beszél. Az elsőben, amíg a földön élt, jó úton tudta tartani Dantét, miután azonban „életet cserélt” egykori híve eltávolodott tőle. A jó úton tartás az arc (volto) és a szemek (occhi) hatásának az eredménye.⁴⁵ Miközben az égi Beatricében a szépség és az erény nőtt, Dante a nem igaz út felé vette léptét a „jó hamis képeit követve” („Imagini di ben seguendo false,” v.131.), amelyek semmilyen ígéretet nem teljesítenek be.

Dante a „selva oscurában” a kárhozat határára érkezett el. A gonosz kiüresített világából való szabaduláshoz nem elegendő a megváltás ténye. Arra is szükség van, hogy a hívás erősebb legyen, a tévelygő elméjében jobban kitűnjék a látottak, a jelek igazi tartalma. Ezeket mutatja fel Beatrice: először a rosszat, ahová Dante helytelen látásával kerülhetett volna, majd a helyes látás megtanulása után a jót.

A hajótöröttként, ziháló lélegzettel a pusztulástól menekülni akaró költőt a jelek bátorítják a vadállatoktól való megszabadulásért folytatott küzdelmében: a felkelő Nap reggeli ideje és a tavasz („dolce stagione”), mindkettő tartalma a krisztusi megváltás biztosította üdvözülés útja, amit követnie kellene, de amire magától már képtelen rá.

A természet és a történelem hozzájárulása

Az írott kinyilatkoztatásból és más szent szövegből megszerezhető tudáson kívül a természet és a történelem helyes szemlélete is feltárja a dolgok és az események Istennél lévő értelmét. Az egyik nem független a másiktól: a mulandóság alá vetett „természet só-

várogva várja Isten fiainak megnyilvánulását, szolgálai állapotából majd felszabadul az Isten fiainak dicsőséges szabadságára.” Története az Istentől való érintettség függvénye. A teremtett világban elfoglalt helye ebben hasonló az emberéhez, aki reméli azt, amit nem lát.⁴⁶ Krisztus példabeszédeiben gyakran hivatkoztott természeti metaforák és hasonlatok (mustármag, szőlőtő, kovász, fügefafa, bárány, hal stb.) nemcsak arra hívták fel a keresztény közösség tagjainak a figyelmét, hogy a dolgok léte és működésük rendje az isteni akarat eredménye, hanem arra is ösztönözte őket, hogy maguk is lankadatlanul keressék a jelek jelentését. A természet rejtett tanítását.

Szent Ágoston kétféle dolog-fogalmat különböztet meg: amit nem használunk valaminek a jelölésére (fa, kő, barom stb.) és azokat, mint például a Jákob feje alá tett követ, az Ábrahám feláldozta kost, amelyek „olyan módon dolgok, hogy egyúttal más dolgok jeleiként szolgálnak minden jel egyúttal dolog is; ami ugyanis nem dolog, az egyáltalában semmi sem.”⁴⁷ A középkor során az a koncepció erősödött tovább, amely a dolgok egyre szélesebb körét ruházta fel jelentéssel. Végül egyetlen igazi res maradt, Isten, szinte minden más signum lett.⁴⁸ A megváltás a dolgok lényegét is átalakítja. A lélek csíráit hordozó emberhez hasonlóan minden teremtmény („omnis creatura”) sóhajtozva várja a „fogadott fiúságot” („adoptionem filiorum”),⁴⁹ a lét új, megerősített, Isten által jobban áthatott rendjét.

A krisztusi megváltás új teremtés, a történelem korábbi menetének betetőződése, a legfontosabb esemény: ami előtte történt, reá való várakozás, ami utána, belőle származik. A történelem össze is függő folyamatának radikálisan különböző szakaszokra való bontása kínálja a történeti szimbolizmus elvi lehetőségét. Egy valóságosan végbement esemény jelentősége nem merül ki abban, amit az adott helyen, időben és evilági következményeivel együtt okoz. Isten magához ragadja a megtörténtek igazi értelmét, amely valójában másra, fontosabb eseményre utal. Isten és ember „közös” történetét többféle módon és elvek alapján osztották részekre. Az egyik legismertebb az ágostoni, két fő ágra (Isten állama, „Jeruzsálem” és a világi állam, „Babilon”) és hét fejezetre való bontás, öt krisztus előtt, a hatodik a krisztusi éra, a kegyelem kora, a hetedik a „requies aeterna.” Ez a felosztás szimbolikus megfelelést mutat mind a teremtés hét napjával (hatodikon teremtette meg Isten Ádámot, hetedik nap a pihenés), mind az emberi élet korszakaival a születéstől a halálig. Korrespondenciák létrejöhetnek az egyes korszakokban végbement dolgok között, de a krisztusi megváltás mint esemény, úgy veszi birtokba az előtte lévő öt periódus történéseit, ahogyan, Isten akaratából, Ádám magáénak tudhatott minden állatot, növényt. Ádám előkép, az új Ádám, Krisztus a beteljesülés, édesanyja pedig az új Éva. A lét töredékes birtoklása mint jel, mutatja a teljes létet, a jelentettet, amire amaz öntudatlanul is utal. Ugyanezen elv szerint Jónás három napja a cet gyomrában Krisztus Pokolra való háromnapos alászállásának az

előképe. Az egyén földi útja elszakíthatatlanul kapcsolódik az emberiség egésze történetéhez, meghatározza alaphelyzetét, ismétli annak fázisait.

Jegyzetek

- 1 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából.* Szerk. PÁL JÓZSEF és ÚJVÁRI Edit. Balassi, Budapest, 1997, 2001, 2005. pp. 550.
- 2 Jézusuz Khrisztosz Theu Hüiosz Szótér.
- 3 Alanus ab Insulis (1120–1202) verse. „Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est, et speculum. / Nostrae vitae, nostrae mortis, / nostri status, nostrae sortis / fidele signaculum.” Idézi Friedrich OHLY: *A szavak szellemi jelentése a középkorban.* In: *Az ikonológia elmélete.* Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. Szerk. PÁL JÓZSEF. Szeged, 1997. p. 168. „A világ minden teremtménye / akár a könyvek és képek, / számunkra tükrök is, / hű jelei / életünknek, halálunknak / helyzetünknek és sorsunknak.”
- 4 HEGEL, Friedrich: *Esztétika.* 2. rész, 1. szakasz. Rövidített változat, Gondolat, Budapest, 1979. p. 168.
- 5 Hegeltől idézett példák. Hegel kétféle alak — jelentés viszonyt különböztet meg. 1. Részleges egyezés (róka — ravaszság, háromszög — Szentháromság, kör — halhatatlanság) esetében az alak maga is rendelkezik azokkal a tulajdonságokkal, amelyeknek a jelentését ki akarja fejezni. 2. Részleges eltérés: az alak és a tartalom közömbös egymáshoz, csak egy tulajdonságban felelnek meg egymásnak. Az alak még sok mást is jelenthet, a tartalom pedig sok más alakon keresztül is kifejeződhet (*erő* lehet oszlop, bika, stb.)
- 6 Nemcsak a szavak hangzásának, hanem az általuk jelölt dolgoknak is van jelentésük. Részletesen: OHLY, i.m. pp. 157–178.
- 7 A nem művészi vagy költői felhasználást figyelmen kívül hagyjuk.
- 8 1797-ben Frankfurtba való visszatérésekor írt szavak, illetve *A képzőművészet tárgyairól* szóló tanulmányából vett idézet. *Szimbólumtár*, i.m. p. 16.
- 9 Maximák és reflexiók, 752. (1824) idézi WALKÓ György: *Az ismeretlen Goethe.* Magvető, Budapest, 1978. p. 297.
- 10 „A lét semmivé sose válhat! / Mindenben örök áram árad, / Állj boldogan a létbe hát! / A lét örök: törvények őrzik / Mindazt az élő kincsözönt itt, / Melyet díszül ölt a világ.” (*Végrendelet*) „Tűnik, merül oly sok alak / S mind mögött az Örök-Egy;” (*Parabázis*).
- 11 *Maximák és reflexiók*, 1112, 1113 (1832).
- 12 A kérdéstről Jean STAROBINSKI: *Pouvoir et lumière dans „La flûte enchantée.”* In: *Dix-huitième siècle* n° 10. (1978), 435–449.
- 13 In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.
- 14 Im Anfang war die Tat! A második részben Goethe

- folytatta a gondolatot: A tett minden, a dicsőség semmi.
- 15 Szent Anzelm viszont éppen azt állítja a skolasztika későbbi fejlődését nagyban meghatározó *Monologion* (1063) című tankönyvének első mondatában, hogy a „magamagának önnön örök boldogságában elégséges” lényről, Istenről az ember „nagy részben bizonyosságot szerezhet önmaga számára a pusztá ésszerűség segítségével, még akkor is, ha közepes képességű.” A hit igazságai, a Szentírás tekintélye nélkül, *sola ratione* bizonyíthatóak. CANTERBURY SZENT ANZELM: *Filozófiai és teológiai művek I.* Osiris, Budapest, 2001. 50–51.
 - 16 OHLY, i.m. pp. 171–173.
 - 17 A mai nyelvészet csak nagyon szűk körre (hangutánzó, hangulatfestő, stb. szavak) szűkíti azon kifejezések körét, ahol közvetlen megfelelés kimutatható.
 - 18 A görög *logosz* az indoeurópai *léghein*, beszél szóból származik, latin megfelelője, *verbum*, szó („mint a beszéd alkatrésze, és jelentését tekintvén,” Dr. FINÁLY Henrik: *A latin nyelv szótára.* Franklin, Budapest, 1884.)
 - 19 Et vocabis nomen eius Iesum: ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum, Mt. 1.21.
 - 20 „A templom tehát az egyházat jelenti, amely benne az Isten szolgálatára összegyűlt.” AUGUSTODUNENSIS, Honorius: *A lélek ékköve.* Idézet: *Szimbólumtár*, i.m. „templom” címszó.
 - 21 DUBY, Georges: *A katedrálisok kora.* Gondolat, Budapest, 1984. Különösen az *Isten a fény* című fejezet. 93–127.
 - 22 *Santo Stefano Rotondo in Roma: archeologia, storia dell'arte, restauro; atti del convegno internazionale, Roma 10 - 13 ottobre 1996.* Hrsg. Hugo BRANDENBURG und József PÁL. Reichert, Wiesbaden, 2000. A Hartvig legendából motívumról: NIMMO, Mara: *S. Stefano Rotondo: la recinzione dell'altare di mezzo.* 97–109.
 - 23 BOCCACCIO: *Művei.* Európa, Budapest, 1975. 625.
 - 24 A Par. XXVI. 133–135: Maga Ádám mondja, hogy Isten eredeti neve I volt, s csak később lett El.
 - 25 Par. XIX. 127–129: *A Ierusalemme* nevében, mint Isten választott városának történelmében, egyszerre volt jelen mindkettő.
 - 26 Ezzel a betűvel kezdődik a középidő helyzetének leírása: *Nel mezzo...* és ugyanez található meg a *Commedia* teljes szövegének középső szótagában: *noi* (Pg. XVII. 70). A kérdésről részletesen: PÁL József: „*Silány időből az örökkévalóba.*” *Az Isteni színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa.* JATEPress, Szeged, 1997. 89–103.
 - 27 PANOFKY, Erwin: *Jelentés a vizuális művészetekben.* Gondolat, Budapest, 1984. 323–327.
 - 28 Az első ilyen keresztény gyűjtemény a máig újra és újra kiadott *Physiologus* (II. század).
 - 29 Vel dicendum, quod aliae creaturae possunt considerari ut res, vel ut signa. *Primo modo sunt inferiores homine, secundo modo sunt media in* deveniundo sive in via, non in termino, quia illae non perveniunt, sed per illas pervenit homo ad Deum, illis post se relicitis. Bonaventura Petrus Lombardus *Libros Sententiarum*jára írt kommentárja. In: BONAVENTURA: *Opera omnia.* Ad Claras Aquas, 1882. Vol. I. pp. 74–75. „[az emberen kívüli] teremtményeket dolgokként és jelekként lehet tekinteni. Az előbbi módon az ember alatt maradnak, az utóbbiban az elindulás vagy az úton lét, nem a befejezés, eszközei, mert nem érnek oda, de rajtuk keresztül juthat el az ember Istenhez, maga mögött hagyva ezeket.
 - 30 MÅLE, Emile: *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century.* Princeton U.P. 1982. 65.
 - 31 „Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento” *Pokol*, XIX. 112. Az ének elején: „Ó, Simon mágus s hitvány követői, / kik Isten dolgait, e szent csodákat, / érények aráit, ti pénz lesői, ezüst arannyal prostituáltok!” (vv.1–4).
 - 32 *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle.* 1–10. 1854–1869.
 - 33 „Les premiers artistes s'étaient attachés à imiter la physionomie de ces modestes plantes des champs au moment où elles se développent, où les feuilles sortent à peine de leurs bourgeons, où les boutons apparaissent, où les tiges épaisses pleines de séve n'ont pas atteint leur développement; qu'ils avaient été jusqu'à chercher comme motifs d'ornements des embryons, ou bien encore des pistils, des graines et jusqu'à des étamines de fleurs.” Cfr. <http://chateau.rochefort.free.fr/viollet-le-duc/Flore.php>.
 - 34 Est imago Dei invisibilis, *Kol.* 1.15. Valamint: János, 14. 7: „Ha engem ismernétek, Atyámat ismernétek, de mostantól fogva ismeritek és látjátok.”
 - 35 A bizonyítás kétféle lehet, okból az okozatra, ez *propter quid*, a „másikban az okozatból, vagyis a számunkra elsődlegesből következettünk az okra. Ennek quia bizonyítás a neve.” Isten létét csak ilyen módon bizonyíthatjuk. AQUINÓI SZENT TAMÁS: *Summa theologiae.* I.2. Thelosz, 1994. p. 73.
 - 36 Pg. III. 37–39. „State contenti, umana gente, al quia: / Chè se possuto aveste veder tutto, / Mestier non era parturir maria.”
 - 37 A misztikusok szerint nem az érdekes, mi a természet, hanem csak az, hogy mint jelent.
 - 38 A sor szószerinti fordítása, Babitsnál: „Az, ki az Igazság / s elméd közt lámpa lesz, hogy fényt derítsen.” Szabadinál: „Ő, aki megvilágosítja elmédben az igazságot.” A főnévi értelemben használt olasz *vero* szó valóságot és igazságot egyaránt jelent. Az igazság maga az el nem torzított (isteni) valóság. A *lumen* eredeti latin értelme Finály Henrik szótárában „világító test,” sőt, lyuk, amelyen keresztül az elzárt térbe bejut a fény.
 - 39 Így állítja elénk a lányt Boccaccio is Dante-életrajzában.
 - 40 *Vita Nuova*, I.1.
 - 41 DANTE: *Összes művei.* Magyar Helikon, Budapest,

1965. p. 50.
- 42 STAROBINSKI, i.m. 444.
- 43 A szavakkal kifejezhetetlen *trasumanar* szóról: Par. I. 70–71. „io, che al divino da l’umano, / a l’eterno dal tempo era venuto,” „én, aki földről égbe, és silány időből értem örökkévalóba,” Par. XXXI. 37–38.
- 44 Inf. II. 103–107: „Beatrice, loda di Dio vera, / Chè non soccorri quei che ti amò tanto / Non vedi tu che la morte ‘l combatte?” (Pontosabban: legyőzi őt a halál.)
- 45 Megjegyezzük: ezek az isteni kifejezésének központi elemei a középkori festészetben.
- 46 Két idézet szent Páltól: *Rómaiaknak*, 8, 19, illetve, *Zsidóknak*, 11,1 „A hit szilárd bizalom abban, amit remélünk, meggyőződés arról, amit nem látunk.” Az utóbbi mondatot, szent Péter szájába adva, szó szerint idézi Dante, *Par.* XXIV.64–65.
- 47 SZENT ÁGOSTON: *A keresztény tanításról*. Paulus Hungarus–Kairosz. Budapest, 2000. Első könyv,

második fejezet, 40. Vannak ezenkívül jelek, amelyeket kizárólag jelölésre használnak, mint a szavak.

48 Ld. fentebb az Alanus ab Insulis idézetet.

49 *Rómaiaknak*, 8, 22–23.

“Omnis creatura significans”: The Creation of Symbols

This paper focuses on the creation of symbols and the role of their creation in a certain period or philosophical movement. The author explains the main types of the creation of symbols: the individual becomes general; the phonetic form of a name begins to function as a symbol. He also raises the question of the materiality of symbols and the natural and historical elements in their creation. The process of the creation of symbols is illustrated in the paper mainly by examples from the Bible and from the works of Dante and Goethe.

J. Újváry Zsuzsanna Árpád-házi Szent Erzsébet tisztelete a kassai polgárok között a közép- és kora újkorban*

*Annak felette az szent Erzsébet asszon nagy irgalmas vala minden rendbeli szegényekhez, kiről úgy olvastatik, hogy minden jövedelmeket az szegényeknek osztogatta és néha sem magának, sem udvarbeli családjának nem volt mit enni.
(Karthausi Névtelen)*

Tübingi Lajos tartománygróf özvegye, Árpád-házi Erzsébet 1231. november 16-ról 17-ére virradóan hagyta el a földi világot, s egykori gyóntatója, a fölöttébb szigorú Marburgi Konrád pápai inkvizítor, a tübingi tartománygróf papja és a család példátlan gyorsasággal megindította szentté avatásának proceduráját (1232), majd a marburgi Szent Erzsébet templom (Elisabethkirche) építését (1235–1283) az egykori ispotálytemplom helyén, amelynek szentélye a karcsú huszártoronnyal koronázott négyzet körül teljes szimmetriában elrendezett három, kápolnaszerű apszissal van elrendezve.¹ Itt helyezték el Erzsébet sírját 1249-ben az északi hajó szentélyében. A Német Lovagrend által építtetett templom mintaképe a vesztfáliai csarnoktemplom-típusa lehetett.² A lovagrend vette át a szent által alapított kórház működtetését is.

A fölöttébb gazdag hozománnyal,³ fényes kísérettel férjhez adott és híresen szép magyar királylánynak minden lehetősége és adottsága megvolt ahhoz, hogy a földi világnak, a földi örömeinek éljen. Ehelyett azonban Erzsébet lemondott a világi javokról. Miután megözvegyült, II. Frigyes német-római császár házassági ajánlatát visszautasítván, s szeretett gyermekeit is más gondjaira bízván, ispotály-alapításnak, illetve fenntartásának és a szegények ápolásának szentelte életét.⁴ Mindennek köszönhetően gyorsan elterjedt német földön a mindenét odaadó, alázatos királylány tisztelete; Szűz Mária mellett a Német Lovagrend védőszentjévé, a hesseni örgrófi ház és Hessen védőszentjévé, „Németország dicsőségévé” vált,⁵ de a ferencesek harmadik rendje, majd a ciszterciták és a domonkosok is követték e példát.⁶ Sorra alapították a Szent Erzsébet-kórházakat, -templomokat, -kápolnákat és -kolostorokat.

A kora Árpád-korból nem maradt fenn írásbeli emlék Kassa közösségéről, de a tatárjárás utáni korszakból már vannak adataink; a „hospites nostri de Cassa,” vagyis a kassai vendégek első említése — mai tudásunk szerint — IV. Béla király (1235–1270) 1249. április 13-án kelt adománylevelében fordul elő, amelyben a szinai⁷ lakosok ugyanazt a szabadalmakat kapják, mint a kassai hospesek — vagyis azok kiváltságlevelének korábbinak kellett lennie.⁸ Az idegenből, jobbra német területekről — például Szászországból vagy Szent Erzsébet második hazájából, Tübingiából — behívott és a királyi libera villá-ban megtelepült kassaiak közössége ekkor már létezett, s értékes kiváltságokkal volt felruházva. A Kassára betelepülő hospeseknek két-



1. kép. Tóthné Pálmai Katalin: Erzsébet búcsúja családjától. Selyem. 2007.

szeresen is okuk volt a szent tiszteletére; egyrészt hazulról hozhatták a kultuszt, másrészt a királylány hazájában, országunkban is kialakult ennek a hagyománya, amelyet a hazánkban is megtelepedő ferencesek különösen ápoltak.

Szent Ferenc követői 1221-től létesítették Európazerte közösségeiket, s 1224-ben Eisenachban is megjelentek, ahol Erzsébet segítségével kolostort alapítottak. A magyar királylány ettől kezdve még sokkal inkább a szegények, az elesettek, a betegek felé fordult, s példaadó életével tökéletesen megvalósította Szent Ferenc eszméit; ahogyan az 1226-os ínség idején naponta táplálta a szegényeket, vagy amikor kórházat épített özvegyi kegydíjából. Erzsébet nem pusztán adakozott, hanem a tökéletes karitás hármasságát valósította meg életszentségével: a bőkezűséget, a munkát és az együttérzést.⁹ A magyar királylány nemcsak a fölölégét osztogatta szét, hanem mindenét, még önmagát is; maga ment a betegek kunyhóiba, maga mosogatta a sebes lábakat és leprás testeket, segített a szüléseknél, gyapjút font ruhának a szegények számára, vásznat és halotti leplet szőtt a ferences atyáknak és a halottaknak. „A hercegnő életszentségét nem csak a történelem igazolta. A mennyek országából olyan kitüntetésben részesült, amelyet sem a képzelet, sem a világi népszerűség, sem a történészek, sem a szónokok nem tudnak neki megadni. Erzsébet ugyanis elnyerte a legszebb kitüntetést: az életszentség koronáját. A keresztény világ tisztelettel és hódolattal említi a nevet.” — írta róla Charles de Montalambert.¹⁰

Kassán már a XIII. században létezett egy, Szent Erzsébet tiszteletére szentelt templom és egy hozzá

tartozó, szegények számára alapított ispotály („hospital pauperum ville de Cassa”). Erzsébetnél elkötelezettebb szentet a betegek és szegények ápolására létesített intézmény névadójának, illetve védőszentjének el sem lehetne képzelni.

A kassai templom valószínűleg nem az első Szent Erzsébetnek szentelt intézmény volt a Magyar Királyságban, hiszen a győri ferences templom a szentté avatás évében, 1235-ben szenteltetett fel, s Erzsébet öccse, IV. Béla király szintén ekkor építtette Esztergomban a királyi városban a ferencesek templomát, s ispotályt és kápolnát a Hévíz városrészben Erzsébet tiszteletére.¹¹ A kassai alapítás egyik nyoma IV. Márton pápa 1283 márciusában kelt levele, amelyben intézkedik a Szent Erzsébet templom rektorának panaszára a templomhoz tartozó ispotály és jövedelmeinek, javainak ügyében, ugyanis azokra a székesfehérvári johanniták főnöke jogigényeket támasztott.¹² A Szent Erzsébet templomhoz tartozó ispotály birtokjogi vitája hosszú időn át tartott, ugyanis Nagy Lajos király (1342–1382) 1366-ban, 1375-ben, majd Zsigmond király (1387–1437) 1392-ben és 1399-ben adott ki oklevelet, amelyekben a kassaiaknak az ispotályhoz való elidegeníthetetlen jogát védték meg.¹³

A ferencesek Kassára csak a XIV. század végén telepedtek le, hiszen a létezésükről és működésükről szóló legelső dokumentum 1402. évi keltezésű, sőt e dokumentum éppen a Szent Erzsébet plébániatemplom plébánosa és a betelepülő szerzetesek konfliktusáról szól,¹⁴ így a ferencesek nem kezdeményezhették a templom és az ispotály alapítását; az városi alapítású volt, de a későbbiekben nyilvánvalóan ápolták a szent kultuszát.

Ebben a korban az európai városokban ispotályok alapítása igen elterjedt volt, hiszen a betegeknek és elhagyatottaknak azok voltak az ápolás színhelyei. Így lehetett ez a magyarországi városokban is. Kassán



2. kép. Tóthné Pálmai Katalin: Erzsébet és Lajos esküvője. Selyem. 2007.

azonban ennél még többről volt szó: az ispotály, a szegényekről való gondoskodás nemcsak a középkorban, hanem a későbbi évszázadokban is — a reformáció idején is — igen fontos feladat, erkölcsi kötelesség maradt mind a városi közösség, mind az egyén, a városi polgár számára, s ebben nagy szerepe lehetett a városi plébánia-templom és az ispotály védőszentjének, Árpád-házi Szent Erzsébetnek, aki a dóm főoltáráról tekintett le a polgárok mindennapjaira, erkölcsi-etikai és vallási életére.

Az 1312 júniusában lefolyt rozgonyi csata nemcsak Károly Róbert király (1301–1347), hanem a kassaiak életében is sorsdöntőnek bizonyult; az uralkodó a polgárok királyhűségét és az ütközetben nyújtott segítségét privilégiumok sorával jutalmazta, amely a települést — kiegészítve az 1347. és 1352. évi kiváltságokkal — a budai polgárok és hospesek jogával élve a szabad királyi városok közé emelte.¹⁵ A városnak a fontosabb, s közérdekű okmányokra rányomott ún. nagyobb pecsétje a város védőszentjét, Szent Erzsébetet ábrázolja. A 7 cm átmérőjű pecséten, egy csúcsíves stílusú szárnyas oltár középszekrényében két angyal között csillagos háttérből kiemelkedő alakját láthatjuk, fején a szentek koronájával. Válláról hermelinprémmel bélelt, s gallérján láncsal összekapcsolt földig érő palást omlik le. A keblén nyugvó balkeze a jótékonyt jelképező erszényt tart, s jobbát alamiznaosztásra emeli. A tornyokkal díszített oltárszárnyakon egy-egy kiterjesztett szárnyú angyal. A pecsét körfelirata a következő: „ST. + ELISABET + SIGILLUM + CIVIUM + DE KASSA” (Szent Erzsébet, Kassa polgárainak pecsétje).¹⁶ 1369-ben a város címerhasználatot is kapott. 1502-től a II. Ulászlótól (1490–1516) kapott bővített címerrel ellátott pecsétet használta a városi tanács.

A város a Nagy Lajos és Zsigmond királyoktól nyert újabb privilégiumokkal mind gazdaságilag, mind politikai értelemben tovább izmosodott olyannyira, hogy a XIV. század második felében leégett egykori egyhajós, csúcsíves templom helyén elkezdhette a mai Szent Erzsébet dóm építését.¹⁷ Az építkezéssel kapcsolatban fennmaradt, IX. Bonifác pápa 1402. március 1-jén, Rómában kiadott bullája (búcsúbullája) szerint a város polgársága a tűzvészben elpusztult plébániatemplom újjáépítéséhez, illetve a már megkezdett nagy vállalkozás befejezéséhez kér támogatást.¹⁸ A bulla által biztosított privilégiumok egyrészt az építkezések, másrészt a templom fenntartási költségeire vonatkoztak, de egyúttal jelzik a templom fontos búcsújáráhely-jelentőségét, amely ez által még tovább növekedett.¹⁹

A város fő utcájában kiöblösödő, orsó alakú főtér alsó harmadában mintegy hatvan évig — 1380 és 1440 között az építkezések nagy része befejeződött — épült a gyönyörű, kéttornyos homlokzatú, eredetileg háromhajós, kereszthajós bazilika, amely kapuival és keleti felével az ún. Parler-körhöz, Dél-Németország-hoz, Sziléziához, nyugati részével és a hosszház boltozásával a bécsi építőpáhollyhoz kapcsolódik.²⁰ A nyugati homlokzat és a szentély építése 1440 után még további évtizedeket vett igénybe, s egészen a XV. század



3. kép. Tóthné Pálmai Katalin: A rózsacsoda. Selyem. 2007.

végéig tartott. Tehát az építkezés valójában egy egész évszázadot felölelt. E hatalmas és meglehetősen költséges építkezést nemcsak a város gazdagsága, a fő kereskedelmi útvonalakba illeszkedő centrális elhelyezkedése és az ebből eredeztető kereskedelmi és ipari tevékenysége, s Mátyás király (1458–1490) igen nagy volumenű adóelengedései, illetve adományai, hanem polgárai áldozatkészsége is lehetővé tette; mind a polgárok életükben vagy végrendeletbeli rendelkezésük által, mind a céhek confraternitásai magas összegeket és egyéb javakat, például szőlőket, földeket adományoztak a templombeli munkálatokra és az oltárok elkészítésére. Egyébként is szokás volt, hogy a céhek a parókiális templomban külön oltárral bírtak, amelyet ők láttak el gyertyával és egyéb szükségletekkel.²¹ Az 1460–1480 közötti mozgalmas építkezést a Kassára ekkor betelepülő kézművesek is segítették akként, hogy polgárjoguk megváltásaként a templomépítkezésen is dolgoztak.²²

A város szülötte, Szathmáry György (1457–1524) pécsi püspök, utóbb esztergomi érsek és főkancellár (1522–1524) 1508-ban Kassát meglátogatva, a Dómra és a Szent Mihály kápolnára hatalmas alapítványt hozott létre: két városi házát, kertjeit, szőleiket, rétjeit, szántóit, tállyait, szikszói, forrói birtokát, valamint 3333 Ft-ot adományozott.²³ A dómnak értékes miseruhákat, a főoltárra teljes felszerelést ajándékozott, s 1521-ben a királytól a város számára még pénzverési jogot is kieszközölt.²⁴

A mohácsi csata után bekövetkezett zavaros viszonyok, a két király versengése és Kassának 1536-ban János király (1526–1540) kapitánya által történt elfoglalása, valamint 1552-ben I. Ferdinánd királyhoz (1526–1564) való fordulása, német-magyar politikai és etnikai ellentétek, amelyeket még tovább tarkított a reformáció térnyeréséből adódó vallási egyenletlenség, sokat ártottak a városnak. Azonban mindezekben is

túltett az 1556 áprilisában bekövetkezett tűzkatasztrófa, amikor is leégett a Szent Erzsébet Dóm teteje a nagytoronnyal (csupán a főoltár, a Mária látogatása, Mária halála és a Szent Anna oltára menekült meg), a Szent Mihály kápolna, a város déli kapuja, a bástyák, a városfal tetőszerkezete, az összes harang, a Boldogságos Szűz Máriáról elnevezett domonkos templom és zárda, a ferencesek temploma és zárdája, valamint a polgárházak nagy része.²⁵ (Ezután mind a domonkosok, mind a ferencesek távoztak a városból, templomuk és klostromuk pusztán állt, illetve raktárként használták a XVII. század végéig.)

A város az újjáépítéshez az uralkodótól, az Ötváros Szövetségétől²⁶ és Sáros megyétől is kapott segítséget, de maga is sokat tett ennek érdekében. Ekkor került sor a Szent Erzsébet Dóm kincseinek részbeni eladására, részbeni elzálogosítására, hogy ezzel is pénzt nyerjenek az újjáépítéshez.²⁷

Mivel Kassán a reformáció első hulláma, a lutheri irányzat győzedelmeskedett, s a német többségű vezetés igen ügyelt, hogy „téves tanítások,” így az anabaptista és „szakramentárius” (kálvini) gondolatok ne verjenek gyökeret, a Dómban az oltárok, s a szentek képei, szobrai érintetlenül maradtak. (Nem így történt a marburgi Szent Erzsébet-templomban őrzött Erzsébet-ereklékkel, amelyek tartóit 1539-ben a protestánsok elvitték, azokat 1560-ban a Német Lovagrend csak üresen kapta vissza.)²⁸ Azonban a reformáció folyamata Kassán sem zajlott le ilyen egyszerűen, egységesen, mindenki által üdvözölve. Gyakran volt a polgárok között vita, hogy mikor melyik nációnak használja a nagytemplomot, s milyen nyelven prédikáljanak.²⁹ Az eperjesi származású Frölich Tamás 1560-tól lett Kassa német papja, aki igen erősen vigyázott a hitegységre, és a helvét irányzathoz húzó magyar polgárokkal és papjaikkal békés úton kívánta a viszályokat rendezni.



4. kép. Tóthné Pálmai Katalin: A leprás-csoda. Selyem. 2007.

1567 elején az akkori magyar prédikátor, Byró Márton szidalmazta a városi előljárókat, hogy a templomban megtűrik a szentek képeit, s azt állította, hogy egy igazi keresztény jó lelkiismerettel nem részesülhet Úrvacsorában az ilyen templomban. Frölich pap városa és Bártfa előljáróit kérte közbejáróként, s egyúttal bizonygatta, hogy a magyar pap nem mond igazat azzal az állításával, miszerint ők a képeket imádják.³⁰ A Kassán székelő felső-magyarországi főkapitány, Schwendi Lázár (Lazarus von Schwendi) a magyar prédikátort kitiltatta a városból, de a radikálisabb hitelvekhez húzó magyar etnikum továbbra is el akarta távolíttatni a templom díszítését.

A városi tanács mind az egyenlenségek kiküszöbölése, mind az egység fenntartása érdekében 1570-ben egységesítette a szertartásokat, s a magyarokat megintette, hogy gyakrabban járuljanak Úrvacsorához, amely a főoltár előtt szolgáltassék ki. Az esketés szertartását is — a rendelet értelmében — a főoltár előtt kell elvégezni. A fehér ing letételével azonban a radikálisabb elveket vallóknak tettek engedményeket.³¹

1568-ban, a magyarok által használt „kis templomban,” a Szent Mihály kápolnában történt némi rombolás: Bakai Sebestyén és Tóth Ferenc kassai polgárok összetörték az oltárt,³² de a tanács megkegyelmezett nekik, s ezzel nagyban hozzájárultak a vallási kilengések lecsendesedéséhez.³³

A XVI. század második felében a kassai polgárság etnikai és ezzel együtt a vallási megoszlása megváltozott; lassan, de biztosan a magyar etnikum került többségbe, amihez majd a Bocskai-féle mozgalom után a politikai hatalmat is megszerzik a város vezetésében. Ezzel együtt a református hit is túlsúlyba került, de a Dóm — leszámítva az 1604. januári erőszakos templomfoglalást — az evangélikusok kezében maradt egészen 1671-ig, amikor is ismét erőszakos módon került

a katolikusok kezébe.

A reformáció nem sokat ártott Kassán Szent Erzsébet kultuszának. Lemérhető ez például a névadások tekintetében is. Mivel a középkorból nem maradtak fenn anyakönyvek, csak nyomokban tudjuk követni azt, hogy Erzsébet neve mennyire volt népszerű a névadásban: a korabeli kassai feljegyzésekben és a sírkőtöredékeken igen gyakran fordul elő.

A hitújítás előtt ez az országosan is igen népszerű név a reformáció győzelme után is elterjedt maradt, nem úgy mind a Mária-név, amelyik a XVI. század második felében, főleg református hatásra szinte teljesen eltűnik a keresztelői névadásból. A nagyszombati végrendeletekben (1542–1690)³⁴ előforduló 168 női név között a következő gyakorisági sorrendet lehet felállítani: 1. Katalin (22%-ban fordul elő), 2. Erzsébet (14,3 %), 3. Anna (13,1 %). E három név az összesnek közel 50 %-át alkotja. További népszerű név volt még a korban: Judit, Dorottya, Zsófia, Ilona. E hét név a névadásoknak több mint háromnegyedét adja. Másolgyakori név még a Borbála és az Orsolya is. A Mária név csupán 1640 után fordul elő (5,95 %-ban), amikor is a korábban szinte teljesen protestáns lakosságú városban már jelentős katolikus közösség is élt.

A XVI–XVII. századi kassai végrendeletekből a nagyszombatihoz hasonló adatokat nyerünk, amelyek természetesen nem csupán a kassai névadási szokásokat, hanem a Kassa-környékeit is reprezentálják, sőt azokra inkább jellemzőek, ugyanis a testamentumokban említett nők gyakorta a környékbeli mezővárosokból és falvakból költöztek be, vagyis részben a környék névadási szokásait tükrözik. Ennek oka az, hogy az alacsony városi szaporulat miatt egy-egy szabad királyi város demográfiai utánpótlásra szorult, s ezt a környékből beköltözők alkották, akiknek rokonai hasonlóképpen a városon kívül éltek. A mintegy 120 db XVI–XVII. századi végrendeletből, továbbá számos vagyonleltárból, birtokosztályból és bevallásból kigyűjtött 235 női név között a következő gyakorisági sorrend állítható fel: 1. Katalin (20,8%), 2. Anna (18,3%), 3. Erzsébet (13,6 %). E három női név az összes említésnek mintegy 52,7 %-át alkotja.³⁵ A Kassa-környéki, jobbára református közösségekből származó női nevek között mindössze 1 db Mária fordul elő.

Tisztában vagyok azzal, hogy a fentebbi adatgyűjtés igencsak esetleges, s bizonytalanul reprezentálhatja a lakosság teljes névadási szokásait — bár a több száz név igen nagy mennyiségnek számít ebben a korban. Ezt kiküszöbölendő, a kassai anyakönyvek néhány évéből készítettem statisztikát, amely egyértelműen bizonyítja, hogy a protestáns városban töretlen népszerűségnek örvendett „Szent Erzsébet Asszony” neve és életszentsége, példája, s egy-egy évben nagyobb arányban, máskor a nagyszombatihoz, illetve a Kassa-környéki női névadási szokásokhoz hasonlatos az előfordulási gyakorisága.

Kassa város evangélikus anyakönyvében,³⁶ az 1598-as évben — igaz, ez csonka³⁷ — rendkívül magas, 29 %-os az Erzsébet névre kereszteltek száma. 1599-ben



5. kép. Tóthné Pálmai Katalin: Erzsébet búcsúja férjétől. Selyem. 2007.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

már kiegyensúlyozottabb a népszerű leánynevek aránya: Anna 18,6 %-ban, Kata 13,3 %-ban, Erzsébet 12,4 %-ban fordul elő. Ebben a városban nem tűnt el a Mária név, miként történt a túlnyomórészt magyar lakosú és református Nagyszombatban ekkortájt; aránya Kassán 7 %-os. Az ezután következő években, így 1600-ban, 1601-ben és 1602-ben is többnyire ehhez hasonló arányt kapunk; az Erzsébet név általában a második, harmadik, esetleg a negyedik legnépszerűbb női név.³⁸

A kassai katolikusok 1653-tól vezettek anyakönyveket.³⁹ Mivel a katolikusok kisebbségben voltak a város polgárai között, 1658-ban mindössze 16 kislányt kereszteltek, akik közül 4 fő kapta az Erzsébet (25 %), 3 leányka pedig a Mária nevet. 1659-ben az Erzsébet névre kereszteltek aránya hasonlóan magas volt, míg 1660-ban az Annákból van a legtöbb, majd azt követik a Máriák és Erzsébetek egyező arányban. 1661-ben a legtöbb megkeresztelt leánygyermek az Istenszülő nevét kapta (23,3 %), majd közvetlenül azután az Erzsébet következik (14 %). Tehát ebben a korszakban a katolikusoknál hasonlóan nagy népszerűségnek és tiszteletnek örvendett a város és a plébániatemplom patrónusa, miként a protestánsoknál is.

A XV. században a pozsonyi végrendeletekben előforduló női nevek (285 leánygyermek) között a fentebbitől eltérő volt a népszerűségi sorrend: a leggyakoribb a Margit, majd a Borbála, ezt követően a Katalin, Dorottya és az Anna nevek voltak. Erzsébet viszonylag ritkán került névadásra, s Mária is alig, mindössze egyszer fordult elő, pedig ekkor még a reformációnak híre sem volt.⁴⁰

Szent Erzsébet tiszteletét és példaadó kisugárzását, illetve életszentségének követését a névadásnál sokkal jobban jelzi a polgári végrendeletekből tükröződő jótékonykodás, alamizsnálkodás. A polgári végrendelezési jogot a városok privilégiumai már a kezdetek óta biztosították. Aki időben felkészült a halálra, és volt valami vagyona, az örökösök öröklési rendje nem volt teljesen egyértelmű, vagy nem volt egyenes ági leszármazottja, feltétlenül készített testamentumot.⁴¹ A gyermektelenek valóban gyakrabban tettek írásbeli végakaratot, hiszen fontos volt előre rendezni a vagyon sorsát, míg élő gyermekek esetében a törvényes öröklési rendje biztonságot jelentett. Pozsonyban a XV. században az élő utóddal nem rendelkezők aránya a végrendelezők között 45 %, Eperjesen 55 %-ot is meghaladó volt.⁴²

Az alábbiakban azt vizsgáljuk meg, hogy egyes városokban mennyire volt szokás és hogyan alakult a végrendelezők jótékonykodási tevékenysége. A Kassához hasonlóan gazdag kereskedőváros, Nagyszombat polgáraitól 1542 és 1690 között 90 végrendeletet tekintettem át.⁴³ A végrendelezők közül 23 fő (25,5 %) – többségében gyermektelen – tett valamilyen jótékonykodási végzést; ispotályra, szegényekre, klastromra, a Szent Mihály egyházra, az ispotály egyházra, a Szent Jakab egyházra, a Szent Katalin egyházra, barátokra, a helvét templomra, néhányan mindkét fele-



6. kép. Tóthné Pálmai Katalin: *Erzsébet lemond a világi életéről*. Selyem. 2007.

kezeti egyházra vagy valamelyik kongregációra. Horváth Erzsébet katolikus hitű nagyszombati polgárszöny 1683-ban kelt végrendeletét a következőképpen kezdte: „Bűnös lölkömet a’ teljes Szentháromság egy bizony Istennek hagyom és véghetetlen irgalmasságának ajánlom, boldogságos Szűz Máriának, szent őrző angyalomnak, Szent Erzsébetnek és Isten minden szentjeinek, hogy az én édes Istenem, nem tekintvén az én sok bűneimet, hanem irgalmassága szerént, szent fia vérehullásáért annak irgalmas, kegyelmes legyen.”⁴⁴ Erzsébet asszony férjének azt is meghagyta, hogy: „lölkömért szentmisét szolgáltasson és a’ szegényeknek alamizsnálkodással legyen, hogy én Isten országában jutván, melyet erős hittel reménelek, kegyelmedért viszontag Isten országában imádkozom.”

Az általam vizsgált másik közösség, a győri polgároké. Az 1600 és 1630 között írt 102 végrendelező⁴⁵ közül alig akad olyan, aki ne hagyott volna valamit a győri „Káptalan Urakra,” mint földesuraira (a polgárok 96 %-a rendelt pénzt vagy valamilyen vagyontárgyat a káptalanok számára), de ez nem tekinthető valódi jótékonykodásnak, hiszen Győr ebben a korban nem volt szabad királyi város; püspöki, káptalani és királyi városrésze oszlott, s ráadásul erődváros is volt. Így módon ez a fajta végrendelezés a földesúr iránti kötelességből fakadt, s ezért nem számítom ezt valódi, a szabad akarat által sugallt jótékonykodásnak. A győriek esetében a végrendelezők 25 %-a tett „önkéntes” jótékonykodási rendelkezést; hagyott valamennyi pénzt, posztót, ruhafélét, vágómarhát stb. a papokra, barátokra, szegényekre, koldusokra. Arányuk tehát hasonló a nagyszombatiéhoz.

Összehasonlításom harmadik állomása Debrecen, a gazdag református cívisváros, ahol viszont a XVI–XVII. századból alig maradt fenn végrendelet, így kénytelen voltam XVIII. századi mintavétellel dolgozni.⁴⁶ Itt a jótékonykodási arány rendkívül magas;

a végrendelezők 54 %-a gondolt a református templomra, a Kollégiumra, az ottani diákokra, a az ispotálybeli és a város szélén nyomorgókra, az árvákra vagy a környékbeli református intézményekre. Ez a város református lakosságának rendkívüli öntudatát is jelzi.

Kassa polgárainak jótékonykodási hajlama – 120 db XVI–XVII. századi végrendelet alapján – azonban még a debreceniekénél is magasabb; a vizsgált 120 személy közül 78 fő (65 %) végrendelezett a városi szegények, ispotálybeliek, a kapunál vagy a kútnál ácsorgó szegények és koldusok, az ispotály, az iskola, az „oskolabeli” szegény tanulók vagy Wittenbergben tanuló deákok, a „Szent Erzsébet asszony temploma,” azaz a Dóm, a „helevetica ecclesia,” gyakorta egyszerre a magyar, német és tót prédikátor, valamint kántorok javára. A végrendelezőknek csupán 35 %-a nem tett eleget a városban szinte kötelezőnek tűnő erkölcsi elvárásnak.

E habitusnak ilyen erős, markáns kialakulásán nem szabad csodálkoznunk; elképzelhetetlen, hogy nem Szent Erzsébet életszentsége, jócselekedete sugallta volna a polgárok többségét arra, hogy ne feledezzék el a szegényekről, az elesettekről, az egyházzal. A polgárok generációi előtt, már a város kialakulása óta ott lebegett a példa: Szent Erzsébet élete és működése. Láthatták a polgárok azt a város korai templomában ábrázolva, gondoskodtak egy ispotály felállításáról, amelyért oly sokat kellett küzdeniük, majd következett a Dóm évszázados építése – abban a polgárok tucatjainak saját kezű munkálkodása is –, s benne maguké-
nak érezhették a messze földön híressé vált, 11 méter magas gótikus főoltárt, középen Szűz Mária alakját, mellette a két Szent Erzsébetet és a nyitott szárnyakon az Árpád-házi Szent Erzsébet életéről festett 12 táblaképet. A polgárok naponta szembesülhettek a csodajelenetek képeivel, s a gazdagabbak a templomba te-



7. kép. Tóthné Pálmai Katalin: Erzsébet halála. Selyem. 2007.

metkeztek. A városban megtelepedett domonkosok, majd ferencesek egyaránt terjeszthették Szent Erzsébet kultuszát. A Dómnak nemcsak rendkívül gazdag kincstára és sok ereklyéje volt, hanem nagy könyvtárából nem hiányzott Temesvári Pelbált Pomerium-a sem, amely három Szent Erzsébet prédikációt is tartalmaz.⁴⁷ A szent ünnepén a derék polgárok gyakorta hallhatták azokat, s az október-november táján született leánygyermeküket leggyakrabban Erzsébet névre keresztelték.

Végezetül álljon itt egy igen előkelő, hatalmas vagyonú kassai patrícus, nemes Varannay András 1632. évi végrendeletéből néhány sor. Varannay András a református felekezethez tartozott, a város főbírói méltóságát évekig viselte, majd Bethlen Gábor fejedelem szolgálatába állt. Egyik lányát Erzsébet névre kereszteltette, második házasságát Alviczy Péter kassai pap lányával kötötte meg. Végrendeletéből a makulátlan tisztaságú, szigorú erkölcsű, egyszersmind dolgos, derék és a szegények iránt könyörületes, azokat segítő nő mintája bontakozik ki: „Az én öregbik leányomat, Varanaj Erzsébetet, ki mostan Kun György Uram házas társa, kérem ugyan az élő Istenért is, hogy az én szerelmes kis leányomat, Jutkát, ő nekije pedig szerelmes kis öccsét, oktassa, tanítsa, isteni félelőmre intse, és szoktassa, tartsa úgy, mint édes atyjafiát, megemlékezvén róla, hogy csak ketten vannak. És mind az ketten az isteni szolgálatban, könyörgésben, imádkozásban és az szegényeknek való alamisnálkodásban serények és gyorsak legyenek.”⁴⁸

Jegyzetek

* Ez a tanulmány a 2007. november 16-án, Árpád-házi Szent Erzsébet tiszteletére rendezett konferencián elhangzott előadás kibővített és átdolgozott változata. A konferenciát a Zürichi Magyar Történelmi Egyesület és az esztergomi Árpád-házi Szent Erzsébet Középiskola rendezte Esztergomban. A selyemfestményeket Tóthné Pálmai Katalin művésznő a szerző felkérésére, a szent tiszteletére rendezett konferenciára készítette.

- 1 Ez a kölni, a szentföldi Jézus születése-bazilika, a reimsi és a trieri Liebfrauenkirche mintáját idézi. MAROSI Ernő: *A középkor művészete I. 1000–1250.* Budapest, Corvina, 1996. 189.
- 2 Uo. 190.
- 3 Erzsébet hozományát tizenhárom szekér vitte Wartburgba; a kortárs Apoldai Theoderik domonkos szerzetes hosszasan sorolja a megszámlálhatatlan arany és ezüst ékszereket, edényeket, ruhákat, palástokat. Vö. GOLARITS István – PROKOPP Mária: *Szent Erzsébet.* Budapest, Tertia, 2003. 13.
- 4 Vö. PUSKELY Mária: *Árpád-házi Szent Erzsébet.* Budapest, Kairosz, 2007. 56.
- 5 WIES, Ernst: *Árpád-házi Szent Erzsébet.* Budapest, Kairosz, é. n. 215–217; KARTHAUZI NÉVTELEN: *Dicsőséges Szent Erzsébet asszonnak innepéről.* Kiad. SZIGETHY Gábor. Budapest, Holnap, 2000. Jegyzetek, 43.; GOLARITS – PROKOPP, 2003. 11.

- 6 Uo. 17.
- 7 Scena, Schena, Szina, község Abaúj vármegyében, a kassai járásban.
- 8 IV. Béla király szabadalomlevele Scena (Szina, Abaúj megye) határaitól. Az oklevelet közli latinul és magyar fordításban: Dr. WICK Béla: *Kassa története és műemlékei*. Kassa, Wiko, 1941. 13–14.
- 9 Sz. JÓNÁS Ilona: *Árpád-házi Szent Erzsébet. Életek és korok*. Budapest, Akadémiai, 1986. 137.
- 10 MONTALAMBERT, Charles de: *Árpád-házi Szent Erzsébet, türingiai hercegné élete*. Budapest, Új Ember, 2006. 66.
- 11 GOLARITS – PROKOPP, 2003. 18.
- 12 WICK, 1941. 18–19.
- 13 Uo. 18–20.
- 14 WICK Béla: *Szent Ferenc rendjének története Kassán*. (Sajtó alá rend.: SAS Péter) Budapest, Múzeum Ankitvárium – Bookmaker, 2005. 8–11.
- 15 WICK, 1941. 28–30.
- 16 Kassa Város Levéltárában ilyen pecsét található az 1383., 1385. és 1408. évből származó okmányokon. WICK, 1941. 35. Ld. még: *Spoločné storočia v jednom regióne. Közös évszázadok egy régióban*. Košice – Miskolc. Szerk. DOBROSSY István, SOMORJAI Lehel. Kassa, Miskolc, 1999. 12.
- 17 Ezt igazolják a 1877–1896 közötti restaurálás alatt, az 1882-ben, a hajó egyik főpillérének alapfalaiból kiásott régi sírkövek, amelyeken a következő évszámok olvashatók: 1374, 1375, 1378. WICK, 1941. 42. Marosi Ernő egy 1362 datálású sírkövet is említ, bizonyos Elizabeta halálzásási évét. MAROSI Ernő: *Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez*. I–II. rész. In: *Művészettörténeti Értesítő* XVIII. évf. (1969) 1. sz. 29. A későbbi oltáralapítványok alapján Marosi a régi templom pusztulását 1378 és 1382 közé teszi. Uo. 30.
- 18 MAROSI, 1969. 30.
- 19 A bulla szerint a szomszédos területekről nagy sokaság árad a templomba, közöttük hitetlenek, tehát szkizmatikus oláhok és rutének is. MAROSI, 1969. 30.
- 20 Vö. ENTZ Géza: *A gótika művészete*. Budapest, Corvina, 1973. 158.; MAROSI Ernő: *A középkor művészete II. 1250–1500*. Budapest, Corvina, 1997. 205.
- 21 DEMKÓ Kálmán: *Egyházi és világi hatóság a felvidéki városokban a XV. és XVI-ik században*. In: *Századok* XX. évf. (1887) 687.
- 22 KEMÉNY Lajos: *A kassai Sz. Erzsébet egyház történetéhez*. In: *Archaeologiai Értesítő* Uf XIII – 1893. 67. Idézi: MAROSI, 1969. 34.
- 23 WICK, 1941. 53.; *Kassa város levéltárából. Szatmáry György primás leveleiből*. Kiad.: ifj. KEMÉNY L[ajos]. In: *Történelmi Tár* 1894. 183–185.
- 24 WICK, 1941. 54.
- 25 WICK, 1941. 64–65.
- 26 Kassa (Cassovia, Kaschau, ma: Košice) Eperjes (Preschau, ma: Prešov), Bártfa (Bartfeld, ma, Bardejov), Lőcse (Leutschau, ma: Levoča), Kisszeben (Zeeben, ma: Sabinov), SK.
- 27 WICK, 1941. 67.
- 28 GOLARITS – PROKOPP, 2003. 17.
- 29 Például Frölich Tamás német, Huszár Gál magyar és a tót prédikátor híveinek a városi tanács a következő istentiszteleti sorrendet írta elő 1560 áprilisában: vasárnaponként reggel a magyar prédikáció, 12 órakor – a szokásnak megfelelően – a német tartassék, majd a katekizmus német nyelven a nagy, magyar nyelven a kisebbik templomban. Este ismét németül prédikálnak a nagy templomban. A magyar prédikátor keddenként taníthat a domban is, s keresztelhet is, de a szokásnak megfelelően fehér ingben, vagyis lutheránus módon. RÁTH György: *Két kassai plébános a XVI. században*. I. II. III. IV. és V. közlemény. In: *Századok*, 1895. 31–32.
- 30 Uo. 125.
- 31 Uo. 126–127.
- 32 Uo. 76–77.
- 33 A kálvinizmus felé hajló magyar egyház elleni támadásról ld. részletesen: RÁTH György: *Pilcz Gáspár és ellenfelei. Adalékok a hazai kryptokálvinizmus hitvitázó irodalmához*. Klny. *A Magyar Könyvszemle* 1892/93. évfolyamából. 1–60.; J. ÚJVÁRY Zsuzsanna: *Egy 16. századi itáliai kőfaragómester és utódai Magyarországon*. In: *Kapcsolatok. Tanulmányok Jászay Magda tiszteletére*. Szerk.: TIMA Renáta. Budapest, Íbisz, 2002. 39–49., különösen 44–47.
- 34 NÉMETH Gábor: *Nagyszombati testamentumok a XVI–XVII. századból*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. 1995. (Bibliotheca Humanitatis Historica)
- 35 A neveket Kassa Város Levéltára, Archiv Mesto Kosič, Archivum Secretum és a Schwarzenbachiana iratai közül gyűjtöttem össze.
- 36 A keresztelési anyakönyv felirata szerint evangélikus, de a református magyar polgárok gyermekeinek adatait is ebbe írták bele, hiszen ekkor még nem volt külön református felekezet. A kereszteltek között így vegyesen fordulnak elő az evangélikus és a református vagy az ahhoz közel álló hitűek, német, magyar és szlovák vagy más etnikumú polgárok gyermekei, illetve a szülők és keresztszülők nevei.
- 37 Az anyakönyvben az őszi hónapok szerepelnek, amikor Szent Erzsébet ünnepe közeledtével meg sokasodnak az Erzsébet-ek. *Liber baptizatorum et copulatorum ab anno 1598–1612 et 1642*. Magyar Országos Levéltár (MOL) Filmtár, C 1168. dob.
- 38 1600-ban az Anna név rendkívül magas (28 %), s a Dorottya és Kata megelőzi az Erzsébet nevet (12,3%, 11,2%, valamint 7,85 %). A Mária név aránya: 6,7 %. 1601-ben a Dorottya névre kereszteltek aránya a legmagasabb (26,6 %), de nem sokkal marad el az Anna (15,5 %) majd az Erzsébet,

- Zsuzsanna és a Borbála nevek (12 %-12 %-12 %). Ezen az öt néven osztozik az összes megkeresztelt leánykának kétharmada. 1602-ben a legnépszerűbb név ismét az Anna (21,2 %), majd ezt követi az Erzsébet (12,6%). A Mária névre kereszteltek aránya 6,6 %.
- 39 1653 és 1657 között a lapok felső fele hiányzik, s a bejegyzések is rendkívül zavarosak. Az értékelhető évek 1658-cal kezdődnek. *Matrici Baptizatorum ab anno 1653–1672. Nomina Confirmatorum ab anno 1657–1667...* II. kötet. Magyar Országos Levéltár (MOL) Filmtár, C 1168. dob.
- 40 SZENDE Katalin: *Otthon a városban. Társadalom és anyagi kultúra a középkori Sopronban, Pozsonyban és Eperjesen*. Budapest, MTA Történettudományi Intézet, 2004. (Társadalom- és művelődéstörténeti tanulmányok 32.) 103–104.
- 41 Vö. SZENDE, 2004. különösen a III. fejezetet (Végrendekezés és társadalom, 80–128.); HORVÁTH Ferenc munkáit. Vö.: J. ÚJVÁRY Zsuzsanna: *Kassa város polgársága a 16. század végén és a 17. század első felében*. Kny. A *Történelmi Szemle* 1979/3–4. számából. 577–591.
- 42 SZENDE, 2004. 103.
- 43 NÉMETH, 1995.
- 44 Horváth Erzsébet testamentuma. 1683. október 22. In: NÉMETH, 1995. 61. sz. irat.
- 45 HORVÁTH József: *Győri végrendeletek a 17. századból*. I. 1600–1630. Győr, 1995.
- 46 1595-ből 1 db, 1691-ből 1 db, míg a XVIII. századból 22 db végrendelet maradt fenn, illetve adtak ki. Vö. *Debreceni végrendeletek*. Kiad: RÁCZ István, Debrecen, 1981.
- 47 A Szent Erzsébet templom könyvei, 1604. In: *Kassa város olvasmányai 1562–1731*. Sajtó alá rend.: GÁCSI Hedvig, FARKAS Gábor, KEVEHÁZI Katalin, LÁZÁR István Dávid, MONOK István, NÉMETH

- Noémi. Szeged, 1990. 86. (*Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez 15.*)
- 48 Varannay András végrendelete. Vö. J. ÚJVÁRY Zsuzsanna: *Polgári házassági szokások és erkölcs*. In: *Ámor, álm és mámor. A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete*. Szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza. Budapest, Universitas, 2002. 67–82.

The Veneration of St Elisabeth of the Árpád-Dynasty among the Citizens of Kassa in the Middle and the Early Modern Ages

The highly esteemed sanctity of Elisabeth raised the interest of not only the Church which canonized her four years after her death, but also that of one of the Teutonic Orders and of some monastic orders. The Earl of Hessen chose her to be the patron saint of his family and of his land. All over Europe a long series of newly founded churches, chapels and hospitals were built and chose her name as their patron saint.

In the Hungarian Kingdom, the citizens of Kassa (today: Košice, Sk) founded a church and a hospital named Saint Elisabeth in the 13th century. It perished in a great fire, but a monumental cathedral was built in its place between 1380 and 1480. Its main altar was decorated by a series of pictures representing different events of her life.

The reverence of Saint Elisabeth was so strong among the citizens of Kassa that during the Reformation, even radical purificators did not touch the pictures representing her. The name Elisabeth remained very popular during the following centuries, which is reflected by its frequency in the registers of births. The influence of Saint Elisabeth's charity acts was so strong on the testaments of citizens, that most of them bequeathed certain sums to the poor of the city.

Érszegi Géza Castellum Stikat

Ismert, Velencével évszázadok óta harcban álltak a magyar uralkodók Dalmácia miatt.¹ 1345-ben Zára ismét a magyar királynak hódolt, s Velence megpróbálta visszaszerezni a dalmát várost. 1346. május 1-én I. Lajos haddal indult a velenceiek által ostromolt Zára felmentésére. Zára nehéz helyzetbe került, mert a velenceiek elfoglalták a várossal szemközti szigeteken lévő védelmi berendezéseiket, sőt a zárai öbölben is láncot húztak, nehogy használni lehessen a kikötőt. A partra favárat, palánkot emeltek.² A latin szövegben *Stikat*nak, azaz *sticatum*nak³ nevezett erődítmény neve az olasz *steccato*ból lett latinositva, s fa-, illetve gerendavázat, cölöpkerítést jelent.⁴ A szó eredete a német *stecken* szóval rokon.⁵ A Zára városával szemközt a tengerpartra felállított faerőd a források szerint hosszában 200 lépésnyi szélében 100 lépésnyi volt. A tenger felé nyitott faváz azon az oldalon, ahol a támadást várták, habarccsal volt bekenve, hogy ne lehessen könnyen felgyújtani. Tetején harmincnégy torony védte a bennlevőket. I. Lajos király június 25-én indítja meg a támadást. Seregével körülvette a favárat, de a velencei felmentő seregek megakadályozták benne, hogy bevegje. A sikertelen ostrom sok áldozatba került, köztük volt Poharas Péter szolgálja, Miklós fia János, Szalánc alvárnagya is. Tóth Lőrinc fia Bertalan⁶ és Wulfing Haschendorfer⁷ is életét vesztette. Poharas Péter vakmerően oroszlánként harcolt, arcán és testén is megsebesült részben nyílvevesszőtől, amit számszeríjből lőttek ki, részben számtalan kardcsapástól. Rajta kívül a sebesültek közé tartozott Alsólendvai Miklós szlavón bán is. Maga a csata képe ma is látható Velencében a dózsék palotájában, ahogy Tintoretto megfestette.⁸

Poharas Péter, az ostrom egyik főhőse 1336-ban mint a trónörökös, Lajos herceg udvarának egyik főtisztviselője szolgálataiért a királytól Petrit kapta.⁹ I. Károly 1320. július 6-án vette feleségül I. (Łokietek) Ulászló király leányát, Erzsébetet. Első fiuk, László hamarosan meghalt, második fiuk, Lajos herceg 1326. március 5-én jött a világra. Öccse, András herceg ezt követően született. 1330. április 17-én a palotában Záh Felicián a királyi családra támadt. Megsebesítette a királynét, s a kis hercegeket csak a nevelők bátor közbelépése mentette meg. Az egyikük, Knyezsici Gyula fia Miklós később András herceggel tartott Itáliába, amiből arra következtethetünk, hogy András herceg nevelője volt, a másikuk Druget János nádor Miklós fia; mindketten megsebesültek a fejükre mért csapástól.¹⁰ Hihetőleg csak a merényletet követően került Poharas Péter Lajos herceg mellé nevelőnek. Péter, apja, Gyenge Miklós révén kezdhette pályáját a királyi udvarban.¹¹ Az oklevelek állítása szerint Lajos herceg gyermekora,¹² illetve serdülőkorá¹³ óta szolgált mellette. A kis herceg első ismert nemzetközi szereplése ahhoz a szerződéshez kötődik, amelyet 1335. szeptember

3-án kötött I. Károly magyar király és János cseh király. A szerződést Lajos herceg is megerősítette saját pecsétjével. Az ekkoriban már külön udvartartást vivő Lajos herceg asztalnokmestere lett Poharas Péter. Neve azonban nem ezt a tisztséget idézi, hanem a pohárnokmesterét. A források *pohárnoknak* nevezik a *magister pincernarum* alá tartozókat; azonban mégsem mehetünk el szótlánul Péter mester Poharas neve mellett. Ekkoriban a keresztnév mellett az azonos keresztnévűeket származási helyük szerint és ún. ragadványnevekkel különböztették meg. Származásuk helye sem Péter mester apja, Miklós neve mellett nem fordul elő, sem magának Péternek a neve mellett nem találjuk, honnan kerültek a királyi udvarba. Valószínűleg vagyontalanul kezdtek udvari szolgálatukat,¹⁴ s csak ragadványnevük különböztette meg őket az udvarban sem ritka Miklósok és Péterek között. Hogy minek köszönhette Miklós a Gyenge (Genge) nevet, arra csak feltételezéssel válaszolhatunk. Miklós apja viselhette keresztnév gyanánt a Gyenge nevet. Feltételezhetjük ugyanis, hogy Miklós apja az a vonozai Gyenge fia Miklóssal azonos, akit 1337. október 6-án Sopron megye emberölés miatt marasztalt el, mivel nem tudta a megyei törvényszék elé állítani Eckhart nevű jobbágját, aki vélhetően ludas volt az emberölésben.¹⁵ Ez az ítélet talán magyarázatul szolgálhat arra, miért kellett vagyontalanul a királyi szolgálatába állnia Gyenge Miklósnak, hiszen a megölt ember vérdíjára rámehetett az ősi birtok. Hogy ez a birtok merre lehetett, arra Gyenge fia Miklós neve mellett, származási helyére utaló Vonoz helynévből következtethetünk.¹⁶ A Gyenge név jelentése sokrétű, jelentésének széles skáláján megtalálható az „erőtlen (= kraftlos)” és a „finom (= zart)” jelentés is.¹⁷ A Poharas név jelentését sem egykönnyű megtalálni. A középkori oklevelekben található „poharas” szó zöme Poharas Péter és leszármazottai nevéként szerepel. Jelentése „akinek pohara van = becher habend.” Feltehetőleg összefüggésben van a pohárnok kifejezéssel, amely a királyi szolgálok egyik csoportját jelentette, akiknek a főnöke a pohárnokmester volt.¹⁸

Gyenge Miklós fia Péter pályafutása tehát nevelőként, talán hercegi pohárnokmesterként, majd asztalnokmesterként Lajos herceg szolgálatában indult, s pályája a herceg királlyá koronázása után (1342) is töretlen volt. A király Abaúj megye élére állította (1343–1360),¹⁹ egyúttal szalánci és boldogkői várnagy (1344–1360).²⁰ Birtokadományokkal is elhalmozta királya.²¹

I. Lajos király szolgálatában érdemet érdemre halmozott. Érdemei közé tartozott, hogy a király nevelőjeként a kis herceget a vállán hordta.²² Lajos herceg asztalnokmestere volt,²³ majd vitézül résztvett I. Lajos király hadjárataiban. Az 1345. esztendő rendkívül jelentős Poharas Péter életében. Az ezt követő években

három hadjáratban is résztvesz a király szolgálatában.²⁴

1345 nyarán Krakkó felmentésére küldte I. Lajos király Szécsi Miklós sárosi, szepesi és nógrádi ispánt és Poharas Péter abaúji ispánt.²⁵ Szilézia birtoklása miatt ugyanis János cseh király és fia, Károly morva herceg Lengyelországra támadtak, s ezért III. (Nagy) Kázmér lengyel seregeinek támogatására szervezett expedíciót I. Lajos király.²⁶

Több adománylevélben is megemlékezik a király Poharas Péter Zára ostrománál tanúsított vitézségéről.²⁷ Érdemei közé sorolták, hogy – mint megannyi vitéz akkoriban – résztvett I. Lajos király nápolyi hadjárataiban. I. Lajos testvére András herceg vette felelőséül az ugyancsak Anjou házból származó I. Johannát, Nápoly királynőjét. A frigy azonban nem tetszett a távoli rokonságnak, ezért András herceget eltették láb alól az 1345. szeptember 18-ról 19-re virradó hajnalon.²⁸ 1347 májusától I. Lajos király több hadjáratot vezetett Itáliába öccse, András herceg halálának megbosszulására. Ebből természetesen Poharas Péter sem maradhatott ki, s érdemei számát ottani vitézségével is gyarapította.²⁹

Poharas Péter 1349. március 22-én engedélyt kapott a pápától, VI. Kelemtől, hogy negyedmagával a Szentföldre zarándokoljon.³⁰ Közszereléséről több adat maradt fent. Birtokai alapján abba a 15 családból álló főúri csoportba tartozott, melynek a Gilétfiak, Marótiak, Kanizsaiak, Bebekék stb. voltak a tagjaik, s csaknem félszáz várat tartottak a kezükön, valamint ezernél több helységet birtokoltak.³¹ Halálának idejéről csak megközelítő időpontot ismerünk. 1360. október 6-án a nádor bírótársaként ítélezik a veszprémi káptalan és a bakonybéli apátság perében.³² 1360. november 8-án még szerepel az Abaúj és Sáros megyék számára Kont Miklós nádor által összehívott gyűlésen.³³ 1361. szeptember 9-én a budai káptalan előtt már csak a fia, Miklós nevében jelenik meg a szolgájuk, s ura nevében tiltakozik azellen, hogy bárki ügyvédként lépjen fel az ura nevében, mivel ő apja halála óta ilyen megbízást nem adott.³⁴

A Poharas család Zsigmond király korában nem vitt már jelentős szerepet,³⁵ Péter unokájával, Miklós fia Osváttal kihalt férfiágon a Poharas család 1409-ben.³⁶ A Poharas Péter által megszolgált birtokok a királyra szálltak, akitől már 1410-ben az utóbb a Kapi birtokról nevezett Kókai család kezére jutottak.³⁷

Jegyzetek

- 1 TEKE Zsuzsa: *Velencei-magyar kereskedelmi kapcsolatok a XIII–XV. században*. Értekezések a történeti tudományok köréből. Új sorozat 86. Budapest 1979, 27–57.; JÁSZAY Magda: *Velence és Magyarország. Egy szomszédság küzdelmes története*. Budapest 1990, 50–52.
- 2 Két változata is fentmaradt Zára ostromának: A rövidebb fogalmazás szerint: *Fecerant etiam Veneti quoddam fortalicium construi, quod Sticatum appellaverunt contra Iadriam. Rex autem*

Lodouicus cum machinis et aliis ingeniis ac cum pugna armatorum suorum ipsorum Sticatum nitebatur expugnare. Chron. Dubnicense, 145. A hosszabb variáció a következő: *Et quia Veneti per suos stipendiarios Teutonicos, Gallicos et Latinos eam civitatem obsidebant et contra ipsam quandam municionem, quam Sticatum appellabant firmaverant, gentibus armigeris in ipsa collocatis et diversis machinis et ingeniis tam in ipsa municione quam etiam in galeis per mare ipsam civitatem fortissime expugnabant. Chronicon Dubnicense. Historiae Hungaricae fontes domestici. Pars prima. Scriptores. Volumen III. Recensuit et praefatus est M. FLORIANUS. Quinque Ecclesiis 1884. II, 169.* A hosszabb variáció szerepel a későbbi krónikában (*Chronica Hungarorum finita Bude anno Domini MCCCCLXXIII in vigilia penthecostes per Andream HESS. Hasonmás kiadásban újra kiadta a Magyar Helikon HORVÁTH János fordításában, SOLTÉSZ Zoltánné tanulmányával, a Zrínyi Nyomda közreműködésével Budapesten, 1973-ban, 107–108.; Johannes de Thurocz: Chronica Hungarorum. I. Textus. Ediderunt Elisabetha GALÁNTAI et Julius KRISTÓ. [továbbiakban THURÓCZY, Chronica I.] II. Commentarii 1. ab initiis usque ad annum 1301. 2. ab anno 1301 usque ad annum 1487. Composuit Elemér MÁLYUSZ adiuvante Julio KRISTÓ. Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum. Series nova 7–9. Red. Antonius PIRNÁT etc. Budapest 1988, 167.) [továbbiakban THURÓCZY, Chronica II.]; nem szerepel ebben név szerint Poharas Péter, valószínűleg azért mert míg a rövidebb szöveget még Poharas életében fogalmazták meg, a hosszabbat azonban már a halála után. A korszak eseményeit elbeszélő krónikákra vonatkozóan lásd *Analecta monumentorum Hungariae historicorum litterariorum maximum inedita quae collegit, recensuit et partim typis commendavit Franciscus TOLDY ac commentariis, epilogo et indice aucta publici iuris facienda curavit Geisa ÉRSZEGI. Budapest 1986, 321–322.**

- 3 Poharas Péter ...*cum sui sanguinis effusione sub castello Stikat nominato quidem per Venecenses in obprobrium nostrae maiestatis extitit constitutum, ubi idem magister Petrus in conspectu nostrae maiestatis ictu sagittae balistarum extitit letaliter vulneratus, ubi etiam quidam serviens eiusdem vicecastellanus videlicet ipsius de Zalanth praedicto nomine Iohannes filius Nicolai per ictum sagittae sub eodem castello extitit interemptus...* ÉRSZEGI Géza: *Beitrag zur Geschichte von Petri (Unterpetersdorf)*. Burgenländische Heimatblätter 58 (1996) Heft 3., [továbbiakban ÉRSZEGI, Petri] 97–114.
- 4 *Dizionario Garzanti della lingua Italiana*. Realizzato dalla redazione lessicografica Garzanti diretta da Giorgio CUSATELLI. 1983²³, 1730.
- 5 *Duden Etymologie Herkunftswörterbuch des deut-*

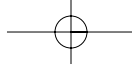
Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- schen Sprache*. Bearbeitet von Günter DROSDOWSKI, Paul GREBE und weiteren Mitarbeitern der Dudenredaktion. Duden Band 7. Mannheim – Wien – Zürich 1963, 681–682.; A *sticatum* szó előfordulásaira lásd THURÓCZY, *Chronica* II/2. 114–115.
- 6 *Chron. Dubnicense*, 169.; THURÓCZY, *Chronica* I. 167. Eleste azonban kétséges: THURÓCZY, *Chronica* II/2. 115.
- 7 *Chron. Dubnicense*, 169.; THURÓCZY, *Chronica* II/2. 115.
- 8 PÓR Antal: *Nagy Lajos 1326–1382*. Magyar történeti életrajzok VIII. Szerkeszti Szilágyi Sándor. Budapest 1892 [továbbiakban PÓR, *Nagy Lajos*], 92–100.; *A magyar nemzet története*. Szerk. Szilágyi Sándor. Budapest 1895. III, 172–178. [továbbiakban MNT]; JÁSZAY, *Velence*, 50–51.
- 9 I. Lajos király Poharas Péter kérésére megerősíti atyja, I. Károly király két oklevelét. I. Károly király egyik oklevele 1336 április 21-én kelt. Az oklevél szerint I. Károly Poharas Péternek adja a Sopron megyében lévő Petri nevű birtokot, amely egy örökös nélkül meghalt ember tulajdona volt. Az örökös nélkül meghaltak birtoka a királyra szállt, tehát joggal kérhette Poharas Péter magának a gazdátlan földet. A másik oklevelet 1337 október 10-én a győri káptalan állította ki. Ebben az oklevélben leírja a káptalan, hogy a király parancsa alapján Poharas Pétert beiktatta Petri birtokába mégpedig azután, hogy bejárták a birtok határait és a határjeleket újra cserélték, azaz újból rögzítették a birtok határait. A határleírás szerint Petri birtok az Ikva partján feküdt Kispetri, Berki, Bükkhegy és Haschendorf között. Ezek közül nagy valószínűséggel azonosítani lehet Haschendorft és Kispetrit, a mai Unterpetersdorf helyére. Az oklevél I. Lajos király 1347. október 22-i átírásában az Esterházy család hercegi ágának levéltárában található egyszerű 18. századi másolatban (jelzete: Diplomatikai levéltár [továbbiakban DI] 108122). A másolaton sajnos nem találni annak nyomát, hol a másolat eredetije. Hogy azonban mégis valószínűnek tarthatjuk, hogy közvetlenül I. Lajos király eredeti okleveléről készült a másolat, azt a másolat végén „a függőpecsét helye” megjegyzés hitelesíti. Ennek alapján valószínűnek tarthatjuk, hogy I. Lajos király eredeti oklevele hártýára volt írva, s rajta az uralkodó nagy vagy felségi kettőspecsétje függött. Vö. ÉRSZEGI, *Petri* 97–114.
- 10 *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*. Edendo operi praefuit Emericus SZENTPÉTERY. I. Budapest 1937, 493–495.
- 11 Gyermeckorában kezdődött a szolgálata a királyi udvarban: *...nobis a pueritiae suae tempore adhaerendo se studuit reddere gratiosum* – mondja róla az 1336. április 21-i királyi adománylevél (ÉRSZEGI, *Petri* 97–114). PÓR, *Nagy Lajos*, 9–10.
- 12 *...tempore nostre infancie noster pedagogus existendo et demum... nobis continue collateraliter ... studuit complacere...* (Magyar Országos Levéltár [továbbiakban MOL], DI 64029. *Anjoukori okmánytár – Codex diplomaticus Andegavensis*. Szerk. NAGY Imre. Magyar történelmi emlékek – Monumenta Hungariae historica I. Okmánytárak. Budapest 1887 [továbbiakban AO], V. no 59. 132–134).
- 13 *...tempore nostre adolescencie, quo suis in humeris baiolabamur...* (DI 34102, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*. Studio et opera Georgii FEJÉR. IX/2 ab anno Christi 1351–1358. Budae 1833 [továbbiakban CD], IX/2. no 6. 58–62.; PÓR, *Nagy Lajos* 10.)
- 14 KURCZ Ágnes: *Lovagi kultúra Magyarországon a 13–14. században*. Budapest, 1988, [továbbiakban KURCZ, *Lovagi kultúra*] 225, 292.
- 15 MOL, DI 87072 – *Soproni oklevéltár*, I. no 115. 140.; *Urkundenbuch des Burgenlandes und der angrenzenden Gebiete der Komitate Wieselburg, Ödenburg und Eisenburg*. IV. Band Die Urkunden von 1328 bis 1342 mit Nachträgen von 1284 bis 1318. Bearbeitet von Irmtraut LINDECK-Pozza. Wien – Köln – Graz 1985 [továbbiakban UBB] IV. no 369. 234.
- 16 Az UBB (IV. no 369. 234) olvasata szerint az oklevélben Kenéz szerepel. Kenéz helynév gyakori Magyarországon, a szláv eredetű „kenéz,” azaz „herceg” méltóságnévből ered (KISS Lajos: *Földrajzi nevek etimológiai szótára*. Budapest I–II. 1988, II. 714). A közeli Vas megyében lévő Kenéz település tűnik kézenfekvőnek Gyenge fia Miklós származási helyének meghatározásához. A korábbi kiadás azonban Vonoz nevet hoz (*Sopron vármegye története. Oklevéltár*. I. 1156–1411. Szerk. NAGY Imre. Sopron 1889, I. no 115 140.). Ez utóbbit Fertőszentmiklós tájékára lehet lokalizálni (CSÁNKI Dezső: *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*. Budapest 1897, III. 636).
- 17 *Magyar oklevél-szótár*. Régi oklevelekben és egyéb iratokban előforduló magyar szók gyűjteménye. Legnagyobb részüket gyűjtötte SZAMOTA István. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szótárrá szerkesztette ZOLNAI Gyula. Pótlék a Magyar Nyelvtörténeti Szótárhoz. – *Lexicon vocabulorum Hungaricorum in diplomatibus aliisque scriptis quae reperiri possunt vestustorum maxima ex parte industria Stephani Szamota collectorum iussu Academiae Scientiarum Hungaricae composuit Julius Zolnai. Supplementum ad Lexicon linguae Hungaricae aevi antiquiori(s)*. Budapest 1902–1906, 316.
- 18 KURCZ, *Lovagi kultúra* 113–114.
- 19 WERTNER Mór: *Adalékok a XIV. századbeli magyar világi archontológiához*. Történelmi Tár. Új folyam 7 (1906), 585.; PÓR, *Nagy Lajos* 10.
- 20 WERTNER Mór: *Adalékok a XIV. századbeli magyar világi archontológiához*. Történelmi Tár. Új folyam 8 (1907), 183, 332.; FÜGEDI Erik: *Vár és*

- társadalom a 13–14. századi Magyarországon. Értekezések a történeti tudományok köréből. Új sorozat 82. Budapest 1977, 111–112 és 194.; KURCZ, *Lovagi kultúra* 50.
- 21 A Sáros megyei Kapi birtokot 1347-ben (MOL, Dl 64029. AO. V. no 59. 132–134 és *Documenta res Hungaricas tempore regum Andegavensium illustrantia 1301–1387*. Fundavit Iulius KRISTÓ praeside Tiburtio ALMÁSI adiuvantibus Ladislao BLAZOVICH, Geisa ÉRSZEGI, Francisco MAKK, Francisco PITI. Anjou-kori oklevéltár. XXXI 1347. Szerk. SEBŐK Ferenc. Budapest-Szeged 2007, XXXI 475 no 918), a Körös megyei Szaploncát 1351. december 9-én kapta meg a királytól (MOL, Dl 34102, CD IX/2. no 6. 58–62.; PÓR, *Nagy Lajos* 10.). KURCZ, *Lovagi kultúra* 81–82, 93, 191 (ez utóbbi nem Poharas Péterre vonatkozik).
- 22 Lajos herceg gyermek- és serdülőkorára egyaránt utalnak a királyi oklevelek: *...tempore nostre infancie noster pedagogus existendo et demum... nobis continue collateraliter ... studuit complacere...* (MOL, Dl 64029. AO. V. no 59. 132–134). *...tempore nostre adolescencie, quo suis in humeris baiolabamur...* (CD IX/2. no 6. 58–62.; PÓR, *Nagy Lajos* 10.) HÓMAN Bálint: *Magyar történet*. Budapest 19427 [továbbiakban HÓMAN, *Magyar történet*], 153. Az érdemek megfogalmazásának művészi köntösbe öltöztetése hagyományos a királyi kancelláriában. Más kiemelkedő személyeknek szóló oklevelek még a Poharas Péternek adottaknál is bővebben idézik a megadományozottak tetteit. Lásd MÁLYUSZ Elemér: *Királyi kancellária és krónikáírás a középkori Magyarországon*. Irodalomtörténeti füzetek 79. Szerk. Bodnár György. Budapest 1973, 65–94.; KURCZ, *Lovagi kultúra* 118, 188.
- 23 ÉRSZEGI, *Petri* 97–114.
- 24 KURCZ, *Lovagi kultúra*, 39. jz. 36. 47. jz. 73.
- 25 THURÓCZY, *Chronica* I. 165.
- 26 THURÓCZY, *Chronica* I. 165. II/2. 106–107; WERTNER, *Adalékok* 591 stb.; MNT III. 162–163.; HÓMAN, *Magyar történet* II. 172.; KURCZ, *Lovagi kultúra* 45.
- 27 A Petri birtok 1347-i királyi megerősítésén (ÉRSZEGI, *Petri* 97–114) kívül felsorolják Poharas Péter érdemeit az 1347-i királyi oklevélben, amellyel Kapi birtokot kapta adományul és az 1351 december 9-i adománylevelben, mellyel Szaplonca Körös megyei vár birtokába jutott: *...in exercitu nostro circa mare ante Iadram civitatem nostram Venecemeses iura nostra regalia avide usurpantes habito cum effusione suis sanguinis et excidio ac nece sui famuli in conspectu nostre maiestatis...* 1347. október (MOL, Dl 64029. AO. V. no 59. 132–134). *...cum nos valido nostro instauratu exercitu quoddam castellum Venetorum Stykach appellatum in periculum et perdicionis civitatis nostre Iadrie fabricatum, teneremus obsessum, idem magister Petrus pro nostre serenitatis* *cumulo equo ascenso vibrata hasta ut leo audax in medium innumerabilium emulorum nostrorum tunc nobis validissime resistencium ingrediens in facie et aliis suis membris diversos sagittarum et ensium ictos supportavit...* 1351. december 9. (MOL, Dl 34102, CD IX/2. no 6. 58–62).
- 28 MNT III. 167.
- 29 *...nobis concepto itinere pro debellandis et explantandis proditoribus — proh dolor — serenissimi principis domini Andree condam regis Sicilie fratris nostri karissimi laudande recordacionis et aliis nonnullis in eiusdem nece se participantibus emulis nostris ad partes ultra maritimas accedentibus nostro iugiter lateri adherendo nec non alias in aliis nostris et regni nostri negociis et agendis, que presentibus pre multitudine existunt tediosa denotari, deservivit...* 1351. december 9. MOL, Dl 34102, CD IX/2 no 6. 58–62.
- 30 BOSSÁNYI Árpád: *Regesta supplicationum. A pápai kérvénykönyvek magyar vonatkozású okmányai*. Budapest 1916. I. no 409 200.
- 31 HÓMAN, *Magyar történet*, III. 270, 307.
- 32 KUMOROVITZ L. Bernát: *Veszprémi regeszták (1301–1387)*. Magyar Országos Levéltár kiadványai II. Forráskiadványok 2. Budapest 1953, no 545 215–216.
- 33 MOL, Dl 64058.
- 34 MOL, Dl 64059.
- 35 HÓMAN, *Magyar történet*, III. 381.
- 36 1409. július 30-án Lévai Cseh Péter királyi lovászmester nővérének, Poharas Osvát özvegyének, Anna asszonynak Bars megyei birtokait azért az ezer forintért, amelyet még Poharas Osváttól kért kölcsönt szentföldi zarándoklatára. *Zsigmondkori oklevéltár* II. (1400–1410). Összeállította MÁLYUSZ Elemér. Magyar Országos Levéltár kiadványai II. Forráskiadványok 4. Budapest 1958, II. no 6947. 264.
- 37 ENGEL Pál: *Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban (1387–1437)*. Értekezések a történeti tudományok köréből. Új sorozat 83. Budapest 1977, 120 és 153–154.

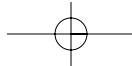
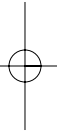
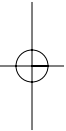
Castellum Stikat: The Career of Péter Poharas in the Hungarian Royal Court

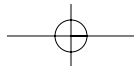
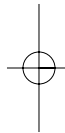
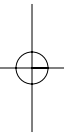
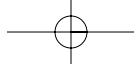
Péter Poharas started his career in the royal court with the help of his father, Miklós Gyenge. Around 1330 he became preceptor, and later warden of Prince Louis (1326–1382), the elder son of Charles I of Hungary (1288–1342). In 1336 he received the Petri estate. After the coronation of the prince, Péter continued his brilliant career: he became the bailiff of the Abaúj country (Abov, today partly in Hungary, partly in Slovakia), and Louis I loaded him with further estates. He participated heroically in three campaigns: the liberation of Krakow in 1345; the siege of Castellum Stikat, Zara (Zadar, Croatia) in 1346; the campaign to Naples in 1347. He received permission from Pope Clement VI



Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

to go on a pilgrimage to the Holy Land in 1349. He continued the service in the royal court and he died in 1360 or 1361.





Sárközy Péter A budapesti *Dante-kódex* „kritikai” kiadása

A bibliofilok és a Dante-kutatók egyik régi nagy álma valósult meg, amikor 2006. november elején a veronai egyetem dísztermében Sólyom László köztársasági elnök jelenlétében bemutatták a budapesti Egyetemi Könyvtárban őrzött XIV. századi Dante-kódex a két egyetem tudományos együttműködése keretében készült fotó-reprodukciós kiadását. A kódex facsimile kiadásáról – igen jó színvonalon – a Veronai Egyetem gondoskodott, míg a majd 300 oldalas kísérő tanulmánykötet szerkesztését pedig a veronai és a szegedi egyetem italianisztikai tanszékeinek vezetői, Gian Paolo Marchi és Pál József professzor gondozták.

A budapesti Egyetemi Könyvtárban őrzött, nemrégiben restaurált kódex, mely velencei dialektusban átírva tartalmazza Dante Alighieri *Isteni színjátékának* majdnem teljes szövegét (a 100 énekből álló 14.233 soros poémából a kódexben 2.643 sor hiányzik, ezeket a kísérő kötetben dőlt szedéssel pótolják), Dante halálát követően 1340 körül készülhetett valószínűleg Velencében. A kódex létezéséről, esetleges budai előfordulásáról, possessorairól mindaddig semmit sem lehetett tudni, amíg II. Abdülhamid Han török szultán, a krími háborúkat követően 1862-ben nem döntött úgy, hogy a magyar nép az orosz-török háború idején tanúsított török-pártisága viszonzásaképp, visszaad a „magyar ifjúságnak” harmincötöt az Isztambuli szerájban őrzött Korvinákból, melyeket még Nagy Szulejmán vitt magával Budáról a város 1541. évi elfoglalását követően. A könyvek ünnepélyes körülmények között, új díszkötésben 1877-ben kerültek Budapestre, az Egyetemi Könyvtárba. Azóta tart a vita a dantisták és a korvina-kutatók körében arról, hogy a kötet valóban részét képezte-e Mátyás király híres könyvtárának, (ez ellen szól, hogy a kötetben sehol sem szerepel a Korvinákra jellemző hollós Mátyás-címer), illetve, hogy egyáltalán korábban megvolt-e a kódex a budai királyi könyvtárban, hasonlóképp Zsigmond magyar király konstanci zsinaton kapott, ma az Egri Főszékesegyház könyvtárában őrzött Dante-kódexéhez, melyet a humanista Giovanni da Serravalle, fermói püspök készített az *Isteni Színjáték* latin fordításával, és adott át a konstanci zsinaton a magyar királynak, a német-római császári korona várományosának.

A Budapestre került Dante-kódex szövegével Ipolyi Arnold, Henszlmann Imre és Csontos János leírásai után először a neves XIX. századi német dantista, Karl Witte foglalkozott még 1869-ben, és azóta is nagy a nemzetközi érdeklődés a világirodalom legnagyobb költeményének egyik legkorábbi átírása és az igen szépen illusztrált kódex iránt, de a kutatók közül csak keveseknek adatott meg, hogy valóban kezükbe tudják venni a kódexet. Hasonlóképp több művészettörténész foglalkozott a budapesti Dante-kódex gyönyörű miniatúra-díszítéseivel, melyet a nemzetközi közvéleménynek először Berkovits Ilona mutatott be 1931-

ben, majd a később, a Kardos Tibor által az 1965-ben kiadott, a budapesti Dante-kódex miniatúráival illusztrált *Isteni Színjáték* utószavában, illetve a Horányi Mátyás és Klaniczay Tibor szerkesztette 1967. évi *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari* akadémiai tanulmánykötetben olasz nyelven közölt tanulmányában.

A kódex szövegének és illusztrációinak további elemzése most már, hála a veronai és szegedi egyetem itálianistái közös munkájának, minden kutató számára lehetőségessé vált. A kódex facsimile kiadásához a szerkesztők egy hasonló méretű és formátumú kötetet mellékeltek egy közös tékában. A második, háromszázoldalas olasz nyelvű kötet (*Studi e ricerche*, a cura di Gian Paolo Marchi e di József Pál) első felében neves kutatók tanulmányait tartalmazza a kódex történetéről és szövegéről, miniatúráiról, Dante veronai kötődéséről és művének a magyar kultúrában betöltött szerepéről. A tanulmányokat a kódex szövegének átírása követ Fabio Forner és Paolo Pellegrini professzorok filológiai gondozásában.

Nem véletlenül vállalkozott épp a veronai egyetem arra, hogy az *Aranybulla* fotó-reprodukciós megjelentetését követően szegedi testvéregyetemével közösen kiadja – nem kis anyagi áldozattal – a neves, Budapesten őrzött *Dante-kódexet*, hiszen a „sommo poeta”-t, a legnagyobb olasz költőt Verona városa, a Scalligerik fogadták be, miután 1302 januárjában Firenzéből el kellett menekülnie. (Az Alighieri család le származatai máig a városban élnek, mint azt a Gian Paolo Marchi professzor tanulmányához csatolt Alighieri-Serego családok geneológiai leírásából megtudhatjuk). De mint azt Pál József tanulmányában kimutatja, Dante nemcsak Veronához kötődött, hanem az egykori Magyarországhoz is, melyet műveiben, a *Színjátékban* és a *De vulgari eloquentiában* többször is említ. Dante személyesen ismerte a nápolyi királyt, a *Paradicsom* VIII. énekébe beemelt Martell Károlyt, és rokonszenvvel kísérte, amikor annak unokája, Károly Róbert Magyarország királya lett. Nem véletlenül került a harmadik *cantica* XIX. énekébe a híres másfél sor „az áldott Magyarországról,” amelynek nem szabad engednie, hogy a balsors tépje („*Oh beata Ungheria, se non si lascia / piú malmenare,*” *Paradiso*, XIX, 142–143). Épp ezért vetődött fel, hogy a kódexet akár maga Nagy Lajos is magával hozhatta volna Budára az 1349/51. évi délolaszországi hadjáratait követően. Berkovits Ilona a kódex elemzése alapján arra a megállapításra jutott, hogy annak díszítései Andrea Dandolo velencei udvarára voltak jellemzők és a kódex első lapján szereplő címer Pietro Emo velencei hadvezér címere lenne, akit családja 5.000 dukátért váltott ki 1379-ben a magyar király fogságából. A kódex akár ennek a váltságdíjnak is része lehetett. De az is felmerült, hogy az Emo család egyik másik tagja, Giovanni Emo

hozta volna magával Budára a kódexet 1464-ben, amikor a Velencei Köztársaság követeként Mátyáshoz jött. (Korábban Kaposi József azt feltételezte 1911-ben írt *Dante Magyarországon* c. monográfiájában, hogy az első lapon látható címer a Bandini-Baroncelli családé lenne, és a kódexet a Firenzéből Budára menekülő humanista Francesco Bandini ajándékozta volna Mátyásnak, amikor Marsilio Ficino „ágenseként” a budai udvarba jött.) Prokopp Mária professzor, a jelen kötet számára írt művészettörténeti elemzésében ezzel szemben arra hívja fel a figyelmet, hogy mivel a kötet első lapján látható címer egyértelműen nem a kódex másolásakor, hanem később került a könyvbe, tehát egy későbbi possessore, és semmiképp sem a kódex megrendelője, akinek címere minden bizonnyal az újrakötéskor megsemmisült fedőlapon volt látható, akit ő az egyik magyar Anjou-királyban vél fellelni. Maga részéről Prokopp Mária még azt is el tudja képzelni, hogy a velencei jellegű miniatúrákat ugyanaz a műhely készítette Róbert Károly, vagy Nagy Lajos megrendelésére, amelyik a *Képes Krónika* és az *Anjou Legendáriumot* is létrehozta.

A kísérő kötet olasz tanulmányainak első része a Dante és Verona, illetve Dante és Magyarország kapcsolatát elemzi. Mikó Árpád írása a középkori magyar könyvkultúra helyzetét mutatja be az olasz olvasók számára, hol voltak a középkori Magyarországon nagyobb könyvmásoló műhelyek, illetve könyvtárak, és mi jellemezte Mátyás király híres Korvina könyvtárának anyagát. Pál József tanulmányának csak első része foglalkozik Dante és Magyarország konkrét kapcsolatával, míg a második rész a dantei költészet magyarországi kisugárzását illusztrálja az olasz olvasók számára az első 1521. évi terzina fordítástól a XIX. századi fordításokig, és a XIX. századvégi magyarországi Dante-kultusz kialakulásáig, melyben a fordításon kívül komoly szerepük volt a kor neves zeneszerzőinek (Liszt, Ábrányi Emil) és képzőművészeinek (Zichy Mihály, Körösfői Kriesch Aladár, Gulácsy Lajos). A tanulmány utolsó része Babits Mihály magisztrális Dante-fordítását mutatja be az olasz olvasóknak, míg a tanulmányt Arany *Dante* mélységeiről írt ódája zárja. (Kár, hogy a szerző nyersfordításban közli a verset, hiszen a *Venezia, Italia, Unghera tra decadentismo e avanguardia* 1990-ben kiadott akadémiai tanulmánykötetben szerepel Kőszeghy Márta igen szépre sikeredett műfordítása Babits két Dante-szonettjével egyetemben.)

A kötet második részének tanulmányai (Fabio Forno, Prokopp Mária, Berta Árpád, Giorgio Fossaluzza, Paolo Pellegrini, Michelangelo Zaccarello) a *Codex Italicus 1.* részletes bemutatására vállalkoznak. A tanulmányokból megtudhatjuk, hogy a kódex nyolcvankét 33x25 cm-es pergamen lapból áll, melyekre gótikus betűkkel két oszlopban aranyozott tintával másolták a *Színjáték* szövegét – erős velencei dialektális beütésekkel, mint azt Domokos György korábbi tanulmányaiban már részletesen kimutatta. Az utolsó négy lapon bibliai szövegeket találunk latin nyelven. A

kódexnek az 1870-es újrakötésnek köszönhetően nincs meg az eredeti fedőlappja. A kódex gazdagon illusztrált. Az első részben 94 színes miniatura található, de az illusztrátor nem fejezte be a munkát, mert a *Purgatorium* második felében üres helyek jelzik margóra írt (velencei dialektusban írt) feliratokkal a később megfestendő képek helyét és témáját.

Az illusztrációkkal foglalkozó kutatók (Ludwig Volkmanntól Berkovits Ilonáig és Giordana Mariani Canováig) egyetértenek abban, hogy a miniatúrák stílusára a velencei Andrea Dandolo dózse udvara részére készült kódexek díszítőművészete jellemző, de készülhettek akár Firenzében, Bolognában vagy máshol (Prokopp Mária szerint akár Budán) is. Berta Árpád a kötetben szereplő török beírás és Erődi Béla korábbi tanulmánya alapján igen valószínűnek tartja, hogy a kötet valóban Budáról került a konstantinápolyi Topkapi-szerájba. (A Törökországba került kódexek történetét, Erődi Béla 1877-ben írt munkáját Dávid Géza 2001-ben ismét kiadta Knapp Éva utószavával.)

A tanulmánykötet második fele tartalmazza a *Dante-kódex*, illetve a *Színjáték* teljes szövegét, mert a szöveg gondozói dőlt szedéssel visszaillesztették a másoló által kihagyott részeket (Michelangelo Zaccarello azt feltételezi, hogy az egykorú másoló tudatosan hagyta ki Dante szövegének Firenzére nézve „kényes” politikai utalásait, a teljes költemény 18%-át). A szöveg előtt szerepel Domokos Györgynek, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem olasz tanszéke vezetőjének igen alapos tanulmánya az utolsó négy oldalon szereplő latin szövegek értelmezéséről, melyet a szerző Albertano da Brescia *Liber de Amore*-jával azonosít, és közli a szöveg Pennsylvaniai Egyetem könyvtárában őrzött variánsait is. (Korábban Domokos György két tanulmányában is foglalkozott a kódex velencei dialektusának jellemzőivel – „Verbum” 1-2001, „Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei,” 12-2005 –, kár, hogy ezeket nem vették fel a kötetbe). Hasonlóképp megfontolandó, hogy a velencei dialektusban készült átírás mellé nem kellett volna-e az *Isteni Színjáték* filológiai szempontból ma elfogadott szövegét is mellékelni. De mindez még elvégezhető, amikor a tanulmánykötet magyar nyelven is megjelenik. Ugyanis a most 1.200 példányban kiadott két kötet olasz nyelvű, igaz, az egyes tanulmányokat, angol és magyar nyelvű rövid összefoglalás kíséri.

A Dante-kódex faximile kiadása most megtörtént, de mindenképp szükség lenne az igen fontos tanulmányokat tartalmazó kötet (esetleg további tanulmányokkal, Keserü Katalin, Knapp Éva, Rába György és mások írásaival kiegészített) megjelentetésére, hogy Dante még jobban a magyar kultúra része lehessen. Mondjuk úgy, mint a mai „műveletlen,” „posztmodern” Olaszországban, ahol tavaly nyáron Firenzében rendszeresen megtelt a Santa Croce templom előtti nagy tér, amikor a zseniális olasz (komikus) színész, Roberto Benigni esténként tízezrek előtt szavalja és magyarázza a világirodalom legnagyobb költője *isteni színjátékának* egyes énekeit, és a köztelevízió első adá-

sában sugárzott felvételeit hetente milliók követték.

The Facsimile Critical Edition of the *Dante-Codex* of Budapest

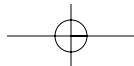
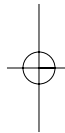
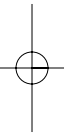
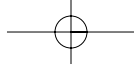
A big dream of the bibliophiles and Dante-researchers was realised when the facsimile reprint edition of the 14th-century Dante-codex preserved in the collections of the University Library Budapest was published by the University of Verona and University Eötvös Loránd, Budapest, and was presented in the presence of the president of the Hungarian Republic, László Sólyom, in the ceremonial hall of the University of Verona at the beginning of November 2006. The facsimile edition is of the highest quality attainable in our days. The accompanying volume of studies of almost 300 pages was edited by the head of the Department of the Italian Studies at the University of Verona and the University of Szeged, Gian Paolo Macchi and József Pál.

The recently restored codex of Budapest, containing nearly the whole text of the *Divine Comedy* by Dante Alighieri transcribed in Venetian dialect, was probably written in Venice after the death of Dante, around 1340. The existence of the codex—probably seized by Suleiman the Magnificent in 1526—, its possible presence in Buda and its possessors were unknown until the Turkish sultan, Abdulhamid Han II decided to re-

turn 35 of the Corvinas, among them the Dante-codex, to the “Hungarian youth” in 1862 in return for loyalty to the Turks during the Crimean war. The books arrived at the University Library Budapest in new deluxe binding with all due ceremony in 1877. Since then, it is continuously debated by Dante- and Corvina-researchers whether the Dante-codex was part of the famous library of Matthias Corvinus.

The text of the codex was first studied by Hungarian bishop and historian Arnold Ipolyi, art historian Imre Henszlmann, librarian János Csontos, and the renowned German Dante-researcher of the 19th century, Karl Witte. Also, several art historians have studied the miniature illumination of the codex, for example, Ilona Berkovits. While since then, international interest remained keen in one of the earliest transcription of one of the greatest poems of world literature and the richly illustrated codex, only few researchers could take it into their hands.

Thanks to the present edition, further analysis is made possible for every researcher. The volume of studies comprises essays on the history, the text, and the miniatures of the codex, the connection of Dante with Verona, and the role of his poem in the Hungarian culture. The studies are followed by the transcription of the text of the codex prepared by Fabio Forner and Paolo Pellegrini.



A középkori magyar sequentiale*

A középkori mise egyetlen verses műfaja az evangélium előtt énekelt, szövegében a liturgiát magyarázó, kommentáló *sequentia*, vagy ahogy gyakrabban nevezték, *prosa* volt. A nagybőjtön kívül szinte minden vasár- és ünnepnapon megszólalt, s az általánosan elterjedt tételek mellett a középkor végéig helyi alkotásokkal gyarapodott. A magyar forrásokban fennmaradt tételek, azok stílusbeli megoszlása, eredete, kapcsolatai, valamint a hazai alkotótevékenységet tükröző darabok Rajeczky Benjamin összefoglaló munkája nyomán váltak ismertté.¹ Mi a következőkben 57 kéziratot és nyomtatott forrást² segítségével arra a kérdésre keressük a választ, hogy a repertoár összeállítás és az egyes tételek liturgikus helyének meghatározása alapján kimutathatók-e a magyar egyházmegyéket jellemző sajátosságok, majd a Máriáról szóló tételek áttekintése után néhány, eddig kiadatlan *De beata virgine* sequentiát közlünk.

Előljáróban meg kell jegyeznünk, hogy három tényező nagymértékben megnehezíti az általános és pontos következtetések levonását. Egyrészt a középkori Magyarország érsekségeiből, püspökségeiből rendkívül egyenlőtlen számban állnak rendelkezésünkre források.³ Másrészt a sequentiákat tartalmazó gyűjtemény (*sequentiale* vagy *prosarium*) ritkábban önálló kötetben, gyakrabban a missalék vagy gradualék végén kapott helyet,⁴ s mivel így a kódexek legsérülékenyebb részéhez tartozott, sok esetben hiányosan, töredékesen maradt fenn. Harmadrészt a forrás korától és rendeltetésétől függően (úti missale, egy kisebb város plébániatemplomának szerkönyve, összefoglaló jellegű reprezentatív gradualé stb.) is rendkívül eltérő lehet az egyes kódexekben közölt tételek száma. Mindezek figyelembe vételével a következő megállapításokat tehetjük.

A magyarországi sequentia-készlet törzssanyagát 50 olyan tétel alkotja, amely mind a négy hagyományterületen rendszeresen, és azonos ünnepen jelenik meg (lásd az 1. táblát).

Közülük néhány egy-egy forráscsoportban ritkábban fordul elő (Felvidék: *Eia recolamus*, *Concentu parili*, *Martyr milesque Christi*, *Spe mercedis et coronae*, Erdély: *Hic sanctus cuius hodie* stb.), másokat egy adott püspökség kódexei a többitől kissé eltérő liturgikus alkalomhoz rendelnek (Zágráb: *Laetabundus exsultet*). Néhány ünnephez (Szent András, Pálforduló, Szűz Mária születése, apostolok, szüzek ünnepe, templomszentelés) az ország egész területén két különböző, párhuzamosan egymás mellett élő sequentia tartozik, ám jellemző, hogy az egyes hagyományok melyik tételt részesítik előnyben. Az esztergomi és a zágrábi források megközelítően azonos számban közlik Szent András apostol két sequentiáját, míg Felvidéken és Erdélyben a *Deus in tua virtute* jelenik meg gyakrabban. Pálforduló, Szűz Mária szüle-

tése, az apostolok, a szüzek tételei esetében Esztergom – ahol a két különböző sequentia majdnem azonos számban fordul elő –, Felvidék és Erdély tételválasztása egyezik (*Dixit Dominus ex Basan*, *Stirpe Maria regia*, *Clare sanctorum senatus*, *Exsultent filiae Sion*).

A törzssanyaghoz tartoznak, azt kiegészítik azok a tételek (9), melyek szinte valamennyi hagyományból dokumentálhatók, ám ritkábban jelennek meg kódexeinkben (lásd a 2. táblát).

A magyarországi forrásokban szereplő törzskészlet mellett néhány tétel csak egy adott püspökség illetve érsekség kódexeiben jelenik meg rendszeresen, s így annak a területnek meghatározó jegyév válik. Az esztergomi forrásokban ilyen jellegzetes tétel a karácsonyi hajnali mise sequentiája, a *Natus ante saecula Dei filius*.⁵ Az erdélyi források közül csupán egyetlen egy,⁶ a Felvidékhez köthetők közül pedig öt tartalmazza,⁷ melyből kettő a karácsonyi nagymisére⁸ írja elő. Két olyan zágrábi kódexben szerepel ez a tétel, melyek a 14. század elején domonkos püspökök által végrehajtott liturgikus reform előtt készültek, s így tartalmukban közelebb állnak az esztergomi hagyományhoz.⁹ Megjegyzendő, hogy a három karácsonyi mise sequentia-beosztása legegységesebb és legstabilabb Esztergomban, valamint Zágrábban (éjféli mise: *Grates nunc omnes*; hajnali mise: Esztergom: *Natus ante saecula Dei filius*, Zágráb: *Laetabundus exsultet*; nagymise: *Eia recolamus*), míg Erdélyben és a Felvidéken, az éjféli misét kivéve, variábilisabb.¹⁰ A húsvéti időszak két sequentiája, a *Mane prima sabbati*¹¹ és a *Mundi renovatio*,¹² valamint a mennybemenetel ünnepére előírt *Summi triumphum regis*¹³ szintén megtalálható elvételre Esztergomon kívül is,¹⁴ ám igazán kiemelkedő szerephez itt jut. Hasonló a helyzet a Szűz Máriáról a húsvéti időben mondandó *Virgini Mariae laudes intonent* tétellel is.¹⁵ Magyarországon kizárólag esztergomi forrásokban fordul elő Szent Adalbert sequentiája, a *Corona sanctitatis*.¹⁶

A zágrábi püspökség szerkönyveiben szereplő sequentiák között két olyan tétellel találkozhatunk, melyek rendkívül ritkán jelennek meg az esztergomi, felvidéki és erdélyi kódexekben. Az egyik a húsvéti *Surgit Christus cum tropaeo*,¹⁷ a másik a Gyümölcsoltó Boldogasszony ünnepére kijelölt *Ave Maria gratia plena*,¹⁸ melyet Zágrábon kívül egyetlen magyar egyházmegye liturgikus forrás sem köt ehhez az alkalomhoz, hanem – amennyiben közli a tételt – mindig az általános *De beata virgine* felirattal látja el.¹⁹ Négy, a zágrábi kódexekben gyakran megjelenő sequentia Magyarország más területein ismeretlen.²⁰ Ezek a *Quadriforme crucis signum* a Szent Kereszt felmagasztalására, az *Ad matris Annae annua* Szent Anna,²¹ a *Jucundetur plebs fidelis* Szent Erzsébet ünnepére,²² valamint a *Stabat juxta Christi crucem* húsvéti Mária-sequentia.²³ Négy zágrábi forrásban szerepel a Ke-

Ünnep	Sequentia	Esztergom	Felvidék	Zágráb	Erdély
Szűz Máriáról adventben	Mittit ad virginem	23	5	9	7
	Salve porta perpetuae	9	3	10	4
Karácsony – éjféli mise	Grates nunc omnes	23	5	13	6
Karácsony – nagymise	Eia recolamus	18	2!	12	5
Szűz Máriáról a karácsonyi időben	Laetabundus exsultet	14	5	1!	4
Vízkereszt	Festa Christi omnis	21	7	12	4
Húsvét	Victimae paschali laudes	24	7	11	4
Mennybemenetel	Rex omnipotens die	11	3	11	4
Pünkösöd	Sancti Spiritus assit nobis	22	7	12	5
	Veni Sancte Spiritus	22	7	5	6
Szentháromság	Benedicta semper sancta sit	22	8	11	6
Úrnapja	Lauda Sion Salvatorem	23	7	11	6
Évközi vasárnap	Omnes una celebremus	18	6	8	6
Szent András apostol	Deus in tua virtute	8	5	2	2
	Sacrosancta hodierna	10	1!	4	1!
Szent Miklós	Congaudentes exsulemus	9	3	5	4
Szent István vértanú	Hanc concordii famulatu	19	5	10	3
Szent János apostol	Johannes Jesu Christo	21	5	10	4
Aprószentek	Laus tibi Christe Patris	20	3	10	4
Pálforduló	Dixit Dominus ex Basan	9	5	2!	3
	Sonent plausus laetabundi	8	0!	6	1!
Szűz Mária tisztulása	Concentu parili hic te	20	2!	12	4
Szent György	Martyr milesque Christi	11	2!	7	5
Keresztelő Szent János	Sancti Baptistae Christi	21	7	11	5
Szent László király	Novae laudis extollamus	15	4	9	5
Szent Péter és Pál	Petre summe Christi pastor	20	6	11	5
Az apostolok szétoszlása	Caeli enarrant gloriam Dei	19	6	9	4
Mária Magdolna	Laus tibi Christe qui es creator	20	6	11	4
Szent Lőrinc	Laurenti David magni martyr	20	6	11	4
Szűz Mária mennybevétele	Congaudent angelorum chori	22	8	12	6
Szent István király	Corde voce mente pura	16	3	9	4
Szűz Mária születése	Nativitas Mariae virginis	7	2!	10	2!
	Stirpe Maria regia	16	6	2!	5
Szent Mihály	Summi regis archangele	17	7	9	6
Mindenszentek	Omnes sancti Seraphim	20	7	9	5
Szent Márton	Sacerdotem Christi Martinum	19	7	6	4
Szent Erzsébet	Gaude Sion quod egressus	17	5	1!	2
Szent Katalin	Sanctissimae virginis votiva	15	7	1!	5
Az apostolokról	Caeli solem imitantes	11	1!	6	2!
	Clare sanctorum senatus	12	7	3!	3
Az evangélistákról	Plausu chorus laetabundo	18	5	9	5
Egy vértanúról	Spe mercedis et coronae	11	4	2!	4
Több vértanúról	O beata beatorum martyrum	18	7	5	4
Bármely szentről	Hic sanctus cujus hodie	8	4	7	2!
A szüzekről	Exsultent filiae Sion	12	6	2!	3
	Virginis venerandae	11	1!	7	2!
Templomszentelés	Psallat ecclesia mater	12	5	3	3
	Quam dilecta tabernacula	8	0!	6	3
Szűz Máriáról	Ave praeclara maris stella	12	7	4	4
	Verbum bonum et suave	15	5	8	2!

1. tábla

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

Ünnep	Sequentia	Esztergom	Felvidék	Zágráb	Erdély
Olajban Főtt Szent János	Verbum Dei Deo natum	10	3	4	2
Antióchiai Szent Margit	Margaritam pretiosam	8	4	4	4
Szent Jakab apostol	Gaude sponsa Christi virgo	7	1	4	1
Keresztelő Szent János fővétele	Psallite regi nostro	10	4	6	4
Orsolya	Virginalis turma sexus	8	3	8	3
Szent Imre herceg	Stirps regalis proles regis	6	1	7	0!
Szűz Máriáról	Ave sidus lux dierum	9	1	4	1
	Hodiernae lux diei	6	2	5	1
	Imperatrix gloriosa potens	5	2	4	2

2. tábla

resztelő Szent János oktávjára kijelölt *Gratuletur mundus iste*, és a Péter és Pál apostolok nyolcadában éneklendő *Clari duces nostrae spei*.²⁴ Mivel e két utóbbi tételt hazai forrásaink közül Zágrábban kívül csupán két magyarországi domonkos missale tartalmazza,²⁵ feltételezhető, hogy – az *Ave Maria* sequentiával együtt – a 14. század elején tevékenykedő domonkos püspökök hatására kerültek be a zágrábi repertoárba.

A fenti, rendszeresen kizárólag egyes püspökségek forrásaiban megjelenő sequentiák mellett karakterisztikusan jellemezhet egy-egy hagyományt az általánosan elterjedt tételek más és más ünnephez rendelése is. A *Laetabundus exsultet* sequentiát az esztergomi, erdélyi és felvidéki kódexek csaknem mindig Szűz Mária karácsonyi időben éneklendő tételeként jelölik meg,²⁶ míg a zágrábi források – feltehetően szintén domonkos hatásra²⁷ – a karácsonyi hajnali misére írják elő.²⁸ A *Laudes crucis attollamus* tétel a két Szent Kereszt-ünnep közül szeptemberben jelenik meg Esztergomban,²⁹ Zágrábban viszont májusban.³⁰ Ez utóbbi forrásaiban mindkét ünnep sequentia-választása igen egységes, Esztergomban viszont csupán a Szent Kereszt felmagasztalásáé, míg a feltalálása nagyon változatos. Kevésbé jelentős, de mégis létező különbség Esztergom és Zágráb között az, hogy a magyar eredetű *Quem invisibiliter sequitur* tételt az előbbi több,³¹ az utóbbi pedig egy hitvalló commune anyagként jelöli meg.³²

A törzsanyag, és az egyes hagyományokat jellemző tételek mellett igen tekintélyes a legnagyobb részben a különböző szentek ünnepnapjain éneklent, egy-három területről, igen kis számú forrásból dokumentálható sequentiák száma. Ehhez a csoporthoz tartoznak a konkrét Mária-ünnepre (*Visitatio*, *Conceptio* stb.), egy bizonyos időszakra (advent, húsvét stb.) előírt, vagy az általános *De beata virgine* felirattal szereplő tételek. Forrásainkban 49 ilyen Mária-sequentia található, melyek legtöbbször (29) csupán egy-egy tradícióban jelenik meg (3. tábla).

A 16. századi csíksomlyói cantionale öt, eddig kiadatlan Mária-sequentia tartalmaz. A *Regina caelo-*

rum gaude az új stílusú, igen elterjedt, húsvéti *Victimae paschali laudes* kontrafaktuma. Dallama a magyarországi forrásokban szereplő változatok közül a Bakócz gradualéban megjelenőhöz áll legközelebb.⁵⁴ Szövege Európában csupán egy-egy linzi, vorau, müncheni, cremonai, valamint két klosterneuburgi forrásból ismert (1. kép).⁵⁵

Szintén a Bakócz gradualéban található húsvéti *Mundi renovatio* dallamát adaptálja⁵⁶ a külföldről több forrásból dokumentálható, délnémet eredetű *Virginis in gremio* sequentia (2. kép).

A 12. századi cluny-i szerzetesnek, *Bernhardus Morlanensis*nek tulajdonított, prológusból, 15 fejezetből és epilógusból álló *Mariale* a forrása az *O felicem genitricem* sequentia szövegének, mely a vértanúk közös tételének (*O beata beatorum*) dallamát veszi át. A magyar forrásokkal összevetve szembevetőnek a dallam sajátosságai, hiszen míg néhány ponton (1a: „pia”) a Bakócz graduale megoldásaival találkozunk, addig a 4. versszaktól a Kassai graduale fordulatai jelennek meg, de szinte mindig egyénivé formálva (3. kép).⁵⁷

A régi stílusú szentháromsági *Benedicta semper sancta sit trinitas* első három szakaszának kontrafaktuma a leggyakrabban Észak-Európában megjelenő *Benedicta es caelorum regina* tétel (4. kép).

Elsősorban imádságos könyvekben, Mária-zsolozsmákat tartalmazó kéziratokban és nyomtatványokban található Becket Szent Tamás *Gaude flore virginali* sequentiája,⁵⁸ melynek dallamát mindezideig csupán a csíksomlyói cantionaléból ismerjük (5. kép).

Forrásjegyzék

- CantCsík.** Csíksomlyói Cationale. 16. sz. Csíksomlyó (Şumule), Lsz. 5252. Erdély. 55
- CantZag.** Cantuale. 18. sz. Zagreb, MK, MR 52. Zágráb. 29
- Gr-177.** Graduale. 15. sz. Zagreb, MK, MR 177. magyar (Esztergom). 57
- GrBa.** Bakócz Graduale. 15/16. sz. Esztergom, FK, Ms. I. 1. és 3b. Esztergom. 53
- GrBr1.** Brassói Graduale. 14. sz. Brassó (Brasov), FTA, Ms. I. F. 67. Brassó (Erdély). 43

Mária-sequentiaák ³³	Esztergom	Felvidék	Zágráb	Erdély
Ave mundi spes Maria			1	
Tibi cordis in altari decet			1	
Ave virgo gloriosa caeli jubar			3	
Florens Iesse regula			3	
Mira mater extitisti			3	
Regis mater et regina			3	
Salutis exordium radix salutaris			3	
Salvatoris mater pia			3	
Te collaudat caelestis curia			3	
Te honorant superi			3	
Ave virgo virginum			4	
Collaudemus venerantes nostri regis ³⁴			4	
Ab aeterno tempore³⁵				1
Benedicta es caelorum regina				1
Gaude flore virginali				1
O felicem genitricem				1
Regina caelorum gaude ³⁶				1
Stella maris ave gratia summa plena ³⁷				1
Virginis in gremio nato ³⁸				1
Ad honorem matris Dei ³⁹				2
Salve salutis janua ⁴⁰				2
Ave novi luminis stella	1			
Gembundus Mariae decantet ⁴¹	1			
Altissima providentissima cuncta ⁴²	2			
Conceptio Mariae virginis ⁴³	2			
Potestate non natura ⁴⁴	2			
Virgo templum trinitatis⁴⁵	2			
Memoria Mariae virginis⁴⁶		1		
Virgo mitis mater pia		1		
Caeli quondam roraverunt nubes	1		3	
Jubilemus in hac die quam reginae	1		4	
Missus Gabriel de caelis ⁴⁷	1		2	
Uterus virgineus	3		1	
Gaude Maria templum summe	2	2		
Orbis totus gratuletur	1	1		
Dies laeta celebretur ⁴⁸	1			1
Ave cella novae legis		1	1	
Imperatrix angelorum consolatrix		2	1	
Mariae praeconio serviat cum gaudio		1	4	
O Maria virgo pia trinitatis		1		1
Ave virgo gratiosa virgo mater	1		5	1
Gaude virgo mater Christi ⁴⁹	7		4	3
Ave verbi Dei parens ⁵⁰	7	1		3
Stabat mater dolorosa ⁵¹	1	1		2
Veni praecelsa domina ⁵²	3	3	3	
Veni virgo virginum veni lumen	1	2	1	
Decet hujus cunctis horis ⁵³	3	1	2	2
Gaude mater luminis	4	1	1	1
Salve mater Salvatoris	4	1	6	1

3. tábla

GrBr2. Brassói Graduale. 16. sz. Nagyszeben (Sibiu), BK, Ms. 759. Brassó (Erdély). 72

GrErd. Erdélyi Graduale. 1534. Budapest, OSzK, Fol. lat. 3815. Erdély. 43

GrFelv. Felvidéki Graduale. 14. sz. Gyulafehérvár (Alba Julia), BB, R. I. 96. Felvidék. 45

GrFu. Futaki Graduale. 1463. Istanbul, TSM, 2429. Buda? (Esztergom). 86

GrGyul. Gyulafehérvári Graduale. 16. sz. Gyulafehérvár (Alba Julia), BB, Mss. IX. 57. (Erdély). 8

GrKa1. Kassai Graduale. 16. sz. Budapest, OSzK, Clmae 452=172a. Kassa (Felvidék). 33

GrKa2. Kassai Graduale. 16. sz. Budapest, OSzK, Clmae 452=172b Kassa (Felvidék). 32

GrNy. Nyitrai Graduale. 16. sz. Pozsony (Bratislava), SSUA, 67. Nyitra (Felvidék). 28

GrOFM-123. Ferences Graduale. 14. sz. Budapest, EK, Cod. lat. 123. ferences. 3

GrPa. Patai Graduale. 16. sz. Budapest, OSzK, Fol. lat. 3522. Gyöngyöspata (Esztergom). 20

GrPaul. Pálos Graduale. 1623. Budapest, EK, A 115. pálos (Esztergom). 6

GrSza. Szántó Graduale. 1618–23. Budapest, EK, A 114. Gyöngyös (Esztergom). 11

GrSzep. Szepesi Graduale. 1426. Szepesvár (Spiš), KáK, Ms. Mus. 1. Szepes (Felvidék). 65

GrUl. Ulászló Graduale. 16. sz. Esztergom, FK, Mss. I. 3. magyar (Felvidék). 75

GrZag. Graduale. 15. sz. Zagreb, AHAZU, III. D. 182. Zágráb. 59

MissCsuk. Csukárdi Missale. 14. sz. Gyulafehérvár (Alba Julia), BB, Mss. II. 134. Pozsony (Esztergom). 49

MissEsz-1484. Missale.⁵⁹ 1484. Budapest, MTA KT, Ráth NF 1041. Esztergom. 58

MissEsz-20. Esztergomi Missale. 15. sz. Esztergom, FK, Mss. I. 20. Esztergom. 62

MissEsz-435. Úti Missale. 14. sz. Budapest, OSzK, Clmae 435. Esztergom. 40

MissGol. Golso Missale. 1363. Budapest, OSzK, Clmae 91. magyar (Esztergom). 66

MissGyul. Gyulafehérvári Missale. 14. sz. Gyulafehérvár (Alba Julia), BB, Mss. I. 24. magyar (Erdély). 2

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

CantCsík fol. 104r



1) Re-gi-na cae-lo-rum gau-de, In-cli-ta cae-le-sti lau-de. 2a) Gau-de, cae-li lu-ci-da, So-la sa-lus u-ni-ca,
2b) Gau-de, gem-ma ful-gi-da, Gau-de, cae-li ja-nu-a,



O mun-di do-mi-na, Tu nos sal-va. 3a) O pi-a Ma-ri-a, To-ta ple-na gra-ti-a, Fer-o pem ae-gros sa-nan-do
Lu-cens ut li-li-a, Flo-rens ut ro-sa. 3b) O vir-go be-ni-gna, De-i ma-ter es di-gna. Ju-va nos pre-ce se-du-la



Da-que me-de-lam in-dul-gen-do. 4a) Au-di vir-go pre-ces no-stras, Ti-bi lau-des ca-nen-tes Et sal-va cun-ctos
Tu pro-te-ge nos a ru-i-na. 4b) Ex-au-di nos Ma-ri-a, Ro-sa si-ne spi-na Tu-um pro no-bis



tu-am o-pem pe-ten-tes.
ro-ga fi-li-um.

1. kép

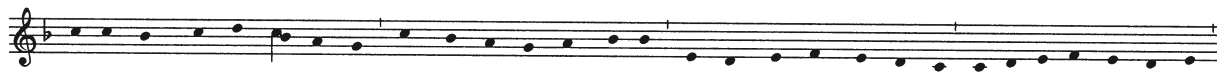
CantCsík fol. 104v



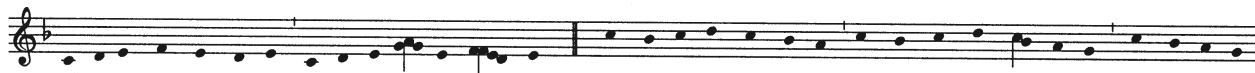
1a) Vir-gi-nis in gre-mi-o Na-to De-i fi-li-o Per-so-na-lis u-ni-o Fa-cta est, non ver-si-o.
1b) Iam nunc vel-lus ma-du-it, Aa-ron vir-ga flo-ru-it, Ter-ra fru-ctum pro-tu-lit, Pro-phe-ti-ca si-lu-it,



Iu-bi-let in gau-di-o Or-bis to-ta con-ti-o Gra-to be-ne-fi-ci-o. 2a) Ab ae-ter-no gi-gni-tur
Pa-trum vox con-ti-cu-it; Tam pro-mis-sis cla-ru-it, Quem Ma-ri-a ge-nu-it.



So-le, splen-di-or o-ri-tur, Sum-mi pa-tris con-di-tor. Qui mun-do nunc cla-ru-it, Pi-e-ta-te tra-hi-mur,



in u-tro-que clau-di-tur, In cor-di-bus ca-pi-tur. 2b) Pu-ra sit im-men-si-tas, Hu-mi-lis ex-cel-si-tas, Mor-ta-lis ae-



ter-ni-tas, Vi-si-bi-lis di-vi-ni-tas, In-col-la pro-pri-e-tas, O-di-um sit cha-ri-tas, In-for-mis for-mo-si-tas.



3a) Fit in por-ta vir-gi-nis, Pax De-i et ho-mi-nis, Cu-ra sit pec-ca-mi-nis Vir-tu-te spi-ra-mi-nis.



3b) La-ctat ma-ter pu-e-rum, In-vol-vit pan-ni-cu-lum, Po-nit in prae-sae-pi-um Re-gis cae-li so-li-um. A-men.

2. kép

MissIst. Isztambuli Missale. 14. sz. Istanbul, TSM, Deissmann 60. magyar (Esztergom). 20

MissKa1. Kassai Missale. 15. sz. Gyulaféhevár (Alba Julia), BB, Ms. I. 23. Kassa (Felvidék). 50

MissKa2. Kassai Missale. 14. sz. Budapest, OSzK, Clmae 395. Kassa? (Felvidék). 50

MissKál. Kálmáncsehi Missale. 15. sz. Zagreb, SzK, No. 355. Zágráb. 51

MissKál-7. Kálmáncsehi Missale. 15. sz. New York, PML, M.A.G. 7. Esztergom. 63

MissNot2-S. Missale Notatum et Sequentionale. 14. sz. Pozsony (Bratislava), AM, EC Lad. 3, EL 18. Esztergom. 78

MissOP-25. Domonkos Missale. 1479. Gyulaféhevár (Alba Julia), BB, Ms. I. 25. domonkos. 35

MissOP-50. Domonkos Missale. 15. sz. Gyulaféhevár

CantCsík fol. 105r



1a) O fe-li-cem ge-ni-tri-cem, Cu-ius pi-a vi-sce-ra 2a) Fe-lix ven-ter, quo cle-men-ter De-us for-mam in-du-it,
1b) Me-ru-e-re con-ti-ne-re Con-ti-nen-tem o-mni-a! 2b) Fe-lix pe-ctus, in quo te-ctus Rex vir-tu-tum la-tu-it.



3a) Fe-lix al-vus, quo fit sa-lus Ho-mo frau-de per-di-tus, 4a) Hac in do-mo De-us ho-mo Fi-e-ri dis-po-su-it,
3b) Fe-lix si-nus, quo di-vi-nus Re-qui-e-vit spi-ri-tus. 4b) Hic ab-scon-sus no-vus spon-sus No-vam for-mam in-du-it.



5a) Hic na-tu-ra fran-gens ju-ra No-vo stu-pet or-di-ne, Re-rum u-sus est ex-clu-sus In pa-ren-ti vir-gi-ne.
5b) O ma-mil-la, cu-jus stil-lans Flu-it e-jus pa-bu-lum, Quae dat ter-rae fru-ctum fer-re Pa-scit o-mne sae-cu-lum.



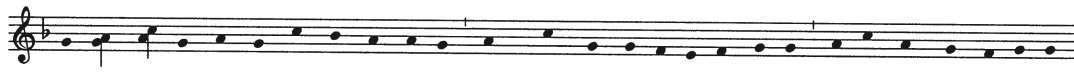
6a) O Ma-ri-a, ma-ter pi-a, Fi-nis et ex-or-di-um, 7a) Quo sa-na-ti sau-ci-a-ti Si-ne sor-de vul-ne-rum
6b) Po-sce na-tum, ut o-pta-tum Det no-bis re-me-di-um. 7b) Trans-fe-ra-mur et du-ca-mur In san-cto-rum nu-me-rum.



A- men.

3. kép

CantCsík fol. 106v



1a) Be-ne-di-cta es cae-lo-rum re-gi-na et mun-di to-ti-us do-mi-na et ae-gris me-di-ci-na;
1b) Tu prae-cla-ra ma-ris stel-la vo-ca-ris, Quae so-lem iu-sti-ti-ae pa-ris, A quo il-lu-mi-na-ris.



2a) Tu De-us pa-ter, Ut De-i ma-ter fi-e-res et i-pse fra-ter, Cu-ius e-ras fi-li-a,
2b) San-cti-fi-ca-vit, San-ctam ser-va-vit Et mit-tens sic sa-lu-ta-vit: A-ve, ple-na gra-ti-a.



3a) Per il-lud A-ve pro-la-tum Et tu-um re-spon-sum gra-tum Est ex te ver-bum in-car-na-tum Quo sal-van-tur
3b) Nunc, ma-ter, ex-o-ra-na-tum, Ut no-strum tol-lat re-a-tum Et re-gnum det no-bis pa-ra-tum



o-mni-a.

In cae-le-sti pa-tri-a. A-men di-cunt o-mni-a.

4. kép

vár (Alba Julia), BB, Ms. I. 50. domonkos. 37
MissPaul-107. Pálos Missale. 14/15. sz. Göttweig, StB, Cod. 107-R 79. pálos (Esztergom). 51
MissPaul-1514. Pálos Missale.⁶⁰ 1514. Budapest, OSzK, RMK III/196. pálos (Esztergom). 66
MissPer. Perényi Missale. 1498. Győr, NK, sine sign. Esztergom/Várad (Esztergom). 52
MissPo-B. Pozsonyi „B” Missale. 14. sz. Budapest, OSzK, Clmae 215. Pozsony (Esztergom). 65
MissPo-C. Pozsonyi „C” Missale. 14. sz. Budapest, OSzK, Clmae 220. Pozsony (Esztergom). 52
MissPo-D. Pozsonyi „D” Missale. 15. sz. Budapest, OSzK, Clmae 216. Pozsony (Esztergom). 54
MissPo-E. Pozsonyi „E” Missale. 15. sz. Budapest,

OSzK, Clmae 218. Pozsony (Esztergom). 56
MissPo-F. Pozsonyi „F” Missale. 1480. Budapest, OSzK, Clmae 222. Pozsony (Esztergom). 54
MissPo-G. Pozsonyi „G” Missale. 1488. Budapest, OSzK, Clmae 219. Pozsony (Esztergom). 64
MissPo-H. Pozsonyi „H” Missale. 14. sz. Budapest, OSzK, Clmae 94. Pozsony (Esztergom). 68
MissQuin. Pécsi Missale.⁶¹ 1499. Budapest, OSzK, RMK III/52. Pécs. 56
MissTop. Topuskói apát Missaléja. 1495. Zagreb, MK, MR 170. Zággráb. 82
MissUlt. Missale Ultramontanorum.⁶² 1480. Budapest, OSzK, Inc. 1756. magyar (Erdély). 44
MissZag-13. Missale. 14. sz. Zagreb, MK, MR 13.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

CantCsik fol. 105v



1) Gau-de, flo-re vir- gi- na- li, Quae ho- no- re spe- ci- a- li Trans-scen-dens splen-di- fe- rum An- ge- lo- rum prin- ci-
 pa- tum Et san- cto- rum de-co- ra- tum Di-gni- ta- te nu- me- rum. 2a) Gau-de, spon- sa ca- ra De- i, Nam ut cla-
 2b) Gau-de, splen-dens vas vir- tu- tum, Cu- ius pa-
 ra lux di- e- i, So- lis da- tur lu- mi- ne, Sic tu fa- cis cae- lum ve- re Tu- ae pa- cis re- splen- de- re Lu- cis ple- ni-
 rens est ad nu- tum To- ta cae- li cu- ri- a, Te be- ni- gnam, et fe- li- cem Ie- su di- gnam ge- ni- tri- cem Ve- ne- rans in
 tu- di- ne. 3a) Gau- de, ne- xu vo- lun- ta- tis Et am- ple- xu ca- ri- ta- tis Quae iun- cta sis al- tis- si- mo, Ut
 glo- ri- a. 3b) Gau- de, ma- ter mi- se- ro- rum, Qui- a pa- ter sae- cu- lo- rum Da- bit te co- len- ti- bus Con-
 ad vo- tum con- se- que- ris, Quic- quid vir- go po- stu- la- ris A Je- su dul- cis- si- mo. 4a) Gau- de, vir- go ma- ter
 gru- am hic mer- ce- dem Et fe- li- cem po- li- se- dem Re- gnis in cae- le- sti- bus. 4b) Gau- de, vir- go, ma- ter
 Chri- sti, Qui- a so- la me- ru- i- sti, O vir- go dul- cis- si- ma, Es- se tan- tae di- gni- ta- tis, Ut sis san- ctae
 pu- ra, Cer- ta ma- nens et se- cu- ra, Quod haec tu- a gau- di- a Non ces- sa- bunt nec de- cre- scunt, Sed du- ra- bunt
 tri- ni- ta- tis Ses- si- o- ne pro- xi- ma.
 et flo- re- bunt Per ae- ter- na sae- cu- la.

5. kép

- Zágráb. 14
MissZag-133. Missale. 14. sz. Zagreb, MK, MR 133.
 Zágráb. 90
MissZag-1511. Missale.⁶³ 1511. Budapest, OSzK,
 RMK III/176. Zágráb. 107
MissZag-23. Missale. 14. sz. Zagreb, AHAZU, III. D.
 23. Zágráb. 45
MissZag-26. Missale. 1473. Zagreb, MK, MR 26.
 Zágráb. 43
MissZag-43. Missale Notatum. 13. sz. Güssing, KF,
 Cod. 1/43. Zágráb. 34
MissZag-59. Missale. 14. sz. Zagreb, AHAZU, IV. C.
 59. Zágráb. 18
MissZag-70. Missale Notatum. 13. sz. Zagreb, MK,
 MR 70. Zágráb. 59
MissZag-Salz. Missale. 15. sz. Salzburg, UB, M. III.
 23. Zágráb. 44
SeqMed. Medgyesi Sequentiale. 1450. Medgyes
 (Medias), Plébánia, sine. sign. Erdély. 49

Rövidítések:

- AHAZU.** Zagreb, Arhiv Hrvatske Akademije Znanosti i Umjetnosti
AM. Pozsony (Bratislava), Archiv Mesta
BB. Gyulafehérvár (Alba Julia), Bibliotheca Batthyanyana

- BK.** Nagyszeben (Sibiu), Brukenthal Múzeum Könyvtára (Muzeul National Brukenthal)
EK. Budapest, ELTE Egyetemi Könyvtár
FK. Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár
FTA. Brassó (Brasov), Fekete templom Archivuma (Archiv Bisericii Negri)
KÁK. Szepesváralja (Spišské Podhradie), Káptalani Könyvtár (Kapitulská knižnica)
KF. Güssing, Klosterbibliothek der Franziskaner
MK. Zagreb, Metropolitanska Knjižnica
MTA KT. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, Kézirattár
NK. Győr, Nagyszeminárium Könyvtára
OSzK. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár
PML. New York, Pierpont Morgan Library
SSUA. Pozsony (Bratislava), Szlovák Központi Állami Levéltár (Statny Slovensky Ustredny Archiv)
StB. Göttweig, Stiftsbibliothek
SzK. Zagreb, Székesegyházi Könyvtár
TSM. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi
UB. Salzburg, Universitäts-Bibliothek

Jegyzetek

* Jelen tanulmány az NKFP 6-00034/2005 pályázat támogatásával jött létre.

1 RAJECZKY Benjamin: *Melodiarium Hungariae Medii*

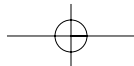
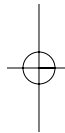
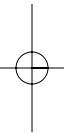
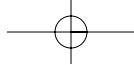
- Aevi I. Hymni et Sequentiae.* Második, átdolgozott kiadás. Budapest, Editio Musica, 1976. *Pótkötet.* 1982.
- 2 A források jegyzékét lásd a mellékletben. Az általunk alkalmazott rövidítések, könyvműfaj, kor, leltőhely, könyvtári jelzet után a provenienciát tüntettük fel (Esztergom, Zágráb, Felvidék, Erdély). Abban az esetben, ha a forrás egy városhoz köthető, vagy magyar eredete tovább nem szűkíthető, az egyházmegyéhez/területhez tartozása, vagy/és a sequentionale összeállítása alapján soroltuk egy-egy hagyományhoz (zárójelben). Végül a forrásban található sequentiák számát közöljük.
 - 3 A vizsgált 57 forrásból 24 az esztergomi érsekség területéhez köthető (azon belül a püspökség pontos meghatározása legtöbbször nem lehetséges), 13 zágrábi, 8–8 felvidéki és erdélyi. Ma csupán egyetlen egy nyomtatott missalét ismerünk a pécsi egyházmegyéből. A középkori Magyarország többi püspökségéből nem rendelkezünk sequentiákat tartalmazó forrással. Három magyarországi szerzetesrendi kódexet (két domonkos missalét és egy ferences gradualét) vontunk be vizsgálatunkba. Közvetett adatokkal szolgálnak az ordináriuskönyvek (esztergomi, egri, szepesi), melyek tanúságát szintén figyelembe vettük.
 - 4 Három forrás (MissPo-D, MissZag-43, GrBr2) nem a kötet legvégén, hanem az adott ünnepnapnál közli a sequentiákat.
 - 5 Gr-177, GrFu, MissCsuk, MissEsz-20, MissEsz-453, MissGol, MissKál-7, MissNot2-S, MissPaul-107, MissPaul-1514, MissPo-B, MissPo-C, MissPo-D, MissPo-E, MissPo-G, MissPo-H.
 - 6 GrBr1.
 - 7 GrSzep, MissKa1, MissKa2.
 - 8 GrFelv, GrUl.
 - 9 Hajnali misére: MissZag-43. Nagymisére: MissZag-70.
 - 10 *Grates nunc omnes*: nagymise: GrBr2. *Natus ante saecula*: nagymise: Gr-177, GrFelv, GrUl, MissGol, MissPo-E. *Eia recolamus*: hajnali mise: Gr-177, GrFelv, GrUl, MissGol, MissGyul-24, MissPo-E.
 - 11 GrBa, GrFu, MissEsz-20, MissEsz-1484, MissKál-7, MissNot2-S, MissPer, MissPo-B, MissPo-C, MissPo-E, MissPo-G, MissPo-H.
 - 12 Gr-177, GrBa, GrFu, GrPa, MissEsz-20, MissEsz-1484, MissGol, MissKál-7, MissPaul-1514, MissPer, MissPo-B, MissPo-D, MissPo-E, MissPo-F, MissPo-G.
 - 13 GrBa, GrFu, MissCsuk, MissEsz-20, MissEsz-1484, MissGol, MissKál-7, MissNot2-S, MissPaul-107, MissPer, MissPo-B, MissPo-C, MissPo-D, MissPo-E, MissPo-F, MissPo-G, MissPo-H.
 - 14 *Mane prima sabbati*: Zágráb: MissZag-1511. Erdély: CantCsík, GrBr1, GrBr2. Felvidék: GrKa1, GrSzep, GrUl, MissKa1, MissKa2. *Mundi renovatio*: Zágráb: MissKál, MissZag-170, MissZag-1511. Erdély: CantCsík, GrBr2, GrErd. Felvidék: GrKa1, GrSzep, GrUl, MissKa2. *Summi triumphum regis*: Zágráb: MissZag-70. Erdély: GrBr1, GrBr2, SeqMed. Felvidék: GrFelv, GrKa1, GrUl, MissKa1, MissKa2.
 - 15 Esztergom: Gr-177, GrBa, GrFu, GrPa, MissCsuk, MissEsz-20, MissEsz-435, MissEsz-1484, MissGol, MissKál-7, MissPaul-107, MissPaul-1514, MissPer, MissPo-B, MissPo-C, MissPo-D, MissPo-E, MissPo-F, MissPo-G. Zágráb: MissKál. Erdély: CantCsík, GrBr1, GrBr2, GrErd. Felvidék: MissKa2.
 - 16 GrBa, GrFu, MissCsuk, MissEsz-1484, MissKál-7, MissNot2-S, MissPaul-107, MissPer, MissPo-B, MissPo-E, MissPo-G, MissPo-H.
 - 17 Zágráb: GrZag, MissZag-13, MissZag-23, MissZag-26, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511, MissZag-Salz. Esztergom: GrBa, GrFu, MissPo-F. Erdély: GrBr1, GrBr2. Felvidék: GrKa1, GrUl.
 - 18 GrZag, MissZag-43, MissZag-59, MissZag-70, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511.
 - 19 Esztergom: MissNot2-S, MissPaul-1514, MissPo-C, MissPo-F, MissPo-H. Erdély: MissUlt. Felvidék: MissKa1. Két domonkos missale Zágrábbal egyetemben ugyanerre az ünnepre jelöli ki a tételt: MissOP-25, MissOP-50.
 - 20 Közülük kettő (*Quadriforme crucis signum, Jucundetur plebs fidelis*) Zágrábon kívül csupán egyetlen esztergomi forrásban, a reprezentatív Bakócz gradualéban szerepel.
 - 21 Mindkettő: GrZag, MissZag-23, MissZag-26, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511, MissZag-Salz.
 - 22 MissZag-23, MissZag-26, MissZag-70, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511, MissZag-Salz.
 - 23 MissZag-13, MissZag-23, MissZag-26, MissZag-59, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511, MissZag-Salz.
 - 24 Mindkettő: GrZag, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511.
 - 25 MissOP-25, MissOP-50.
 - 26 Esztergom: GrBa, MissCsuk, MissEsz-453, MissNot2-S, MissPaul-107, MissPaul-1514, MissPo-B, MissPo-C, MissPo-D, MissPo-E, MissPo-F, MissPo-G, MissPo-H. Circumcisióra: MissEsz-20, MissEsz-1484, MissKál-7, MissPer. Erdély: CantCsík, GrErd, GrGyul, MissUlt. Purificatióra: GrBr1, GrBr2, SeqMed. Felvidék: GrFelv, GrSzep, MissKa2. Circumcisióra: MissKa1. Purificatióra: GrKa1, MissUl.
 - 27 MissOP-25, MissOP-50: kizárólag ezt a tételt írja elő a teljes karácsonyi időre: karácsonyi éjféli misére, vízkeresztre, Purificatióra.
 - 28 GrZag, MissZag-13, MissZag-23, MissZag-26, MissZag-59, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511, MissZag-Salz.
 - 29 GrBa, GrFu, MissCsuk, MissKál-7, MissNot2-S, MissPaul-1514, MissPer, MissPo-B, MissPo-C, MissPo-F, MissPo-H.
 - 30 CantZag, GrZag, MissKál, MissZag-23, MissZag-26, MissZag-43, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511, MissZag-Salz.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- 31 GrBa, GrFu, MissEszt-1484, MissKál-7, MissNot2-S, MissPaul-1514, MissPer, MissPo-B, MissPo-G, MissPo-H.
- 32 MissZag-23, MissZag-26, MissZag-133, MissZag-170, MissZag-1511, MissZag-Salz.
- 33 Dólt betűvel jelöltük a RAJECZKY 1976 és 1982-ben nem szereplő tételeket, vastag betűvel pedig azokat, melyeket az AH nem ismer. AH: *Analecta Hymnica Medii Aevi. Register. Band I-II.* Szerk. LÜTOLF Max. Bern, Francke Verlag, 1978.
- 34 Zágráb: az adventi időszakra.
- 35 SeqMed: Szűz Mária Szeplőtelen Fogantatása.
- 36 AH Register: Szűz Mária hét öröme.
- 37 MissUlt: Havas Boldogasszony.
- 38 AH Register: a karácsonyi időszakra.
- 39 CantCsík, GrBr2: Havas Boldogasszony.
- 40 CantCsík, GrBr2: Nagyboldogasszony nyolcada.
- 41 MissEszt-1484: Szűz Mária hét fájdalma.
- 42 MissPo-G, MissPaul-1514: Szűz Mária bemutatása.
- 43 Gr-177, MissPo-F: Szűz Mária Szeplőtelen Fogantatása.
- 44 MissNot2-S, MissPo-H: a húsvéti időszakra.
- 45 MissEszt-1484, MissPaul-1514: Szűz Mária hét öröme.
- 46 Az esztergomi ordináriuskönyv (Ordinarius Strigoniensis. Venetiis, anno Domini MCCCCCIX. RMK III. 165.) Havas Boldogasszony ünnepére írja elő. Egyetlen magyar forrásban szerepel (MissKa1) a Mária-tételek között. Szövege a Szűz Mária születésére előírt *Nativitas Mariae Virginis*, melynek csupán kezdőszavát cseréli le.
- 47 CantZag, MissZag-1511, MissNot2-S: az adventi időszakra.
- 48 CantCsík, MissPaul-1514: Szűz Mária Szeplőtelen Fogantatása.
- 49 A húsvéti időszakra.
- 50 Szűz Mária látogatása.
- 51 Szűz Mária hét fájdalma.
- 52 Szűz Mária látogatása.
- 53 Szűz Mária látogatása.
- 54 RAJECZKY 1976. 213–214.
- 55 *Analecta Hymnica Medii Aevi. X. Sequentiae Ineditae.* Szerk. DREVES Guido Maria. Leipzig, O. R. Reisland, 1891. 82.
- 56 RAJECZKY 1976. 204–205.
- 57 RAJECZKY 1976. 215–218.
- 58 *Analecta Hymnica Medii Aevi. XXXI. Pia Dictamina.* Szerk. BLUME Clemens. Leipzig, O. R. Reisland, 1898. 198.
- 59 Missale Strigoniense. Nürnberg, 1484.
- 60 Missale Paulinorum. Velence, 1514.
- 61 Missale Quinqueecclesiense. Velence, 1499.
- 62 Missale ad usum dominorum Ultramontanorum. Verona, 1480.
- 63 Missale Zagrabiense. Velence, 1511.

The Medieval Hungarian Sequentiale

The only rhymed genre of the medieval mass was the *sequence* or *prose* sung before the gospel. Nearly every Sunday and high day it sounded except for the period of Lent, and the corpus universally spread was complemented by regional works until the end of the Middle Ages. The sequences extant in the Hungarian sources, their style, origin, references, as well as the works reflecting local activity became known by the collection of Benjamin Rajeczky. By means of 57 manuscripts and printed sources, in this study I search the answer to the question whether it is possible to demonstrate typical characteristics of the Hungarian dioceses through the combination of the repertoire and the liturgical assignment of the pieces. Finally, after a survey of the sequences of the Blessed Virgin Mary I give forth some unpublished pieces of *De beata virgine*.



Alig két évtizeddel I. Szapolyai János, Magyarország választott királya halála után, 1559-ben Paolo Giovinocera püspök, a kor egyik legismertebb itáliai humanista szerzője fametszetekkel illusztrált, Lyonban megjelent könyvében feltűnt János király impresája: farkas, felette koronával és az impresához tartozó mottóval, amelyet egy tekervényes mondatszalagra írtak (1. kép).¹ A zsúfolt, mitologikus tengeri lényekkel, növényi motívumokkal kitöltött reneszánsz keretbe foglalt ovális képecske, akárcsak a könyv többi impresábrája, Giovionak azt a korábban már Rómában és Vencében, de metszetek nélkül megjelent elméleti munkáját illusztrálja, amelyben a szerző dialógus-formában értekezik neves emberek impresáiról.² A népszerű könyv 1561-ben ismét megjelent Lyonban, de nemcsak olaszul, hanem francia nyelven is, ami népszerűségének bizonyítéka, s János király emblémája ebben is feltűnik.³ Giovinocera ugyanebben az évben, 1561-ben egy másik emblemataikai műbe is bekerül, Gabriele Simeoni korábban szintén publikált munkájával egybeszerkesztve, olasz versek kíséretében, de ebből kimaradt János király.⁴ A két szerző 1574-ben, szintén a lyoni Guillaume Rouille nyomdájában, Simeoni szerkesztésében újabb, teljesebb kiadásban jelentette meg korábbi impresáit, köztük Szapolyai egyszerű, keretezés nélküli farkas-emblémáját a magyarázó dialógussal, amely megegyezik az 1555-ben közölt szöveggel (2. kép).⁵ Giovinocera Szapolyai János impresáját itt is, akárcsak a dialógusban, Corvin Mátyás királyéval együtt említi, mint azon jelentős személyiségeket, akiknek impresájuk megegyezik a nevükkel vagy a címerükkel, így Mátyásé a holló.⁶ Szepesi János úré pedig — Giovinocera így nevezi Szapolyait utalva a Szapolyaiak Mátyástól nyert szepesi grófi címére — a nőtényifarkas. Giovinocera, a humanista történetíró, röviden el is meséli, hogy János a török szultán



1. kép. Szapolyai János király impresája, 1559 Giovinocera 1559. 129. (Dig. felv.)



2. kép. Szapolyai János király impresája, 1574 Giovinocera 1574. 146. (Dig. felv.)

segítségével lett Magyarország királya, és bizonyos bárók támogatása mellett koronázták meg Székesfehérváron. A telt emlejtű farkas, írja Giovinocera, János apjának címere volt, de kibővült egy hozzá illő mottóval, amelyet Brodarics István királyi kancellár alkotott meg igen ötletesen, s amely így szól: Sua alienaque pignora nutrit, vagyis: Sajátjai mellett más kölyköket is táplál, azaz János olyanokat is kegyébe fogadott, akik ellenségei voltak.⁷ Giovinocera megjegyzése egyike azon kevés forrásoknak, amelyek az impresák genezisére, „születésére” vonatkoznak, hiszen Brodarics, a humanista tudós és az uralkodó kegyeltje, sőt főpapja ura meglévő címervariánsához „találta ki” a politikáját és udvarának légkörét jellemző mottót, kérdés, hogy az először 1555-ben olvasható impresaleírás mikor kapta meg Giovinocera az 1539. november 17-én elhunyt Brodaricstól. Mivel Brodarics halála megelőzte Szapolyai Jánosét, bizonyos, hogy az impresá még a választott király életében készült. A Brodarics alkotta mottóból egyébként némi keserűséget érezhetünk kicsengeni, hiszen a Szapolyai hűségére tért, s főként haláláig ott is maradt egykori királyi kancellár számos olyan „hívét” láthatta a választott királynak, aki hol Ferdinánd mellett bukkant fel, hol pedig Szapolyai pártjára szegődött, tudjuk, hogy több főúr ezt többször is megtette politika pályafutása során.

Ismert, hogy Giovinocera közvetítésével ismerte meg Szapolyai impresáját, amelyet a Dialogo dell'impresare (1574) c. munkájában közölt.⁸ Giovinocera és Brodarics barátsága a művelődés- és irodalomtörténetben már régóta közsímet, Czittinger Dávid 1711-ben Frankfurtban megjelent magyar irodalmi lexikonának Brodarics-szócikke utal arra, hogy Giovinocera saját koráról írt történeti munkájában megemlékezik Brodaricsról.⁹ Giovinocera valóban dícsérőleg említi Brodaricsot, amikor János király koronázásáról ír művében, aki

már váci püspökként vesz részt a szertartáson, s akit kivételes műveltsége és sokrétű ügyessége miatt tett meg írószerve vezetőjének Szapolyai.¹⁰ Giovio azonban téved, hiszen Brodarics nem János, hanem Ferdinánd püspöki rangú kancellárja volt, s ilyen minőségében vett részt a mohácsi ütközetben is.

A két humanista Brodarics 1523–1525 közötti római követsége alatt kötött barátságot, s Brodaricsnak nem sokkal hazájába való visszaérkezése után, 1526. január 10-én levelet ír Giovio Rómából, amelyben barátja figyelmébe ajánlja a Thurzó Szaniszló olmützi püspök birtokára római útjáról visszatérő sziléziai származású Georgius Logus Silesius költőt. Verancsics Antal Brodarics halála után a szerémi, majd 1532-től (esetleg 1534-től) pécsi és 1537-től váci püspököt mint Giovio barátját (*amicus tuus*; Brodarici tui) említi Gioviohoz írt leveleiben.¹¹ Brodaricsnak a mohácsi vérszről először Krakkóban megjelent latin nyelvű munkáját¹² Giovio felhasználta történeti munkáiban (*Commentario*,¹³ *Historiae*),¹⁴ akárcsak Brodarics pápához küldött jelentését.¹⁵

Giovio nemcsak János király hívével, Brodaricssal állt kapcsolatban, hanem a 2007-ben a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményébe került eredeti Szapolyai-levél tanúsága szerint magával a magyar királlyal is.¹⁶ Az 1533. december 10-én Budán kelt, s János király aláírásával is ellátott latin nyelvű levélben¹⁷ Szapolyai megköszöni Giovionak hozzá küldött levelét, hiszen egy olyan férfitól érkezett, aki nemcsak hogy tudós, hanem fejedelmek, főemberek, sőt maga a pápa is, kegyükbe fogadták és elismerik nagyságát, ráadásul Giovio levele tele van az iránta, a király iránti ragaszkodással és tisztelettel (*affectus et observancie*). János király szeretné meggyőzni arról a címzettet, hogy bár ő nem a számos nemzet irodalmában olyannyira dicsőített Itáliában született, mégis igen nagyra becsüli az olyan emberek barátságát, mint Jovius, akiről egyébként nemcsak hívétől, a szerémi [püspök]től szerzett tudomást, hanem hírneve egyébként is eljutott hozzá (*qualem te esse constans fama ad nos defert, non sirmiensis tantum nostri testimonium*). A „szerémi” természetesen Brodaricsra vonatkozik, hiszen a János pártjára átváltt egykori kancellár ezt a címet még Ferdinánd királytól kapta, éppen azért, hogy 1526. március 21-én elfoglalhassa a kancellárságot, amely csak főpapot illethetett,¹⁸ pécsi, később váci püspöknek majd János király fogja kinevezni. Érdekes, hogy Brodaricsot még mindig szerémi püspökként apasztrofálja, ami talán azt igazolja, hogy 1532-ben mégsem nyerte el a pécsi püspöki stallumot, csak később. Szapolyai levele végén megjegyzi, hogy élvezte Giovionak mind könnyed, mind komolyabb szavait, s kéri, hogy továbbra is ápolja barátságukat, majd felajánlja, hogy szívesen és bőkezűen kész minden kitüntetés, királyi kegyet megadni a tudósnak, bármire is lenne szüksége.

Giovio a híres irodalmárokról és irodalompartolókról szóló 1577-ben Bázelen megjelent művében Georgius Logus után, akit egykor Rómából Brodarics figyelmébe ajánlott, Nádasdy Ferencről emlékezik meg,

majd a magyar főpap-írókat felsorolva, Janus Panninius mellett a mohácsi csatában odavesztett Móré Fülöp esztergomi érsek (helyesen: pécsi püspök!) nevét említi, s így tér át a nem sokkal korábban meghalt régi magyar barátaira, Brodarics István váci, Frangepán Ferenc egri és Statileo János gyulafehérvári (erdélyi) püspökre, akik nemcsak kegyességükkel és mély lelkiességükkel szereztek nevet szerzte Európában követségeik során, hanem kiváló latinságukkal is.¹⁹

Meglepő egybeesés, hogy ugyanazon a napon, amikor Szapolyai János király Budán írnokával Giovionak írat Itáliába, egy másik levél is elkészül, ugyancsak Budán, mégpedig Brodarics István szerémi püspöknél, aki magának a pápának ír Szapolyai János kiközösítésének ügyében. VII. Kelemen (1523–1534) ugyanis, I. Ferdinánd ösztönzésére, Szapolyainak a törökkel kötött szövetsége miatt 1529. december 21-én excommunicálta János királyt anélkül, hogy meghallgatta volna.²⁰

János király, úgy tűnik, reprezentációjában szívesen használta az ősi Szapolyai-farkast címeréül,²¹ első „Madonnás” aranyain, 1537–1538-ban a Madonna lába alatti köriratba a farkas-címert rakatta,²² sőt ágyúján is a növekvő farkas jelenik meg 1547-ben,²³ s fia, János Zsigmond egylapú (táborinak is nevezett) tallérjára 1652-ben és 1656-ban a tárcsapajzsba helyezett hármashalomból növekvő jobbra néző farkast verette, felette apja névbetűivel: I(oannes) E(lectus) R(ex) V(ngariae).²⁴ A Szapolyaiak farkassal és egyszarvúval négyelt címerpajzsával ellentétben az egyszerű növekvő farkas személyes jelvényként, impresaként is felfogható, igaz, a Szapolyai család ősi címerállata heraldikai lény, hiszen növekvő, vagyis háromnegyedes alakban jelenik meg, míg az impresák mindenütt teljes alakot, ráadásul egy szoptatásra kész nőtényfarkast mutatnak, sőt Giovionál még fut is Szapolyai farkasa. A mottó és a nőtényfarkas mellett az impresa szerves része a farkas fölött lebegő korona, hiszen Szapolyai azon európai uralkodók közé tartozott, akiknek királysága, s még inkább koronázása körül számos akadály, homály, sőt háborúság merült fel, Szapolyai ugyanis sokkal többet tett királlyá választásáért, mint azok, akik beleszülettek az uralkodásba, még ha a trón öröklése a nagy dinasztiaiák és a töröktől kevésbé fenyegetett államok esetében is szinte mindig kérdéses volt.

Szapolyai farkasa azonban egy tévedés miatt az emblematikai irodalomban néha I. Hunyadi (Corvin) Mátyás impresájaként tűnik fel,²⁵ így közli az egyik legnépszerűbb emblémáskönyv, *Sambucus Emblemata* c. műve is, igaz, Zsámboky, a nagyszombati származású és a bécsi udvarban működő humanista tudós az inscriptióban feltünteteti, hogy Mátyás jelképét, emblémáját János király szimbólumával egészítette ki (*Mathiae Coruini Symbolum, Symbolo Ioan. Regis auctum*), ennek ellenére a zsúfolt kompozícióban a gyűrűs holló csak mellékes alak, a hangsúly az anyafarkason és (János király) jelmondatán van, amelynek szimbolikáját a vers szerzője teljesen Mátyás attitűdjére al-



3. kép. Szapolyai János király impresája, 1601 Typotius 1601–1603. I. 112. (Dig. felv.)

kalmazza.²⁶

A Habsburgok másik udvaronca, a németalföldi származású Jakob Typoets, humanista néven Jacobus Typotius II. (I.) Rudolf prágai udvarában kiadott embléma-gyűjteményében azonban Giovio eredeti mintáját követi, s a magyar királyok emblémái között Szepesi I. János, Magyarország, Dalmácia, Horvátország és Szlavónia királyának impresáját is közli, mégpedig egy lépő anyafarkast (3. kép). A király „nacionáléjába” Typotius beveszi az ismert mottót is, de egyszerűsített formában, hiszen a „pignora” = kölykök, utódok jelentésű főnév elmarad, s a rövidített mottóban — SUA ALIENAQUE NUTRIT — a névmás és a melléknév neutruma a semleges nem általánosító értelmével a mondanivalót is általánosabbá teszi: „A sajátjait és máséit is táplálja.” Typotius leírása úgy magyarázza a mottót, hogy János király ezzel a módszerrel próbálta ellenfeleit lecsendesíteni. Egyébként János, „a Szepesi,” amikor egy másik (főúri) párt támogatásával és a törökök segítségével megszállta Magyarországot, a családi farkassal jelölte meg pénzét, s bár valószínűleg nem gondolt rá, a farkas mégis jelképe lett cselekedetének, ahogyan ugyanis a (római) anyafarkas nemcsak saját kölykeit, fajtájának utódait táplálta és szoptatta, hanem Mars ikreit is, János pénzei a farkassal azt demonstrálták, hogy ő is így tesz majd, vagyis minden magyarnak kedvezni akar, akár védelmére kelnek, akár szembeszállnak vele.²⁷ Typotius jellemzése a Szapolyai-aranyak farkas-címerképének szimbolikájára épül, s így Giovio impresájának mindenképpen egy humanista tudóstól elvárható szellemességgel és erudícióval adott újabb jelentést, ami talán Szapolyairól, „a Szepesiről” a Habsburg-udvarban kialakult „hivatalos” véleményt is tükrözte. Typotius Szapolyai-szócikke ugyanakkor figyelmeztet a pénzek, s általában a numizmatika ikonográfiájának korabeli fontosságára is, hiszen a pénz nemcsak fizetőeszköz volt, illetve a teaurálást szolgálta, hanem az uralkodók ikonográfiai reprezentációjának is „médi-uma” volt.

Giovio és Typotius nyomdokain haladt Salomon Neugebauer is, aki 1619-ben Majna–Frankfurtban megjelent emblematikai gyűjteményében a magyar királyok között szintén szerepelteti János szepesi grófnak, Magyarország királyának a farkast és koronát ábrázoló emblémáját (4. kép). Az embléma jelképi tartalmát a jelmondat és az anyafarkas-impresá impliciten tartalmazza: János király mindenki iránt jótéteménnyel és jóakarattal van. Neugebauer Vergilius Aeneisének I. könyvéből, Dido királynő szavait idézi, aki egyformán szívesen fogad mindenkit hazájában, bárhonnan jött is: Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur (Aen. I. 674.). De így tett a római anyafarkas is, amikor Romulust és Remust szoptatta, ezért a római szerzők azt, aki más utódairól is gondoskodik, szép szóval anyafarkasnak nevezték.²⁸

Szapolyai János impresája nemcsak a 16–17. századi európai emblematikában és ikonográfiában csak kevésbé megjelenő magyarországi politikai és szellemi elit reprezentációjának egyik ritka, mégis jellemző és tanulságos példája, hanem az impresák „gyártásának” mechanizmusára is rávilágít. Paolo Giovio ugyanis az 1520-as évek közepén Rómában megismert humanista barátjától, a püspökségre és kancellárságra emelkedett Brodaricstól kérdezte meg, illetve „kérte el” Szapolyai János választott király impresáját, hogy gyűjteményében az európai közvélemény elé tárhassa. Tekintve azonban, hogy Magyarországon távolról sem volt az emblematikának olyan kultusza, mint Európa nyugati kultúrkörében, Hunyadi Mátyás halálával ugyanis az emblémák is lassan elenyésztek a királyi és főpapi udvarok reprezentációjában, Brodarics így kénytelen volt maga megalkotni Szapolyai impresáját, vagyis személyes képi szimbólumát a mottóval együtt, amely így több aktuális politikai mondanivalót hordozott, mint a korabeli enigmatikus impresák és emblémák általában. Annak azonban nincs jele, hogy Szapolyai János a Giovionál feltűnő mottót, mint az impresá vagy embléma koherens tartozékát, illetve a Szapolyai-címerből kölcsönzött, de teljes alakban ábrázolt, sőt anyafarkassá lett állatot ábrázoló impresát használta volna, így a politikájára jellemző, sőt azt bí-



4. kép. Szapolyai János király impresája, 1619 Neugebauer, 1619. 249. (Dig. felv.)

ráló jelkép, amelyet hűséges híve, a humanista tudós, Brodarics alkotott, már csak a király halála után szolgálhatta a humanizmusban oly fontosnak ítélt hírelt vagy hírnevét.

Jegyzetek

- 1 *Dialogo dell'impresa militari et amorose di Monsignor Gioiio vescouo di Nocera. Con un ragionamento di Messer Lodouico Domenichi, nel medesimo soggetto. Con la tavola.* In Lione, appresso Gviglielmo Roviglio [Guillaume Rouille], 1559. 129. (A továbbiakban: GIOVIO, 1559)
- 2 *Ragionamento di Mons. Paolo Gioiio sopra i motti e disegni d'arme e d'amore, che communemente chiamano imprese con un Discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto.* Venetia, Giordano Ziletti, 1556². (első kiadása: *Dialogo dell'impresa militari et amorose* címen: Róma, 1555) (A továbbiakban: GIOVIO, 1556)
- 3 *Dialogue des devises d'armes et d'amours di S. Paulo Iovio, avec un Discours de M. Loys Dominique sur le mesme subiet.* Lyon, Guillaum Rouille, 1561. 137–138.
- 4 *Le sententiose imprese di Monsignor Paulo Gioiio, et del Signor Gabriel Symeoni, ridotte in rima per il detto Symeoni.* In Lyone, apresso Gulielmo Roviglio [Guillaume Rouille], 1561. (A továbbiakban: GIOVIO[–SIMEONI], 1561)
- 5 *Dialogo dell'impresa militari et amorose di Monsignor Gioiio Vescouo di Nocera, et del S. Gabriel Symeoni Fiorentino. Con vn ragionamento di M. Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto. Con la tavola.* In Lyone, Appresso Guglielmo Rouillio, 1574. (A továbbiakban GIOVIO, 1574)
- 6 Mátyás emblémájáról bővebben: GYULAI Éva: *Matthias Corvinus in Emblem Books* c. előadása a "Matthias and his Legacy – Cultural and Political encounters between East and West" c. konferencián. Debrecen, 2008. szeptember 18–19.
- 7 *Sono alcuni grandi, che nelle imprese loro seguono la conformità ò del nome ò dell'arme loro, come fece il gran Mathia Coruino Rè d'Ungheria, il quale portò il coruo per impresa; vccello di forza, ingegno e viuacità singolare; e chi portò l'arme propria; come fu il Signor Giouanni Schiepu-siense, fatto Rè d'Ungheria per fauore di Solimano Signor de' Turchi, e per affettione d'alcuni baroni del Regno coronati in Alba regale. Esso portò per impresa vna Lupa con le poppe piene, che fu anchora l'arme del padre, ma egli v'aggiunse il motto composto con conueneuole argutia dal Signor Stefano Broderico gran Cancelliere del Regno, che diceua: SVA ALIENAQUE PIRGNORA NVUTRIT, volendo dire, che riceuaua in gratia quagli anchora, che gli erano stati contrari.* GIOVIO, 1556. 92–93.; GIOVIO, 1561. 129–130. GIOVIO, 1574. 146–147.
- 8 MAMÜL. *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon. Középkor és kora újkor.* Főszerk.: KŐSZEGHY Péter. I–VII. Budapest, Balassi, 2003–2008. I. 448. A MAMÜL Brodarics-szócikke szerint Gioiio I. Mátyás és Szapolyai impresáját is Brodarics révén ismerte meg, az 1555-től változatlan szövegekből azonban kitűnik, hogy csak János királyét szerezte meg tőle Gioiio.
- 9 *Brodericus Stephanus, Sclavus, Praesul Vacien-sis, Cancellarius quondam Ludovici II. Regis Hung. [...] Paul. Jovius in Historia sui temporis Tom. II. Lib. 27. p. 269. Stephanus Brodericus Praesul Vacien-sis, qui praeter "ingenii eruditi vim et dexteritatem in omni rerum actione singularem" epistolarum scriniique Regii Hungarici Magister effectus est.* CZVITTINGER Dávid: *Specimen Hungariae Literatae, virorum eruditione clarorum natione Hungarorum, Dalmatarum, Croatarum, Slavorum, atque Transylvanorum, vitas, scripta, elogia et censuras ordine alphabetico exhibens. Accedit Bibliotheca scriptorum qui extant de rebus Hungaricis.* Francofurti et Lipsiae typis et sumptibus Joh. Guil. Kohlesii, Univ. Altdorf. Typogr., 1711. 91.
- 10 *Atque ita Joannes rite coronatus consecratusque est de manu Pauli antistitis, qui in locum Ladislai Salcani Strigoni(ensis) antistes fuerat suffectus, et Stephani Brodarici praesulis Vacien-sis, quem propter eruditi ingenii vim et dexteritatem in omni rerum actione singularem, epistolarum scriniique regii magistrum effecit.* IOVIUS, Paulus: *Historiarum sui temporis. Tomus primus – Tomus secundus.* Venetiis Ioan. Gryphius excudebat, ad instantiam Petri Boselli, 1552–1555. II. f. 46v. (A továbbiakban: GIOVIO, 1552–1555)
- 11 SULICÁ Richárd: *Adalékok Jovius "Historiarum sui temporis" magyar vonatkozásainak forrásaihoz.* Budapest, Országos Központi Községi Nyomda Rt., 1910. 130–131. (A továbbiakban SULICÁ, 1910.)
- 12 BRODARICS István: *De conflictu Hungarorum cum Solymano Turcarum imperatore ad Mohach historia verissima.* Első kiadása: M. Pyrserius, Krakkó, 1527. Megjelent "Clades in campo Mohacz a D. Stephano Broderith procancellario descripta" címen In: SAMBUCUS, Johannes: *Antonii Bonfinii Rerum Ungaricarum decades.* Basel, 1568. 757–774. (vö. KULCSÁR Péter: *Inventarium de operibus litterariis ad res Hungaricas pertinentibus ab initiis usque ad annum 1700 – A magyar történeti irodalom lelőhelyjegyzéke a kezdetektől 1700-ig.* Budapest, Balassi, 2003. Brodarics István)
- 13 *Commentario de le cose de' turchi di Paulo Iovio, vescouo di Nocera, a Carlo quinto imperadore agosto.* Stampata in Roma per maestro Antonio Blado d'Asola, 1531.
- 14 GIOVIO, 1552–1555.
- 15 SULICÁ, 1910. 96–115.
- 16 SZENDE László–SZVITEK Róbert: Szapolyai János levele Paolo Gioiiohoz a Magyar Nemzeti Múzeumban. In: *Történeti Muzeológiai Szemle. A Magyar Múzeumi Történész Társulat Évkönyve*, 7.

- [2007] 265–270. (A továbbiakban: SZENDE–SZVITEK, 2007)
- 17 A levél latin átírását közli: SZENDE–SZVITEK, 2007. 206.
- 18 SZÉKELY Samu: Brodarics István élete és működése. In: *Történelmi Tár*, 11. [1888] 1–34.; 225–262. 27. (A továbbiakban: SZÉKELY, 1888)
- 19 [i]nclytum poetam Georgium Logum sodalem meum, si ita fas est, cum laurea signiferum exoptarim. Nec Thomam quoque Nadastum, qui unus in Pannonia pari studio Martis et Palladis antiquum decus tuetur, quendam omnino praetermissurum ex his arbitror, quos intestini ac externi belli calamitas reliquos fecit. Iam pridem enim amisimus sacrati ordinis Antistites literarum, atque virtutis studio prae excellentes, Ioannem Pannonium aeterno poemate edito stabili fama commendatum, et Philippum Moraeum Strigoniensem Mugaciana acie a Barbaris interfectum, et quos nuper non sera dies nobis eripuit veteres amicos, pietate ac altitudine animi, latinaque facundia illustres, dum tota Europa maximas legationes obirent: Stephanum, inquam, Brodericum Vacciensem, Francapanem Agriensem et Statilium Albae Iuliae Dacorum sacerdotio insignem. GIOVIO, Paolo: *Pauli Iovii Novocomensis episcopi Nucerni Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel avorum memoria vixeret. Ex eiusdem Musaeo (cuius descriptionem una exhibemus) ad vivum expressis imaginibus exornata.* [Bázel], Petri Pernaie typographi Basil. opera ac astudio, 1577. 145.
- 20 KIJÁNI Gábor: Brodarics István levelezése 1508–1538. In: *Történelmi Tár* 31. [1908] 258–293, 321–346. 120.
- 21 Szapolyai János címerrepresentációjáról bővebben: GYULAI Éva: Farkas vagy egyszarvú? Politika és presztízs megjelenése a Szapolyai-címer változataiban. In: *Tanulmányok Szapolyai Jánosról és a kora újkor Erdélyről. A Szapolyaiak a magyar történelemben* című, 2002. november 22-i és az *Erdély története a 15–17. században* című, 2001. november 30-i Miskolcon rendezett konferenciák előadása. Szerk. BESSENYEI József–HORVÁTH Zita–TÓTH Péter. Miskolc, 2004. 91–125. (*Studia Miskolcensis* 5.)
- 22 RESCH, Adolf: *Siebenbürgische Münzen und Medaillen von 1538 bis zum Gegenwart*, I–II. Hermannstadt, Franz Michaelis, 1910. II. Taf. 1. (A továbbiakban: RESCH, 1910)
- 23 Ágyú részletének másolata a Szapolyai-címerrel és 1547-es évszámmal. Égetett agyag. 1976(?). Kelet-Szlovákiai Múzeum, Kassa, Szlovákia (Východoslovenské Múzeum, Košice). Ltsz. 037. 41/76 PM.
- 24 RESCH, 1910. Taf. 3–4. HUSZÁR Lajos: *Az Erdélyi Fejedelemség pénzverése*. 1995, Akadémiai, 1995. 51–53. sz.
- 25 GIOVIO[–SIMEONI], 1561. 55.
- 26 SAMBUCUS, Joannes: *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*. Antwerpen, 1564. 161.
- 27 *REGUM HUNGARIAE. Ioannes I. Schipusiensis Rex Hung. Dalm. Croa. Slav. VI. Hierographia simplex. SUA ALIENAQUE NUTRIT. Ita conatus est adversarios pacare. Nam cum ab altera factione et studiis Turcarum adjutus regnum Hungariae invasisset Zepusius, Lupa gentilicia signavit Numisma, forte hoc non cogitans: illud, quod dicebam, agitans magis. Nam ut Lupa non suos tantum catulos, generis pignora alit et lactat, verum etiam gemellos Martis nutrit; ita se fore, omnibus Hungaris eundem non his tantum, qui defenderant, sed et qui offenderant, demonstrant.* TYPOTIUS, Jacobus: *Symbola divina et humana pontificum imperatorum regum ex museo Octavii de Strada civis Romani. Accessit brevis et facilis isagoge Jacobi Typotii.* Prága, 1601–1603. (Reprint: *Instrumenta Artium* Band 7. Akademische Druck–Verlagsanstalt, Graz, 1972). I. 112. (A továbbiakban: TYPOTIUS, 1601–1603)
- 28 249. *IOANNES COMES SCEPUSIUS REX UNGARIAE. Lupa, supra quam corona cum inscriptione: SUA ALIENAQUE PIGNORA NUTRIT. Figurata autor symboli prae se hoc fert, nulla se [...] usurum, sed in omnes perinde beneficium ac benevolum futurum. Vel quod apud Maronem REGINA: Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur. Lupa nutritos Romulum et Remum scriptores Romani memoria prodiderunt: pulcre inde qui foetus alienos et nutruisset, dictus Lupa.* NEUGEBAUER, Salomon: *Selectorum Symbolorum Heroicorum Centuria Gemina Enotata atque enodata.* Frankfurt/M., Lukas Jennis, 1619. 249–250.

Sua Alienaque Pignora Nutrit: The Impresa of King John I

The impresa of King John I (Szapolyai / Zapolya) elected King of Hungary was first described by Paolo Giovio in his emblem books, complemented by an image (Fig. 1–2). King John's impresa (a she-wolf and a crown) was created by Giovio's humanist friend, Stephan Brodarics (Stephanus Brodericus), the former chancellor of Habsburg King Ferdinand I, who joined King John in 1527. Brodarics described King John's unusual political manoeuvres for Hungary's crown with the motto *Sua Aliena Que Pignora Nutrit*, i.e. he "fed" not only his allies, but also his enemies. This impresa was taken over by Jacobus Typotius courtier serving for Rudolph II Habsburg Holy Emperor's Prague court in his emblem book published in Prague 1601 (Fig. 3). Typotius features King John's political attitude as before. John Zapolya invading Hungary helped by the Turks solicited everybody to his side without any distinction both who encouraged, and who opposed him. Salomon Neugebauer listed King John among Hungarian kings in his work, and published the same emblem of him (a she-wolf and a

crown) (Fig. 4). He is of the opinion that King John handled his dependents and followers as the she-wolf (*Lupa*) did in Roman mythology, who magnanimously fed the twin brothers, Romulus and Remus. King

John's *impresa* is a rare example of Hungarians' appearance in 16–17th-century emblem-books, and a rare example of the way to create *impresas*.

Knapp Éva

Egy XVII. század eleji vers képi háttéréhez

A vizualitásra épülő hasonlatokat, szimbólumokat, allegóriákat és emblémákat kedvelő humanista szerzők sorában előkelő hely illeti meg Rimay Jánost.¹ A versek sajátos képi vonatkozásrendszere Rimay írásművészetének egyik jellegzetes összetevője. Ez a sajátosság a lefojtott érzelmekkel, az irodalmi alkotásba ágyazott tudással, a dekoratív nyelvi gazdagsággal, s nem utolsósorban a Balassi-imitációval és a lipsiusi neoztoicizmussal összefonódva határozza meg az életművet.

Az *Encomia et effecta virtutum* és az *Encomia virtutum* című, részben azonos szövegű, egy rövidebb és egy hosszabb változatban fennmaradt költemény² az antikvitás óta kedvelt irodalmi és képzőművészeti témával, az erények dicséretével foglalkozik. A késő-humanista erényértelmezés Rimay-féle változatáról többen értekeztek.³ Ennek ellenére a versek alapvető problematikája, hogy tudniillik mi,⁴ illetve milyen kép ihlette azokat, megoldatlan maradt.

Problémafelvetés

Az erény-versek vizsgálatában — a korábbi kutatástól eltérően — igyekszem egyenrangúan kezelni a két, eltérő hosszúságú változatot.⁵ A prózai argumentumokat és a verses részeket nem különítem el egymástól. A Rimay által megverselt, megszemélyesített erényeket előfordulásuk és egyértelmű megnevezésük sorrendjében az 1. táblában foglaltam össze.

Az összeállításból kitűnik, hogy Rimay kétszer sorolta fel az erényeket a vers mindkét változatában. A rövidebb változat prózai argumentumában vette számba őket először, majd magában a versben kétszer,

némileg eltérő sorrendben. A hosszabb változatban kétszer egymás után verselte meg az erényeket. A megszemélyesített erények száma mind az öt sorozatban összesen tizenkettő. A rövidebb változatban a második verses erény-felsorolás (= III.) két erény (4. Mértékletesség — 6. Igasság) felcserélésétől eltekintve megegyezik a hosszabb változat második felsorolásával (4. Igasság — 6. Mértékletesség).

Az összevetésből látható, hogy kötött helye csak a három teológiai erénynek volt, sorrendjük mind az öt esetben azonos: 1. Hit (Fides) — 2. Remény (Spes) — 3. Szeretet (Charitas). A négy kardinális erénnyel — Justitia, Fortitudo, Prudentia, Temperantia — kétszer (rövidebb változat, II. felsorolás; hosszabb változat, I. felsorolás) egymás után, közel azonos sorrendben találkozunk: Erősség, Mértékletesség, Okosság, Igasság; illetve Igasság, Okosság. Megfigyelhető a törekvés a kardinális erények párba állítására — Igasság–Okosság, Mértékletesség–Erősség —, ami a XVI–XVII. század fordulóján kedvelt gyakorlat volt a képzőművészetben.⁶

A fennmaradó öt, felsorolásonként részben eltérő erény közül mind az öt alkalommal találkozunk a Tűréssel (Tolerantia)⁷ és az Adakozással („adakozó kész kedv,” „adakozás,” Liberalitas). Eszerint, az öt felsorolásban összesen kilenc-kilenc erény ismétlődik, melyek kiegészülnek a négy felsorolásban előforduló Magnanimitással⁸ (Nagylelkűség, Nemeslelkűség; rövidebb változat II. és III. felsorolás, hosszabb változat mindkét felsorolás), a három-három felsorolásban megtalálható Józansággal (Sobrietas; rövidebb változat mindkét felsorolás, hosszabb változat I. felsorolás),

Encomia virtutum			Encomia et effecta virtutum	
I. (argumentum)	II. (vers)	III. (vers)	I. (vers)	II. (vers)
1. Hit	Hit	Hit	Fides / Hit	Hit
2. Reménség	Reménség	Reménség	Reménség	Reménség
3. Szeretet	Szeretet	Szeretet	Charitas	Szeretet
4. Igasság	Erősség	Mértékletesség	Erősség	Igasság
5. Okosság	Mértékletesség	Okosság	Mértékletesség	Okosság
6. Józanság	Okosság	Igasság	Igasság	Mértékletesség
7. Nyájasság	Igasság	Nyájasság	Okosság	Nyájasság
8. Mértékletesség	Tűrés	Adakozás	Tűrés	Adakozás
9. Erősség	Magnanimitás	Tűrés	Magnanimitas	Tűrés
10. Tűrés	Adakozás	Erősség	Liberalitas	Erősség
11. Szenvedés	Józanság	Szemérmesség	Józanság	Szemérmesség
12. Adakozó kedv	Kedvesség	Magnanimitas	Szemérmesség	Magnanimitás

1. tábla

Szemérmertességgel (Pudicitia; rövidebb változat III. felsorolás, hosszabb változat mindkét felsorolás) és Nyájassággal (Affabilitas; rövidebb változat I. és III. felsorolás, hosszabb változat II. felsorolás). Mindössze két erény fordul elő csupán egy-egy alkalommal a vers rövidebb változatában: a Szenvedés (Patientia) az argumentumban és a Kedvesség (Suavitas) magában a versben. Figyelmet érdemel azonban, hogy a Szenvedés (Patientia) szinonimája a latinban a Tolerantia (Tűrés), mégpedig az elszenvetés, eltérés értelemben. A Kedvesség (Suavitas) ugyanakkor a magyarban tekinthető a Nyájasság (Affabilitas) szinonimájának.

Az erények megnevezéséből, felsorolásából és ismétlődéséből nyilvánvaló, hogy Rimay magabiztosan emleget és ismét kilenc erényt; az előforduló további hat erényből egyet (Magnanimitas) négyszer, hármat (Sobrietas, Pudicitia, Affabilitas) háromszor, kettőt (Patientia, Suavitas) pedig csupán egy alkalommal nevez meg. A két vers erény-felsorolásait értékelve talán nem elhamarkodott a következtetés, hogy Rimay egy olyan picturát verselt meg, melyen összesen tizenkét erény ült egy terített, „minden jókkal rakott” asztalnál. A képnek — mint Rimay is állítja — valóban nem lehetett semmiféle inscriptiója, mert a tizenkét erényből a költő csak kilencet ismert fel és nevezett meg biztonsággal. Három további perszónifikáció felismerése gondot okozott neki; ezekben egyaránt felfedezni vélte a Magnanimitas-t, a Sobrietas-t, a Pudicitia-t, az Affabilitas-t, a Patientia-t és Suavitas-t.

A Rimay által látott ábrázolás közelebbi meghatározására képi párhuzam alapján eddig egyedül Jankovics József tett kísérletet. Matthias Gerung egyik metszetére hivatkozva úgy vélte, hogy a korabeli metszők valamelyike az erényeket éppúgy asztalhoz ültethette, mint azt versében Rimay tette.⁹ A metszet művészettörténészek által adott címét Jankovics úgy értelmezte, hogy a képen természeti környezetben, fa alatt a megszemélyesített bűnök ülnek kör alakú asztal körül. A feltételezett képi párhuzam ilyen értelmezése azonban nyilvánvalóan hibás: Gerung 1546-ban készített metszetén nem az attribútumaik révén felismerhető és megnevezhető, megszemélyesített bűnök¹⁰ ülnek az asztal körül, hanem tizenkét, párosával elrendezett, előkelő társaságot alkotó alak, akik közül többen a reformáció által elítélt cselekedeteket hajtanak végre. A Gerung-metszethez hasonló tartalmú képek, képsorozatok valóban léteztek, önálló ábrázolási típust alkottak, de tartalmuk és mondanivalójuk — a szerkezeti hasonlóság ellenére — nagyon távol állt a picturától, amelyre Rimay hivatkozott.

Az erény-versek és argumentumaik a leírt kép elemeinek részletező és pontos megnevezésével azt sejtetik, hogy a költő egy valóban létező picturát foglalt versbe módosítás, kibővítés vagy tartalmi szűkítés nélkül a „tábla nézők” hasznára. Ezen a képen — a hosszabb változat szerint — virágzó gyümölcsfák között „szép himess abrosz”-szal megterített asztal körül ülnek a virtusok. Az asztal közelében „Csorgó kut is látszik kert felől mellette.” Az asztal csendes, árnyékos

helyen áll, sem szél, sem nap nem éri, s felhő sem takarja az eget. Az asztalon illatozó virágok vannak, s rá „Gyümölcsökkel csészék béven hordatnak.” Az asztal körül ülő erényekről megtudjuk, hogy emberi alakjuk van, azaz perszónifikációk, és „Mindenike tisztit híven szolgáltatja, / Mint egy méhből szültek egybe vannak zárva, / Egymástól nincsenek soha távoztatva,” azaz kötelességeik tudatában együtt lakomáznak.¹¹

A Rimay által látott képet tovább részletezi a rövidebb változat argumentuma. Eszerint az erények úgy foglalnak helyet az asztalnál, mintha „az ő hivataljoknak lakodalmában” lennének, azaz kötelességüket dicsérve és magasztalva ünnepet ülnének. A megszemélyesített erények kivétel nélkül nők („ezeknek az jószágos cselekedeteknek ékes Istenasszonyi”). A virtusok asztala „minden jókkal rakott,” az ott ülőktől távol van a bánat, s az erényeken kívül látható még a képen az őket kiszolgálók sokasága („Ez asszonyok körül forog sok szolgáló”).¹² Ez a kép (pictura, delineatio, tábla) idilli békét sugározván éles ellentétet alkot a XVI–XVII. század fordulójára és a XVII. század első fele zaklatott magyar és európai eseménytörténetével. Minden valószínűség szerint ez is közrejátszott abban, hogy az ábrázolás felkeltette a lakószobáját képekkel díszítő¹³ költő érdeklődését és ösztönözte a két, egymáshoz szorosan kapcsolódó vers megírására.

A verseket ösztönző kép ikonográfiai típusának meghatározása

A hosszabb virtus-vers argumentumának háromszor megerősített¹⁴ állítása szerint — minden bizonnyal a magyar nyelvet beszélők számára elérhető helyen¹⁵ — Rimay látott egy olyan képet, amelyen természeti környezetben fa alatt elhelyezett, kör alakú asztalnál lakomát ülnék a nőalakokkal megszemélyesített erények. A fa alatt álló asztal körül ülő nőalakok kedvelt ábrázolási séma volt a XV–XVII. században. Így például egy ismeretlen német fametsző is felhasználta 1489-ben, mégpedig boszorkányok ábrázolására.¹⁶ A Pieter Jansz Pourbus (1523/4–1584)¹⁷ és Frans (I.) Pourbus (1545–1581)¹⁸ nevéhez, valamint az idősebb Frans Pourbus iskolájához köthető¹⁹ festményeken különösen gyakori a természetben fa alatt vagy fás tájban, illetőleg szobában elhelyezett kör alakú, terített asztal körül lakomázók csoportja. Magát a kompozíciós sémát szívesen használták — többek között — a lakodalmi asztal-ábrázolásokon, így például a kánai menyegző egyik nagyméretű rézmetszetes ábrázolásán, melyen tizenkettőnél több vendéget is kényelmesen elhelyeztek a kör alakú asztal körül.²⁰

A tizenkét — vagy közel ilyen számú — erény együttes képi ábrázolása sem ritka,²¹ s ez a téma nem volt ismeretlen a középkori irodalomban sem. Heinrich von Mügel *Der meide Kranz* (*Der meide cranz*)²² című, 1355 körül írt művének második része például olyan erénytan (Tugendlehre), mely — az első részben bemutatott tizenkét művészet (artes) párhuzamaként — a tizenkét erényt — Weisheit, Wahrheit, Gerechtigkeit, Barmherzigkeit, Friedfertigkeit, Stärke, Glaube, Mä-

bigkeit, Güte, Demut, Hoffnung, Liebe – tárgyalja.

Rimay nem titkolta, hogy az általa látott „picturán” „nem lévén semmi inscriptio.”²³ E megjegyzés közvetve bizonyítja, hogy a versek írásakor Rimay nem csupán az emblemikus-allegorikus ábrázolás sajátosságait tartotta szem előtt, hanem olyan festményeket is ismert, amelyeken feliratok voltak. Mivel a feliratok a sokszorosított grafikai lapokat jellemezték elsősorban, ebben a műfajban,²⁴ s – figyelembe véve Turóczi-Trostler József 1950-es években elhangzott szóbeli közlését²⁵ – a német nyelvterületen azon belül is Frankfurt am Main környékén kerestem tovább a versben leírt kép „prototípus”-át, ismerve Rimay jó majna-frankfurti kapcsolatait.²⁶

Tekintetbe vettem, hogy Rimay virtus-versei nem nevezhetők egyszerűen ekphrasis-nak; mondanivalójuk jóval több, mint egy kép hitelességre törekvő leírása.²⁷ Az *Encomia et effecta virtutum*, azaz a hosszabb vers egyik utalását („egybe vadnak zárva”)²⁸ követve olyan képeket kerestem, melyeken a virtusok nem csupán egymás mellett, hanem együtt és egymással való kapcsolatukban láthatók. A „nexus virtutum” gondolatkörben Cesare Ripa nyomán²⁹ jutottam el az „összezárt, összeláncolt erények,” azaz a virtutes concathenatae ikonográfiai típushoz. E típus egyik kezdetleges, csupán két összezárt erényt ábrázoló változata például az a „Glaub / Lieb sind stets bey-sammen” feliratú embléma-kép, mely Andreas Friedrich *Emblemata Nova: das ist New Bilderbuch [...]* című könyve XIX. figurájaként jelent meg.³⁰ Az egy-egy azonos magasságú és kidolgozású talapzaton álló, nőalakként megszemélyesített Fides és Charitas egymás felé nyújtott, összeláncolt, lelakatolt keze lángoló szíven nyugszik, amely fölött a Szentlélek látható galamb képében, alatta az egy fejen három arccal szimbolizált Szentháromság. Ez az a képtípus, melynek Rimay láthatta az egyik, ennél jóval összetettebb változatát, s amely ihletője lett virtus-verseinek.

Ennél jóval közelebb áll a Rimay-féle leíráshoz az a kompozíció, amely az első alkalommal 1614-ben Johann Theodor de Brynél³¹ Majna-Frankfurtban megjelent, latin, francia és német nyelvű versszövegeket tartalmazó, szignálatlan rézmetszetekből álló, 102 levél terjedelmű, haránt nyolcadrét alakú kiadványban található. A kiadvány összeállítója és metszője a minden bizonnyal németalföldi származású Jakob de Zetter volt. Az allegóriákat és emblémákat tartalmazó, *Kosmographica iconica moralis [...]* – *Pourtrait de la cosmographie morale [...]* – *New kunstliche Weltbeschreibung [...]* című mű³² 77. számozatlan és cím nélküli rézmetszetén természeti környezetben egy fa alatt kört formálva tizenkét, emberi alakban ábrázolt erény ül vagy áll. Az erények többsége jobb vagy bal kézzel ugyanazt a körbe futó kötelet (vinculum) fogja, amely „összezárja” őket. Attribútumaik száma kevés, mert azt a kötél miatt csak a szabadon maradt kezükben tarthatják. Valószínű emiatt döntött úgy Zetter, hogy a rendelkezésre álló üres helynek megfelelően az alakok mellé, fölé vagy mögé metszi a nevüket. Az elő-

térben bal oldalon ülő első erény a Castitas, baljában liliommal. Az óramutató járásának megfelelően haladva, mögötte Fortitudo áll oszloppal. Mellette a Virginitas áll lehajtott fejjel, baljával a szívére szorít egy szál virágot. Az ülő Innocentia – lábánál báránnyal – bal kézzel lefelé, Fides balja a másik kezével tartott könyvre mutat. A fa alatt középen királynői díszben trónon ül a koronás, palástos Temperantia. Ő nem fogja a kötelet, mely a háta mögött a derekánál fut tovább. Mindkét keze szabad, s a szokásos módon elegyíti a két edény tartalmát. Lába előtt stilizált útkanyarog, rajta göröngyökkel. A Temperantia mellett kissé hátrább a Humilitas áll, majd a keresztet tartó, ülve imádkozó Spes alakja következik. Az általa félig eltakart Amicitia baljában szívet tart, míg a Charitas és a Humilitas attribútuma nem ismerhető fel pontosan. Justitia kardot, s végül Prudentia tükröt tart a jobb, illetve bal kezében. Az erények által tartott, csomó nélküli kötél önmagába zárul. A kép alá metszett, explicatióként értelmezhető latin, német és francia nyelven írt vers a következő:

Virtutes stabili sunt omnes federe nexae,
Alteraq[ue] alterius diligit officium.
Pectore constanti iunctis ad vincula dextris
Mutua presistunt, et moderata colunt.

Kein Tugend ist nicht bald allein,
Sie woll[e]n gern bey einander seyn:
Zu helffen einander seyn beräit,
Halten hoch ob der Mässigkeit.

On spectacle plus beau ne vid on en ce mondé,
Quo celui que tu veois en l'assemblée ronde
De ces Vertus tant belles: Elles sont ici veoir,
Comment l'une de l'autre aime bien le devoir.

A képet magyarázó versszöveg több, Rimay erény-verseiben is megtalálható gondolatra épül. Ilyen mindegyik előtt az erények közötti megváltozhatatlan egység, egyetértés, szövetség;³³ az állhatatosság; a saját és társaik feladatának (officium, „hivataljok”) kedvelése; az egymáshoz kötöttség („egybe vadnak zárva”); a kölcsönösség; az egymás társaságában való lét („Egy mástól nincsenek soha távoztatva”). A francia strófa szerint mindez kellemes látvánnyá teszi az önmagukban is szép erények kör alakban, azaz egyenrangúan elrendezett csoportját. Az ábrázolás a hozzá tartozó strófákkal együtt ugyanazt az idillt, békét és nyugalmat sugározza, mint Rimay két verse.

Zetter metszetén – ugyanúgy, mint Rimay verseiben – hiánytalanul megtalálható a három teológiai (Fides, Spes, Charitas) és a négy kardinális erény (Fortitudo, Temperantia, Justitia, Prudentia). Az őket kiegészítő öt erény (Castitas, Virginitas, Innocentia, Humilitas és Amicitia) eltér ugyan a Rimaynál találhatóéktól, mégsem idegen azoktól: míg például a bárány Rimaynál a Túrás attribútuma, itt az Innocentiáé. Rimaynál a Szerémséghez tartozik, hogy „födözgeti mellyét,”

Zetter metszetén ez jól láthatóan a Virginitas attribútuma. Míg Rimaynál a Liberalitas adakozik, Zetternél az Amicitia nyújtja a szívét, azaz adja oda mindenét. Ismeretes, hogy a hét fő erény mellé társítható további erényeknek sem a száma, sem az összetétele nem rögzült. Ennek ellenére úgy tűnik fel, a tizenkét erény együttese a késő középkor óta létező fogalom; egyaránt erre utal Heinrich von Mügelin említett műve mellett Zetter rézmetszete és Rimay János két erényverse.

A kötéllel összekapcsolt tizenkét erényt rézbe metsző Jacob de Zetter (Zeter, Zettra, Zettre) életéről és tevékenységéről viszonylag keveset tudunk. A XVI–XVII. század fordulóján rézmetszőként tevékenykedett Frankfurtban. Johann Theodor de Bry itt adta ki azt a három reprezentatív rézmetszetes sorozatot, melynek metszői munkálataiban ő is közreműködött.³⁴ A Majna-Frankfurtra és Hanaura vonatkozó várostörténeti adatok szerint Jakob Zetter azonos lehet azzal a Dornick-ből (Tournai) származó Jakob de Sutra-val, aki 1581. december 15-én tette le a frankfurti polgárok esküjét, majd 1599. október 20-án megfizette a városból való elköltözéskor fizetendő adót („Abzugsgeld”). Ekkor a Frankfurthoz közeli Hanauba telepedett át, ahol neve „Jacques de Zetter” alakban gyakran előfordul a vallon közösség irataiban. 1581. július 18-án feleségül vette az ugyancsak Tournai-ból származó Jeanne de Barry-t; két fiúk közül az 1600-ban Hanauban született Paul de Zetter (Setter, Zettre) szintén rézmetsző volt. Jakob de Zetter 1616. május 9-én, Paul nevű fia 1667 után halt meg Hanauban.³⁵

Zetter *Kosmographicáját* sokszorosított grafikával is foglalkozó művészettörténeti kézikönyv nem tartja számon,³⁶ s a kiterjedt német embléma-szakirodalom sem foglalkozott vele önállóan.³⁷ A mű más címen ugyanazokkal a rézmetszetekkel további kiadásban is megjelent. Jacob Zetter halála után négy évvel, 1620-ban valószínűleg azonos nevű másik fia kiadásában, Heinrich Oraeus gondozásában *Aeroplastes Theosophicus, Sive Eicones Mysticae* címen jelent meg Frankfurtban.³⁸ Az 1620. évi kiadásban a rézmetszetekhez idézetek hosszú sorából összeállított prózai kommentárok tartoznak,³⁹ melyeket Heinrich Oraeus (1584–1646) evangélikus történész, teológus és költő állított össze. Oraeus tanulmányi éveinek egy részét Frankfurtban töltötte, majd Frankfurt és Hanau közelében lelkész és iskolamester volt különböző településeken (szolgálati helyei többek között Assenheim, Laubach, Dorheim, Bruchköbel, Nauheim). Közreműködött a *Theatrum Europaeum* harmincéves háború eseményeivel foglalkozó kötetének megírásában, az 1633–1639 közötti időszakra vonatkozóan. 1639-ben Hanauba költözött és élete végéig ott élt.⁴⁰ Jacob de Zettert és családját minden valószínűség szerint személyesen ismerte.

A képet prózai szöveggel értelmező Oraeus a változatlanul hagyott rézmetszet fölé a „Virtutes concatrenatae” megnevezést nyomtattatta címként. A metszet ezáltal egy teljes emblematikus szerkezet részévé vált.

Oraeus — Rimayhoz hasonlóan — először a kép egészét magyarázza meg, majd egyenként mutatja be a képen ábrázolt erényeket és „hivataltjokat.”⁴¹ A prózai kommentár lapszéli jegyzetei fölött a „Nexus Virtutum” megjelölés olvasható, amely összhangban áll a kép címével. Az „összeláncolt erények” ábrázolásával ugyanis Zetter elsődleges célja az erények egymással való kapcsolatának megjelenítése volt. Oraeus emelkedett hangú szövege háromszoros hódoló felkiáltással kezdődik („O Sanctum Concilium! o sacrum Senatum! O concessum venerandissimum!”), majd értelmezi a kép egészét. Az ábrázolás lényege szerinte az erények kölcsönös és felbonthatatlan kapcsolata, amelyből ha csak egy is hiányzik, a többi erény pozitív hatása is károsodik, illetőleg értelmetlenné válik.⁴² Ezt a megállapítást Oraeus felerősítette a szövegbe illesztett Szent Jeromos-hivatkozással: „Quare non uni virtuti opera danda est, sed sicut scriptum est: Ibunt de virtute in virtutem, de alia transeundum est ad aliam, quia haerent sibi, et ita inter se nexae sunt, ut qui in una corruerit, omnibus careat. Hieron. Mans. 38.” Az idézet Jeromos 78. leveléből származik; a „tricesima octava mansio” a Számok könyvének két részletét (33, 44; és 21, 11) magyarázza. A kritikai kiadás-hoz⁴³ viszonyítva megközelítően pontos idézetben szerepel egy további idézet a 83. zsoltár 8. verséből („ibunt de virtute in virtutem”).⁴⁴ Az ábrázolás eszerint arra figyelmeztet, hogy ha az ember megkisebbedik valamelyik erényben, mindegyikben károsodik („qui in una corruerit, omnibus careat”). A kép egészének értelmezését segítő további forráshivatkozások a prózai kommentár bevezető részének margóján találhatóak. Az idézett helyek — Aelius Gellius *Noctes Atticae*, liber XIX, caput 2 és liber VII, caput 6; Szent Ágoston *De diversis questionibus*, quest. XXXI⁴⁵; Szent Ágoston *De libero arbitrio*, liber I, caput XIII és Aristoteles *Ethica Nicomachea*, liber 3, caput 10 — nem bővítik lényeges új mondanivalóval sem a Jeromos-idézet gondolatsorát, sem Oraeus magyarázatát.

A nexus virtutum-gondolat összegző kifejtését — Rimay verséhez hasonlóan — az egyes erények attribútumainak és feladatainak bemutatása követi. Oraeus itt nem volt tekintettel a három teológiai és négy kardinális erény általánosan elfogadott, kivételezett helyére, s nem a képen látható sorrendben végzi a bemutatást. Először a fő helyen ülő Temperantiát mutatja be, majd a tőle jobbra ülő, minden erényt szülő és felnevelő⁴⁶ Fides-t és a balra álló Humilitas-t értelmezi.⁴⁷ Ezután váltakozva hol jobbról, hol balról következik egy-egy erény: az Innocentia, a Spes, a Virginitas és az Amicitia. Ez a sorrend megtörik az Amicitia melletti Charitas-szal, majd a Fortitudót követi a Justitia. A Justitia melletti Prudentia után a vele szemben ülő Castistas-szal végződik a sor. Az egyes erényekkel foglalkozó, rövidre szabott szövegrészek közös sajátossága, hogy az adott erényen kívül megismerhetjük az éppen bemutatott erény többi erényre kiható sajátosságát is. Az erények egymásra utalásának ez a sorozata egyrészt kiegészíti a nexus virtutum-gondolatot, más-

részt tovább értelmezi a virtutes concathenatae ábrázolási típus egészét.

Ezt az Oraeus-féle bemutatási módot jelzés értékűnek tartom, melynek alapján valószínűsíthető, hogy a hét fő erény számának tizenkettőre bővítésével Zetter és a Rimay versek alapjául szolgáló kép készítője is az összes ismert és ismeretlen erény sajátos kapcsolatának, a „concordia insuperabilis”-nak a bemutatására törekedett. A rendelkezésére álló ábrázolást – hasonlóan Oraeus-hoz – Rimay is saját tudásának, lelkiállapotának és céljának megfelelően jelenítette meg. Ha összevetjük egymással Oraeus prózai explicatióját és Rimay verseit, az utóbbiakban hangsúlyosabb a tájleírás és a többszörös önmagára reflektálás. Ugyanakkor a két szerző szövegeinek gondolati sémája lényegében azonos: a kép egészének leírását az egyes erények bemutatása követi. A különbség visszautal a leírt képek részleteinek különbözőségére, a megfelelés viszont kétségtelenül bizonyítja az ihletet adó képek ikonográfiai típusának azonosságát.

Jóllehet továbbra sem ismerjük azt a konkrét picturát, amelyet Rimay látott, úgy vélem, sikerült meghatározni a kép ikonográfiai típusát. A Zetter-metszet ismeretében pontosabban értelmezhető a versek képi tartalma, s a szöveg által megengedett mértékben rekonstruálható „Rimay picturája” is, melyen a „Hit az első,” a kompozíciót meghatározó erény. A „Békózott Reménség ül mindjárt mellette,” s a Hit és a Remény között a terített asztalnál a Charitas látható („Köztök Charitas is mutogatja magát”). A többi erény képen elfoglalt, egymáshoz viszonyított helyére kevés a fogódzó. Az Erősség, Mértékletesség, Igazság, Okosság, Tűrés leírásában nem található semmiféle erre vonatkozó utalás. A Magnanimitas-ról viszont megtudjuk, hogy „Mellette mert mindjárt az Liberalitas,” míg a Józsanság a Szemérmetség mellett foglalt helyet.⁴⁸ Rimay rövidebb erény-verse sem mond ellent ennek a részlegesen kikövetkeztetett képszerkezetnek, mivel két sorban megismétli a három teológiai erény képen elfoglalt, egymáshoz viszonyított helyét: „Hittel mellesleg ül anchórák Reménség, / Ó szomszédságokban Szeretet is ott ég.”⁴⁹

Jegyzetek

- 1 Így például, JANKOVICS József: „Akadtam egy picturára...” Rimay János és Madách Gáspár allegorikus versének képzőművészeti vonatkozásai. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 86 (1982) 652–656; KOVÁCS József László: *Rimay és a XVII. század emblematikájáról*. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 86 (1982) 637–644; KNAPP Éva: *Az irodalmi hagyományozódás rétegei Rimay János Fortuna–Occasio-versében*. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 101 (1997) 470–507; Vö. KOVÁCS Sándor Iván: *A reneszánsz verskompozíció és felbomlásának néhány példája Rimay János költészetében*. = Uő.: *Pannóniából Európába*. Budapest 1975, 66–71; KNAPP Éva: *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI–XVIII. században*. Budapest 2003 Universitas Könyvkiadó; KNAPP, Éva – TÜSKÉS, Gábor: *Emblematics in Hungary: A study of the history of symbolic representation in Renaissance and Baroque literature*. Tübingen 2003 Max Niemeyer Verlag; ÁCS Pál: „Egy út készítettik” Balassi Bálint apoteózisa Rimay János Epicediumában. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 109 (2005) 205–221.
- 2 Rimay János munkái, a Radvánszky- és a sajkócazi codexek szövege szerint, kiad. BÁRÓ RADVÁNSZKY Béla, Budapest 1904, 109–114; RIMAY János *Összes művei*, kiad. ECKHARDT Sándor, Budapest 1955 Akadémiai Kiadó, (= a továbbiakban RJÖM) Nr. 64, 135–141, 214–215; RIMAY János *írássai*, összeáll., szöv. gond., utószó, jegyz. ÁCS Pál, Budapest 1992 Balassi Kiadó, 102–104, 153–158, 298, 305–307; vö. RADVÁNSZKY Béla: *Sztregovai Madách Gáspár versei*. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 1901, 129–152.
- 3 Így például JANKOVICS, i. m. (1. jegyzet); KOVÁCS, i. m. (1. jegyzet).
- 4 Jankovics József 1999-ben megjelent tanulmánykötetében megismételte korábbi (1982) hipotetikus véleményét, mely szerint, talán nem is kép, avagy egyetlen konkrét kép ösztönözte Rimayt a vers megírására: „Elképzelhető azonban, hogy az erényeket maga Rimay ültette asztalhoz! Mintha erre engedne következtetni az *Encomia virtutum* argumentuma [...] De nem ez a legfőbb érv, hanem az, hogy a kép már eleve nem foglalhatta magában azt a 11, mindent összeszámolva 14 erényt, amit Rimay mindkét versében elősorol.” v.ö. JANKOVICS, i. m. (1. jegyzet); Uő., *Ex occidente... A 17. századi magyar irodalom európai kapcsolatai*. Budapest 1999 Balassi Kiadó, 46.
- 5 Az átszerkesztés lehetősége ellen foglalt állást egy alkalommal Ács Pál is: „[...] de nem beszélhetünk átszerkesztésről; csupán a terjengős első részt hagyta el Rimay, s foglalta össze rövidebben a tartalmát, a megmaradt szöveg szakaszait pedig a Virtusok megváltozott sorrendje szerint rendezte.” Ács, i. m. (2. jegyzet) 1992, 276. Ez a véleménye azonban nem ismétlődik a hivatkozott kötet tárgyi jegyzeteiben, ahol a rövidebb változat kapcsán az olvasható: „Ezt az éneket Rimay bővebb változatban is elkészítette, lásd az *Encomia et effecta Virtutum* – című verset [...]” Uő., *uott*, 298.
- 6 Például Hendrick Goltzius négy lapból álló rézmetsetes sorozatán (Die vereinten Tugenden, 1582 körül) 8 erényt ábrázolt párban. „*Der Welt Lauf*” *Allegorische Graphikserien des Manierismus*. Ausstellung und Katalog von Hans-Martin KAULBACH, Reinhart SCHLEIER und Stephan BRAKENSICK, Stuttgart 1997 Verlag Gerd Hatje, 52–55. — A kötetre Tüskés Gábor hívta fel a figyelmet, köszönet érte.
- 7 Ács Pál szerint a Tűrés a „patientia”-val azonos. Ács, i. m. (2. jegyzet), 1992, 306. Ez azonban nyilvánvalóan tévedés.

- 8 Ács Pál szerint a Magnanimitas a „nyájasság”-gal azonos. Ács, i. m. (2. jegyzet), 1992, 306. Ez azonban nyilvánvalóan tévedés.
- 9 JANKOVICS, i. m. (4. jegyzet) 45.
- 10 A férfi és nőalakokkal megszemélyesített hét fő bűn attribútumaikkal együtt jól tanulmányozható például Giotto 1306-ban készített freskó-sorozatán a páduai Arena kápolnában (Cappella Scrovegni).
- 11 RJÖM Nr. 64/I, 135–136.
- 12 RJÖM Nr. 64/II, 140–141.
- 13 Erre a körülményre Ács Pál hívta fel a figyelmet. Ács, i. m. (1. jegyzet) 209, 30. jegyzet.
- 14 „Akadtam egy picturára [...]”; „[...] nem levén semmi inscriptioja az picturának [...]”; „[...] ilyen Magyar verseket csináltam alája, hogy az tábla nézők [...] hasznát is vehessenek [...]” RJÖM 135.
- 15 „[...] ilyen Magyar verseket csináltam alája, hogy az tábla nézők [...] hasznát is vehessenek [...]” RJÖM 135.
- 16 *The illustrated Bartsch, German Book Illustration before 1500, vol. 87, part VIII: Anonymous Artists, 1489–1491*, ed. by Walter L. STRAUSS, Carol SCHULER, New York (1985) Abaris Books, 8789.1489/100.
- 17 Pieter Jansz Pourbus, Allegorical Love Feast, olajfestmény, 134x207 cm, Wallace Collection, London.
- 18 Frans (I.) Pourbus, Return of the Prodigal Son, olajfestmény, 615x982 cm, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen. *Joz. de Coe*, Museum Mayer van den Bergh, Catalogus I, Schilderijen, Verluchte Handschriften, Tekeningen, Antwerp 21966, 130–131, No. 27.
- 19 School of Frans Pourbus the Elder, Banquet with Friends, festmény, Museo Franz Mayer, Mexico City. — Pieter Jansz Pourbus, Frans (I.) Pourbus és az idősebb Frans Pourbus iskolájához köthető festményekre Elizabeth McGrath (London, The Warburg Institute) hívta fel a figyelmet, köszönet érte.
- 20 Hendrick Goltzius, Jacob Matham, Francesco Salviati, Jézus a kánai menyegzőn, 1617 előtt, rézmetszet, 614x334 mm.
- 21 Vö. például Frans Floris de Vriendt *Erények győzedelme* című festményét.
- 22 Ld. például <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg14>.
- 23 A „tábla nézők” kifejezést is használta. RJÖM 135.
- 24 Ismeretes, hogy a sokszorosított grafikában egy-egy erényallegóriát esetenként olyan művészien ábrázoltak a metszők, hogy az hatott a táblaképfestészetre is, ld. például, Antonio és Piero Pollaiuolo, Botticelli egyes műveit.
- 25 RJÖM 214.
- 26 Vö. KNAPP, i. m. (1. jegyzet), 1997, 501, 158. jegyzet.
- 27 Vö. MIKÓ Árpád, *Ekphraseis. A budapesti Philostatos-kódex és a Bibliotheca Corviniana*, A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, 1991, 69–75; KNAPP, i. m. (1. jegyzet), 1997.
- 28 RJÖM 136.
- 29 Az *Iconologiában* Ripa a saját korában megszokott erény-perszonifikációkon kívül másféléket is bemutat. Ezek, bár attribútumaik elkülönítik őket, kivétel nélkül arany színű ruhába vannak öltöztetve, olyan nyakláncot viselnek, melyen egy szem látható, kezükben fascies-t tartanak és madárraj követi őket. RIPA, Cesare: *Iconologia*, ford. Sajó Tamás, Budapest 1997 Balassi Kiadó, 236, 606, vö. még 71–72, 151, 365–366, 559, 599. A felsorolt jellegzetességeket külön nem elemelve, az ily módon ábrázolt erények egymással való kapcsolatát a hangsúlyozott összetartozás, egymáshoz kötöttség határozza meg.
- 30 FRIEDRICH, Andreas: *Emblemata nova, das ist Neue Bilderbuch* [...], Frankfurt 1617, későbbi kiadása Frankfurt 1644. A mű illusztrációi közül huszat Jakob de Zetter metszett.
- 31 HÖPEL, Ingrid: *Emblem und Sinnbild, Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt am Main 1987 Athenäum, 65, 100, 102–103.
- 32 Használt példány: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek A: 39.7Geom.(2); A:40.1Geom.(2).
- 33 A „concordia insuperabilis” gondolat a XVII. század elején közismert volt. Tárgyalja és kifejti például Joannes Pierius Valerianus BOLZANUS, *Hieroglyphica* [...] című művében (Basiliae 1567 Th. Guarinus-féle kiadásban ld. 228v–229a; a mű Majna-Frankfurtban 1614-ben jelent meg „A. Hieratus, excud. Erasmus Kempffer” impresszummal, itt a jelzett rész: 383–384.), s megtalálható az Andrea Alciato Emblematáját kommentárokkal bővítő Claude Mignault-féle kiadásban is. Az utóbbi műben Alciato 40. emblémája kommentárjához tartozik: „Concordia insuperabilis. Emblema XL. [...] Universi quippe concordēs invicti, qui singuli debiles, et nullius sunt roboris. Sic enim ut Philosophi loquuntur, *Unita virtus valentior est seipsa dispersa.*” ALCIATUS, Andreas: *Emblemata cum commentariis Claudii Minois*, Padua 1621, 215b.
- 34 A három sorozat: 1) a II. Miksa fia, Mátyás német-római császárrá választása és megkoronázása tiszteletére kiadott 13 rézmetszetből álló sorozat (1612) — rézmetszői Jakob de Zetter, Johann Gelle, leírása: GOTARD, Arthus: *Electio et coronatio sereniss. potentiss. et invictiss. Principis [...] Matthiae I. electi rom. Imperat. semper augusti* [...], Frankfurt.a.M 1612 J. Th. de Bry; 2) Daniel MEISSNER *Thesaurus Philopoliticus* c. művének új kiadása; 3) FRIEDRICH, Andreas: *Emblemata nova, das ist Neue Bilderbuch* [...] című műve illusztrációi közül huszat ő metszett (Frankfurt 1617) — utóbbi későbbi kiadása Frankfurt 1644. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* [...] begründet von Ulrich THIEME und Felix BECKER [...] herausgegeben von Hans VOLLMER, 36, Leipzig 1947, 468.
- 35 *Allgemeines*, i. m. (34. jegyzet) 468.
- 36 *Allgemeines*, i. m. (34. jegyzet) 468.
- 37 Jakob Zetter jól ismerte az emblematikus tudás-

- közvetítést. Laurenz HAECHE (Laurens van Haecht Goidtsenhoven) *Mikrokosmos, Parvus Mundus* című, több kiadásban (Antwerpen 1579, 1589, 1592, Arnheim 1610, Amsterdam 1613) megjelent, Gérard de Jode által metszett, negyedréte alakú, 74 emblémát tartalmazó munkájának ő volt a német nyelvre átdolgozója és kiadója *Speculum virtutum et vitiorum – Heller Tugend und Laster Spiegel [...] címen* (Frankfurt 1619 [1618], 1644) „durch kunstreiche Kupffer, als auch artige teutsche historische und moralische Reimen werden abgemahlet und fürgebildet durch Iacobum de Zeter” alcímmel. *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsgg. von Arthur HENKEL und Albrecht SCHÖNE, Stuttgart 1967 J. B. Metzler, XLIV; WARNCKE, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, (Wolfenbütteler Forschungen 33) Wiesbaden 1987 O. Harrasowitz, 169, 367.
- 38 Használt példány: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek A: 116.11 Quod (1); A: 88.6 Quod (3).
- 39 ZETTER, Jakob de – ORÆUS, Heinrich: *Aeroplastes Theo-Sophicus, Sive Eicones Mysticae [...]*, Francofurti 1620 Jakob de Zetter, Nr. 35.
- 40 *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 24, Leipzig 1887, 408–409.
- 41 A nyolcadrés alakú kötetben a prózai magyarázat terjedelme egy oldal és kilenc sor. Az e szöveghez tartozó, erényekre vonatkozó 38 lapszéli hivatkozás megoszlása a következő: 16 bibliai hivatkozás (15 Újszövetségi, 1 Ószövetségi), 12 hivatkozás Szent Ágoston hét különböző művére, két-két hivatkozás Aelius Gellius-ra és Szent Jeromosra, egy-egy hivatkozás Aristoteles-re, Plautus-ra, Plutarchos-ra, Nagy Szent Gergelyre, Clairvaux-i Szent Bernátra és Lambert Daneau (Danaeus) református teológus *Ethices Christianae libri tres* című munkájára. E mű első kiadása 1577-ben, hetedik kiadása 1640-ben jelent meg Genfben.
- 42 „Viden’ quam sacro ac indissolubili nexu sibi mutuo cohaereant virtutes, ut qui uno dissoluat, Deus omnium sit”
- 43 „[...] non enim semper uni virtuti danda est opera, sed, sicut scriptum est: ibunt de virtute in virtutem, de alia transeundum est ad aliam, quia haerent sibi et ita inter se nexae sunt, ut, qui una caruerit, omnibus careat [...]” SANCTI EUSEBII HIERONYMI *Epistulae*, pars II: *Epistulae LXXI–CXX*, ed. Isidorus HILBERG, editio altera supplementis aucta, Vindobonae 1996 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. LV), 80, 23–26.
- 44 Ps. 84 (83), 8.
- 45 Ez a questio Cicero négy erényre – prudentia, iustitia, fortitudo, temperantia – vonatkozó megállapításaival és definíciójával foglalkozik. Szent Ágoston itt a kardinális erényekhez köt további erényeket. A prudentiához kapcsolja a memoria, intelligentia és providentia erényét. A iustitiához natura

ius révén köti a religio, a pietas és a gratia erényét. A fortitudohoz kapcsolódik a magnificentia, a fidentia, a patientia és a perseverantia, a temperantiahoz pedig a continentia, a clementia és a modestia. SANCTI AURELI AUGUSTINI *De diversis questionibus octoginta tribus, De octo Dulcitii quaestionibus*, ed. Almut MUTZENBECHER, Turnholti 1975 (Corpus Christianorum, Series Latina XLIV A, Aurelii Augustini Opera, Pars XIII, 2), 41–45.

- 46 „[...] legit sancta fides, quae est dulcis genitrix atque nutriculae virtutum omnium [...].”
- 47 „Sinistram stipat Humilitas quam coronam et Reginam virtutum appellare soleo [...].”
- 48 RJÖM 136–138.
- 49 RJÖM 140.

The Visual Background of Two Early 17th-Century Poems of János Rimay

A distinguished place is due to János Rimay among the humanist authors who frequently employed the similes, symbols, allegories and emblems based on visibility. The particular visual system of the poems is a characteristic component of Rimay’s art of writing. This feature determines the oeuvre along with suppressed emotions, knowledge embedded in the texts, the rich decorative language, imitation of Balassi and the neo-stoicism of Lipsius. The two poems titled *Encomia et effecta virtutum* and *Encomia virtutum*, which survived as shorter and longer variants and are partly identical in text, deal with the praise of virtues, a popular subject since antiquity. Rimay’s late-humanist interpretation of virtues has been studied by many scholars, but the basic problem of the poems, namely what or which picture inspired them, rests unsolved.

According to the longer poem Rimay saw a painting in which the personified virtues celebrate a banquet at a round table under a tree in a natural environment. As Rimay wrote, there was no inscription on the image. This observation proves indirectly not only that Rimay kept to the fore the characteristics of emblematic-allegoric representation, but that he also knew paintings with inscriptions. As the inscriptions were typical of engravings and Rimay had close connections with fellow artists in Frankfurt am Main, I did research in that region for the prototype of the picture described in the poem.

The virtue-poems of Rimay are not a simple ekphrases; their message exceeds the description of a picture. Based on a hint in the longer poem I looked for a painting in which the virtues are represented not only side by side but also together and in connection with each other. In the sphere of thought of “nexus virtutum” I arrived at the iconographic type of “virtutes concathenatae” following Cesare Ripa.

The 77th copper engraving in the book of Netherlander Jakob de Zetter entitled *Kosmographica iconica moralis [...]* – *Pourtrait de la cosmographie morale [...]* – *New kunstliche Weltbeschreibung [...]*

published by Johann Theodor de Bry in Frankfurt in 1614 is strikingly similar to Rimay's description. In this picture twelve personified virtues sit or stand forming a round under a tree. Most of the virtues hold the same rope. They have only few attributes because they can hold them only in their other hand.

The French poem which is adjoined to and explains this engraving is based on thoughts which are also present in the poems of Rimay: concord and alliance among the virtues, constancy, love for one's own and others, mutual dependency on each other, reciprocity and the being in the company of the others. The engraving with the French poem represents the same idyll, peace and calmness as the two poems of Rimay.

In the 1620 edition of Zetter's work contains prose comments on the engravings compiled by the Lutheran historian, theologian and poet Heinrich Oraeus. He wrote the title "Virtutes concatenatae" over the engraving. Thus the engraving became part of a complete emblematic structure. Similarly to Rimay,

Oraeus explains first the whole picture and then he presents one by one the virtues and their tasks.

A comparison of Oraeus's explication in prose with the poems of Rimay reveals that the description of the landscape and the self-comment are more accentuated in the latter. At the same time the structure of the texts of the two authors is essentially the same: the description of the whole picture is followed by the presentation of the single virtues. While the differences may indicate differences in the detailedness of the pictures, the correspondence proves undoubtedly that the poems were inspired by the same iconographic type.

Although we still do not know the concrete image that Rimay based his poems on, I think that I managed to identify its iconographic type. Using Zetter's engraving, we can interpret the visual content of Rimay's poems more exactly, and with the help of the text one may even reconstruct the picture seen by Rimay.

1. A tájfogalom metamorfózisa

„Tudományt és művészetet nem lehet egyszerre definiálni, mert nagy dolgok: nincs definíció, mely őket kiemélné. Íme azonban egyik oldaluk: ők a világról való Tudatunk legkincsesebb gyűjtőkamrái, a művészet az érzetek és érzések, a tudomány a belőle leülepedett fogalmak drága gyűjteménye.” A Babits¹ által költői elokvenciával megfogalmazott összefüggést szépen igazolja az európai földrajztudomány története, melynek gyökereit egészen Homérosz hőskölteményeiig és Hérodotosz úti elbeszéléseiig követhetjük.² Önálló, modern diszciplínaként való színrelépése és fejlődése az utóbbi két évszázadban szorosan összekapcsolódott a táj fogalmával, amelynek kialakulása — az időben visszafelé haladva — az itáliai reneszánsz művészetéig vezet el bennünket.

A sokoldalú reneszánsz gondolkodók, akik gyakran egyszerre voltak tudósok, mérnökök és művészek, újfajta érdeklődéssel fordultak a természet felé: felfedezték benne az alapos megfigyelésre érdemes tárgyat és az esztétikai gyönyörűség forrását. A térszemlélet átalakulásának kiemelkedő mozzanata volt a lineáris perspektíva elméletének kidolgozása; Alberti 1435-ben megjelent traktátusa a festészet³ új alapra helyezte a látott valóság síkba történő leképezését. Ettől kezdve a festők mind nagyobb figyelmet szenteltek a természet látványának; a tájfestészet előbb csak a bibliai vagy mitológiai tárgyú képek szerény háttéréül szolgált, ám a 16. század végétől önálló műfaj rangjára emelkedett. Az európai tájképfestők a 18–19. század folyamán sehol másutt nem ismert tökélyre vitték a természetű ábrázolást. Az apró részletekig menő hűség azonban nem jelentette a teljes látvány pusztá másolását: az ideális tájfestészet különböző tájak kiragadott részleteit komponálta harmonikus egységbe. A képzelet szülte, idilli „árkádiai” táj, melyet azután a kertépítészet Angliából szétterjedő divatja a valóságba is átültetett, egyes tájértékelési rendszerekben ma is esztétikai mércének számít.

A táj fogalma — amelyben a külső világ sajátos szemléletmódja fejeződött ki — kialakulásától fogva, a reneszánsztól a 19. század derekáig egyértelműen a vizuális élményhez kapcsolódott. A művészetből a tudományba — jelesül a geográfiába — való „leülepedése” Alexander von Humboldtnek (1769–1859) köszönhető, aki az éghajlatban, a növényföldrajzban a vulkanológia területén egyaránt maradandót alkotott, és a földtudományok addig elért eredményeit monumentális szintézisben foglalta össze. Humboldt a természetet egységes egésznek tekintette; hosszú közép- és dél-amerikai, valamint ázsiai kutatóútjain végzett megfigyeléseivel s méréseivel elsősorban az összefüggések felismerésére, a domborzat, az éghajlat, az élővilág és az emberi tevékenység kölcsönhatásaiból ki-

bontakozó földrajzi típusok összehasonlító jellemzésére törekedett. Szélesebb közönség számára készült művei ezeket a tájtípusokat színekben és árnyalatokban gazdag, már-már festmény képzetét keltő leírásokkal („Naturgemälde”) elevenítik meg.

Humboldt szerint a költészet, a művészi érzék és a természettudomány között „régis szövetség” áll fenn; az előbbiek ugyanis a kutatás, a teljességre törekvő megismerés legfontosabb ösztönzői. A humboldti életművet megkoronázó „Kosmos” második kötetében hosszú művészettörténeti fejezet tárgyalja a tájfestészet előzményeit és fejlődését az ókortól a 19. századig.⁴ „A heroikus tájfestészet nagyszerű stílusa” — írja Humboldt — „a természet mély megértésének és belső, értelmi feldolgozásának eredménye.” A művészet további feladatát a valóság mind tökéletesebb, pontosabb ábrázolásában, panorámaképek alkotásában jelöli meg. Minthogy „a természet mindenütt, a Föld minden kis részletében a teljességet tükrözi vissza,” megértéséhez a kutató elme a részleteknek — adott esetben az egyes tájaknak — végső soron a szintézis irányába tartó elemzésével is utat talál. A táj egy meghatározott vidék valamennyi tulajdonságát magában foglaló jellegét („Totalcharakter einer Erdgegend”) képviseli, és ebben a minőségében válik a tudományos megismerés tárgyává.⁵

2. A táj fogalma a földrajzban

A Humboldt által művelt egyetemes föld(rajz)tudomány a 19. század második felében az ismeretek gyors bővülése nyomán önállósuló részterületekre bomlott; a légköri folyamatokat immár a meteorológia tanulmányozta, a föld mélyének kutatását a geológia foglalta le magának, a bioszféra vizsgálata a növény- és állattan feladata lett. A modern geográfiának ezek között az új tudományágak között kellett a helyét megtalálnia. Az útkeresés során három, a diszciplína történetében — változó súllyal — mindmáig jelen lévő irányzat rajzolódott ki. A kapcsolattudományi irányzat szerint a földrajz központi feladata a természet és a társadalom közötti kölcsönhatások feltárása. Egy másik, Kant ismeretelméletéig visszanyúló tradíció — mintegy a történettudomány ikerpárjaként — a dolgok, jelenségek térbeliségének tanulmányozását állította előtérbe. Végül a 20. század elején hosszú időre domináns helyzetbe került harmadik felfogás — saját, elvitathatatlan kutatási tárgyat keresve a földrajzban — a tájak minél teljesebb körű vizsgálatát, magyarázó leírását tűzte ki célként.

Teleki Pál meghatározásában a táj „a földfelszíni élet természettől való synthesise a Föld bizonyos pontján, területén [...] Nincs két egyforma táj a Földön [...] Ha a tájak egyéniségek, individuumok is, a Föld nincs belőlük sakktábla vagy puzzle-játék szerűen ösz-

szetëve. A tájak csak ritka esetben határoltak egészen élesen, rendszeren átmenetek vannak köztük, legtöbbször észrevétlenebbül olvadnak egymásba.”⁶ A két világháború közötti időszakban a geográfusok többsége a természeti tájelemekkel együtt vizsgálta az adott területen élő lakosságot és annak alkotásait; de már színre lépett az utóbbiak tanulmányozására, a „kultúrtáj” jellemzésére szakosodó emberföldrajz is.

Az 1950-es években a Szovjetunióban lezajlott elméleti viták során a tájat egyértelműen természetföldrajzi térkategóriává minősítették, és ez a felfogás a hazai tudományos gondolkodásban is nyomokat hagyott. Az utóbbi időben általánosan elfogadott definíció szerint a földrajzi táj „a térnek olyan, a szomszédságtól ... többé-kevésbé elhatárolódó egysége, amely a természeti és – egyre inkább – antropogén folyamatok és törvényszerűségek kölcsönhatására egyéni sajátosságokkal rendelkezik. Bár arculata az élő szervezetek, az ember, a társadalom hatását is tükrözi, ...de térbeli alapja, határainak meghatározója a természeti tényezők összessége.”⁷ Az 1996. évi LIII. Törvény a természet védelméről hasonló módon határozza meg a tájat (6. §), míg az Európa Tanács 2000. évi Tájégyezményének definíciója az érzékelés mozzanatára is súlyt helyez. Az újabb keletű nemzetközi földrajzi szakirodalom áttekintése alapján Csorba Péter⁸ többek között azt emeli ki, hogy a táj működési egység, mely időben is fejlődik, és vizuális, valamint esztétikai kategóriának is minősül.

Amint az valamelyest már a fent leírtakból is kitűnik, a művészetből a tudományba átszármazott tájfogalom eredendő képlékenysége folytán tág teret enged a különféle értelmezéseknek. A szemantikai problémák körébe tartozik, hogy a különböző nyelvekben a tájnak megfelelő szó eltérő jelentéstartalmakat, konnotációkat hordoz. A német „Landschaft” kifejezés szorosan kötődik a valós természeti térhez, míg a francia „paysage” és az angol „landscape” inkább a látványra utal, a szubjektív esztétikai élményt fejezi ki. Ezzel magyarázható, hogy az angol-amerikai szakirodalomban a földrajzi tájegységeket többnyire a vizuális elemektől mentes „region” szóval jelölik. A tájvédelmi vagy tervezési célból végzett tájésztétikai értékelés módszerei is különbözők: a német szisztémák alapja az elemekre bontás és az objektív számbavétel, Franciaországban viszont inkább műalkotásként bírálják el a táj arculatát.⁹ A különböző értelmezési lehetőségek, ill. az eltérő ismeretelméleti koncepciók rovására írhatók a földrajzi tájfogalom körül fel-fellángoló – végső soron kevésbé termékeny – viták.¹⁰ Íme, a látszólag antagónisztikus nézetek néhány jellegzetes ütközési pontja:

A táj egyedi jellegét és minőségi ismérveit hangsúlyozó – neokantiánus meghatározás szerint idiografikus – megközelítés ellentétben állt a földrajzban a 20. század közepétől három évtizeden át uralkodó nomotetikus, pozitivistá tudományfilozófiával, amely az általános törvényszerűségek leszűrését, a mennyiségi módszerek alkalmazását és a modellalkotást tekintette alapvető követelménynek. Ez – különösen az

angolszász emberföldrajzban – a táj (régio) komplex vizsgálatának háttérbe szorulásához vezetett. Teleki 1936-ban még így írt: „A földrajz művészet is. Művészi rajz, hiszen a természet egy részének, a mi földfelszíni környezetünknek a rajza, amely festménnyé színesedik, ha többet akar és többet tud mondani” a valóságról, mint a pusztá méretek és adatok halmaza. „Ne feledjük soha a «földrajz» szónak ezt a szép magyar értelmét.”¹¹ Az 1950-es évektől viszont a „kvantitatív forradalom” búvókörébe került tudományos geográfia szinte kizárólag a rideg képletek és egyenletek szemüvegén át fürkészte a térbeli összefüggéseket. Részleges paradigmaváltást csupán az utóbbi negyedszázad hozott: a posztmodern filozófiai irányzatok talaján álló humanisztikus, ill. kulturális földrajz ismét érdeklődési körébe vonta az egyes tájak (helyek) sajátos vonásait és szubjektív megítélését, s a geográfusok is bekapcsolódtak a táj (tájkép) esztétikai értékelésébe. Ebben látja egyik új feladatát tájökológia is, amely a 20. század derekától fogva a természetes életközösségeket s az emberi tevékenység ezekre gyakorolt hatását, a táj szerkezetének és anyagforgalmának komponenseit tanulmányozza.

A tisztán természettudományos (pozitivistá vagy realista) és az emberközpontú (humanisztikus, idealista) ismeretelméleti felfogás a tájfogalom tartalmának két gyökeresen különböző mozzanatát ragadja meg. Az előbbi szerint a táj komplex, objektíve létező és lehatárolható térkategória, míg az utóbbi alapján „intellektuális koncepció, eszköz a komplex földi jelenségek ... tanulmányozására”¹² vagy más hangsúlylyal: „a környezetét szemlélő ember által egységes egészként érzékelt és értelmezett látvány, [...] a szemlélő által definiált gondolati képződmény. A szemlélő saját maga hozza létre a tájat [...] Gondolatban ugyanazt cselekszi, mint amit a tájképfestő tesz a vásznon.”¹³

A filozófiai háttér sokszor nehezen választható el egy-egy szakterület tradícióitól. Az eredendően a pozitívizmus talaján álló természetföldrajzosok a közelmúltig igencsak hajlottak arra, hogy tájleírásaikban eltekintsenek az emberi tevékenység „zavaró” hatásaitól. A geográfusok többsége a természeti tájat jelenleg is a társadalomtól függetlenül létező, az emberiség színrelépése előtti korokra is értelmezhető objektumnak tartja. Ahol az antropogén hatások jelentéktelenek, és nem változtatták meg az ökoszisztémák működését, ott a tájak ma is megfelelnek a természetesség kritériumainak.¹⁴ A tájépítészet, tájrendezés mérnöki képzettségű művelőinek szemében viszont a táj fogalma mögött mindig a társadalmi igények szerint átalakított, emberiesített (humanizált) természet rejlik.

Az imént vázolt megannyi ellentmondás és vita ellenére kétségtelen: a művészet birodalmából kilépő tájfogalom az utóbbi két évszázadban fényes karriert futott be, s immár számos alapkutatói szakterület és alkalmazott tudományág nevében szerepel (1. ábra).

Amint az ábra mutatja, Alberti művéből kiindulva – tágabb terjedelmi keretek között – egy másik fejlődési

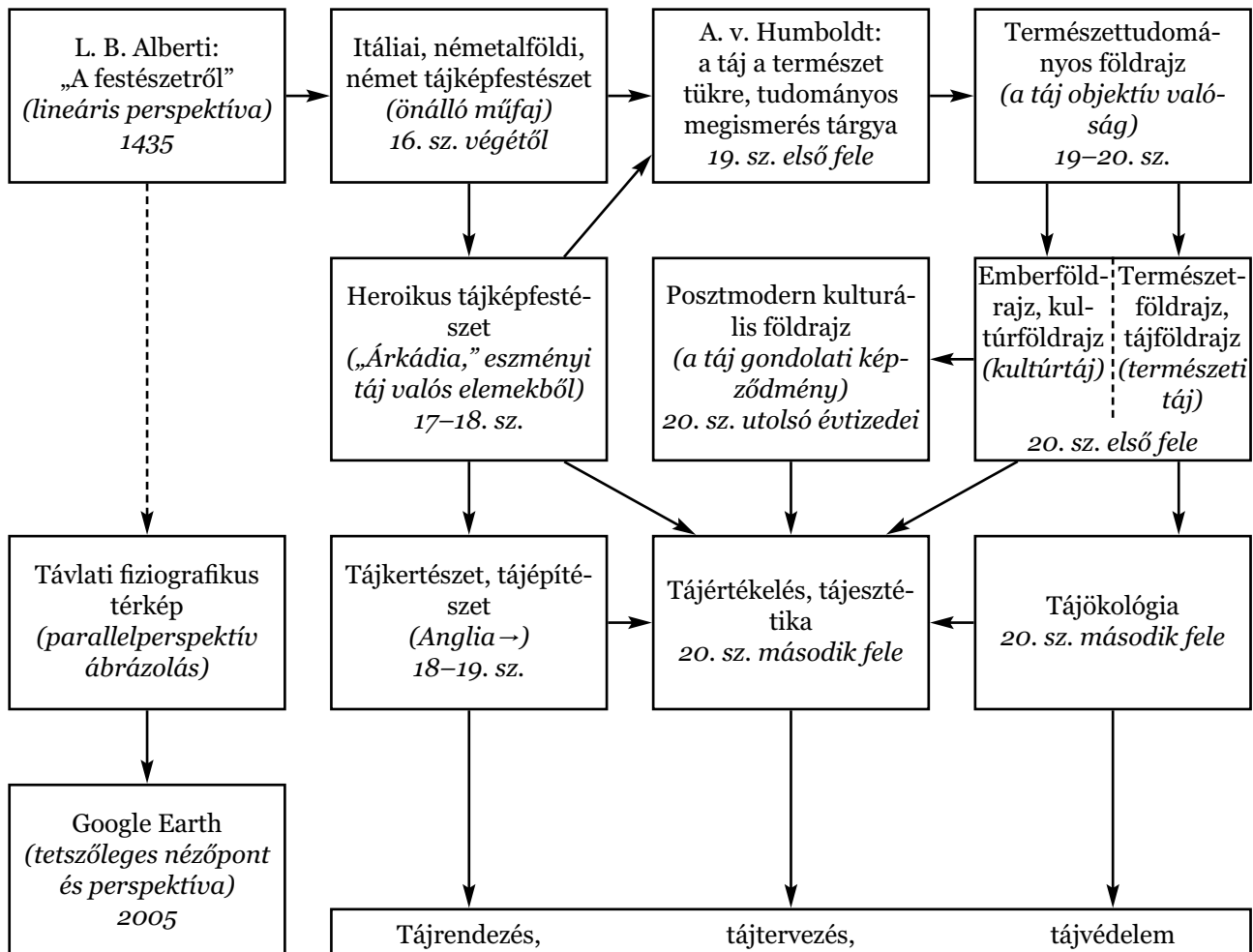
nyomvonal is követhető lenne: az újkor hajnalán lázasan fejlődő térképészet egyik alapproblémája t.i. éppen a földgömbi fókuszát síkba vetítése, az ábrázolás praktikus céljának megfelelő vetületek alkotása volt. Ráadásul „amíg a természettudomány birtokba nem vette a kartográfiát, a térképrajzolás és a tájfestészet közeli rokonságban álltak, s gyakran mindkettőt ugyanazok művelték.”¹⁵ Albertitől a velencei Cristoforo Sorte és Leonardo da Vinci térképművein át egyenes út vezet a domborzat manapság megint divatos, szemléletes paralelperspektív ábrázolásáig. A Föld teljes birtokbavételét szimbolizáló térképezési folyamat pillanatnyi – 2005 óta létező – csúcspontjának alighanem a Google Earth világot tekinthetjük.

3. Pillantás a virtuális térbe

Humboldt tevékenységének idején – nem lévén fényképezőgép – az újonnan megismert távoli kontinensek, országok, tájak, egzotikus növény- és állatfajok képét a pusztán leírásnál rajzok és festmények közvetítették az európai művelt közönség számára. (Jellemző, hogy Cook kapitány magával vitte második világ körüli hajóújtárára a festőművész William Hodgest, akinek egyik alkotásáról, mint saját kutatásainak ihletőjéről Humboldt is megemlékezik.¹⁶) „Az európai

művészeti hagyomány tartós vonzalma a realizmus iránt egyedülálló. Emiatt becsülték különösen nagyra a geográfusok, belőle sajátítván el a természet, a táj, az emberalakok helyes és élethű látásmódját” – írja a posztmodern földrajz egyik úttörőjeként ismert Yi Fu-Tuan. A „tudományos festészet” elvárt precíz ábrázolás iránti igényt azonban a 19. század második felétől már a fényképek elégítették ki, s ezen a ponton a művészet különvált a földrajzi kutató tevékenységtől.¹⁷ A 20. század folyamán a mozgófilm, a televízió, végül ezeknek a számítógéppel való kombinációja – legalább a vizuális benyomások szintjén – a hétköznapi ember számára is elérhetővé tette Földünk legtávolabbi részeit. Ugyanakkor a távérzékelés és a térinformatika egyre bővülő eszköztárával végzett elemzések a földrajztudomány különböző ágai (településföldrajz, agrárgeográfia, tájökológia, geomorfológia) előtt egészen új távlatokat nyitottak meg.

Tisztán tudományos szempontból ugyan távolról sem a legfontosabb, de a Földről alkotott képünk szempontjából bizonyosan leglátványosabb vállalkozás a Google Earth. Ez a számítógépes program műholdképek, légifényképek és térinformatikai módszerek felhasználásával az egész földfelszínt, ill. annak kiválasztott részletét jeleníti meg a képernyőn. A világűr fe-



1. ábra. A tájfogalom kialakulásának és alkalmazásának összefüggései

lól indulva bárhol, bármely magasságból ráközelíthetünk az ilyen módon tetszőleges perspektívából szemlélhető tájakra. (A képek részletessége legalább 15 méteres, számos területen azonban 15 cm-es felbontást tesz lehetővé.) A Google Earth különböző alkalmazásai leképezik a domborzat és az épületek háromdimenziós látványát, képzeletbeli repülőgépen leereszkedhetünk a házak között az utcák szintjére, egyes pontokról 360 fokos körpanorámát tekinthetünk meg. A földrajzi koordináták által meghatározott nevezetes helyekhez az internetes közösség által feltöltött, állandóan gyarapodó fényképtár, valamint a Wikipédia szócikkeinek szövege társul, és további multimédiás anyagok is kapcsolhatók. A Google Earth olyan „precíz és egyben esztétizált geográfiai adathalmaz,” amely „a megismerés gyönyörének és sokoldalú leírásának humboldti hagyományára épül,” s csakis interdiszciplináris módon – többek között a panorámakutatás művészettörténeti eszközeivel, a posztmodern geográfia szótárával – elemezhető.¹⁸

A valós és a virtuális világ határmezsgyéjén mozgó Google Earth-nek – és születőben lévő versenytársainak – szemléletformáló hatása aligha kétséges, jövőbeli fejlődési pályáját viszont nehéz előre jelezni. Vajon ma is meglévő gyakorlati (pl. útvonal- és szabadidő-tervezési) alkalmazásai fognak előtérbe kerülni? Netán az egyre bővülő internetes közösség interaktív virtuális játszótérévé, az üres időtöltés újabb eszközévé válik, s ily módon tovább nehezíti az igazi emberi és társadalmi problémákkal való szembenézést? Vagy épp ellenkezőleg: új szemszögből megvilágítva a földi természet fundamentális egységét, segít tudatosítani a tájpusztításból, a környezet rombolásából fakadó veszélyek valódi mértékét, és ráébreszti végre az emberiséget a „felettünk álló teremtés szépségének és nagyszerűségének tiszteletére”?¹⁹ Reménykedjünk, hogy a többféle lehetőség közül ez utóbbi válik valóra.

Jegyzetek

- 1 BABITS Mihály: *Tudomány és Művészet*. In: *Nyugat* V./24. (1912), 953.
- 2 Ld. MENDÖL Tibor: *A földrajztudomány az ókortól napjainkig*. Bp., ELTE Eötvös Kiadó (1999), 58–62.
- 3 ALBERTI, Leon Battista: *A festészetről*. Bp. (1997), Balassi Kiadó. A mű jelentőségéről a geográfia története szempontjából ld. COSGROVE, Denis: *Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea*. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 10. (1985), 45–62.
- 4 HUMBOLDT, Alexander von: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* II. Band, Stuttgart-Augsburg, Cotta'scher Verlag (1847), 76–94.
- 5 A humboldti tájfogalom ismeretelméleti és társadalmi összefüggéseiről ld. MINCA, Claudio: *Humboldt's compromise or the forgotten geographies of landscape*. In: *Progress in Human Geography* 31 (2007), 179–193.
- 6 TELEKI Pál: *A gazdasági élet földrajzi alapjai* II., Budapest, Centrum (1936), 299.
- 7 MAROSI Sándor: *Tájkutatási irányzatok, tájértékelés, tájtipológiai eredmények*. Bp. MTA FKI (1980), 13.
- 8 CSORBA Péter: *A tájökölógiai szemlélet érvényesülése a tájvédelemben*. In: szerk. SCHWEITZER Ferenc – TINER Tibor: *Tájkutatási irányzatok Magyarországon*. Budapest, MTA FKI (2000), 25–35.
- 9 Ld. DREXLER Dóra: *Táj és tájértékelés*. Bp., BKÁE-TK Tájtervezési és Területfejlesztési Tanszék (2004).
- 10 PL. CSEMEZ Attila – SALAMIN Géza: *A táj esélye. Vita a tervezésről, fejlesztésről, rendezésről. Kerekasztal-beszélgetés*. In: *Falu Város Régió* (2006) 3. 2–12.
- 11 TELEKI 1936, 370.
- 12 SZÁVA-KOVÁTS Endre: *A földrajzi tájelmélet mai állása és alapvető filozófiai problémái*. In: *Földrajzi Értesítő* XIV. (1965), 279.
- 13 DREXLER Dóra: *A tájképről – másképp. Javaslatok az integrált tájpolitika megvalósítására*. In: *Falu Város Régió* (2006) 3., 37.
- 14 KERÉNYI Attila: *Kellemetlen, de alapvető: a táj eltérő értelmezései és azok tervezési-védelmi jelentősége*. In: *Falu Város Régió* (2006) 3. 18.
- 15 REES, Ray: *Historical Links between Cartography and Art*. In: *The Geographical Review* 70 (1980), 61.
- 16 HUMBOLDT (1847), 86.
- 17 YI FU-TUAN: *Realism and Fantasy in Art, History and Geography*. In: *Annals of the Association of American Geographers* 80 (1990), 444.
- 18 SONNEVEND Júlia: *Google Earth mint hiperpanoráma. A geográfia esztétizálása*. In: *Élet és Irodalom* 52 (2007) 36. sz.
- 19 LORENZ, Konrad: *A civilizált emberiség nyolc halálos bűne*. Budapest, Ikva (1994), 137.

Between Art and Science: Outline of the Evolution of the Landscape Concept

The concept of the landscape emerged from Renaissance painting and entered geography due to Humboldt's holistic way of perceiving and studying nature. The vague definitions of landscape gave rise to repeated theoretical debates with the opposite stances determined by different traditions and philosophies. Satellite imagery and GIS applications have opened new perspectives on the Earth and its landscapes, thus hopefully contributing to deeper understanding and appreciation of the beauty and values inherent in nature.

Barna Gábor A „magyaros” Szent Erzsébet

Családunkban, a Barna-család ősi kunszentmártoni házában (Kunszentmárton, Érpárt 9.) az 1920-as évekig a *nagyház*, vagy *tisztaszoba* egyik díszje volt az a Szent Erzsébet kép (1. kép), amely az alamizsnaosztó Árpád-házi szentet ábrázolja a kor magyaros ruhájában: piros pruszlíkban, fehér ingben, zöld szoknyában és csipkés fehér kötényben, fején koronával és hátára hosszan leomló fátyolban, amint pénzt ad egy mankójára támaszkodó, félig meztelen, szakállas koldusnak. Mögötte, boltíves kapualj előtt szolgálója egy tálcán kis kenyereket tart. A koldus feje fölött a lombkoszorúval övezett koronás magyar címer elmosódott, halvány képe. A kép készítésének és a családhoz kerülésének ideje ismeretlen.¹

Ugyanez a jelenet látható egy másik kunszentmártoni család, a Józsa-család birtokában² lévő képen is (2. kép), amelyet szignója szerint egy bizonyos Baranyi 1869-ben festett. A festőről szinte semmit sem tudunk. A kunszentmártoni Élő Rózsafüzér Társulat jegyzőkönyvéből csupán arra derül fény, hogy Baranyi András Szentesen lakó „pictor” volt, aki 1852-ben és 1855-ben a kunszentmártoniak búcsús lobogóira képeket festett.³ Példánk arra enged következtetni, hogy Baranyi András az 1850-es években a környék ismert, foglalkoztatott festője lehetett.⁴ A két festmény láthatóan nem egy kéz alkotása. Az első tanultabb festő műve, a második jellegzetesen naiv kép.



1. kép. A magyaros Szent Erzsébet. Budapest, magántulajdon. Olaj, vászon. 83x44 cm. 1855 körül. Fotó: Fábrián Dénes



2. kép. A magyaros Szent Erzsébet képe. Kunszentmárton, magántulajdon. Olaj, vászon. 94x52 cm. 1869. Baranyi pictor. Fotó: Fábrián Dénes.

Előképeket Jakobey Károly metszetében találtam meg (3. kép), amit Axmann József vésett, kiadója pedig Lonkay Antal volt. A metszet alatt szöveg: *Árpád-házi szent ERZSÉBET! Pártfogold a magyar népet!* Dátuma nincs, valószínűleg az 1850-es évek közepén készülhetett. A kép az 1950-es évek elejéig a nemes fehérgyarmati Tóth család kunszentmártoni klasszicista udvarházában volt látható.⁵

Két olajkép a nemzeti színekbe öltöztetett Szent Erzsébettel az alföldi kisváros, Kunszentmárton polgárosodó parasztsaládjainál, s egy metszet a kismemesi családban azt jelzi, hogy Szent Erzsébet tiszteletének sajátos jelentősége lehetett a település 19. század végi életében. Ez a körülmény indította el kutatói érdeklődésemet.

Rövid tanulmányomban először a Jakobey-képről, lehetséges előképeiről, párhuzamairól, majd e sajátos Szent Erzsébet-ábrázolásnak a magyar nemzeti identitás megjelenítésében és kifejezésében elfoglalt 19. század végi szerepéről szeretnék röviden szólni.

1. Jakobey Károly Szent Erzsébet képének előképei

A hazai barokk Szent Erzsébet ábrázolásának kikristályosodott képi megjelenítését a festészetben Szilárdfy Zoltán⁶ és Kostyál László⁷ foglalta össze rövid tanulmányban. Szilárdfy Zoltán szerint a barokkban a magyar szentek közül Szent Erzsébet ikonográfija a leggazdagabb, s Mária Terézia uralkodása alatt keletkezett.⁸ A korábban esetleges megoldások a 18. század második harmadától feltűnő hasonlatosságot mutat-

nak.⁹

Azokra a művekre utalok csupán, amelyek Jakobey Károly metszetének előképét jelenthetik. Ilyen előzmény Dorffmaister István (?) Árpád-házi Szent Erzsébet képe a Soproni Múzeumban, amely hasonló kompozíciót mutat: Erzsébet pénzt ad a profilból ábrázolt, féltérdre ereszkedő koldusnak, mögötte a szolgálólány kosarat vagy tálcát tart, amiben a többi adomány látható. Erzsébet feje fölé egy angyal koszorút (?) emel. Ezekon a képeken a mozgalmas tömegjelenet néhány szereplőssé egyszerűsödik, amelyben Szent Erzsébet és a koldus a főszereplő, s a kompozíció, a kép néhány eleme pedig ismétlődően felbukkan.

Johann Bergl-nek tulajdonítják (?) Árpád-házi Szent Erzsébet képét a zsámboki plébániatemplomban (1777-ből). A kép jobb alsó sarkában látható koronás magyar címer a szent magyar származására utal, arra, hogy alakjában magyar szentet tisztelünk. Egyúttal királyi származását is jelzi.¹⁰ Érdekessége a zsámboki képnek, hogy Szent Erzsébet alakjában Mária Teréziára ismerhetünk. Ez a Mária-ábrázolások vonatkozásában nem volt ritkaság abban a korban. Azt jelzi, hogy az ilyen képeknek valamilyen egyéb társadalmi vonatkozása is volt.

Ez a kompozíció hamar közismertté vált másolatokon, kis szentképeken keresztül.¹¹ Magyarországon gyorsan adaptálták az ábrázolást, mert jól kifejezte a Szent Erzsébetről kialakult sztereotípiákat.¹²

Mind kompozícionálisan, mind színeit tekintve a Jakobey-kép kunszentmártoni változatainak párhuzamát találjuk meg egy Székesfehérvárról, a székesegyházból származó templomi lobogó képén. A zászlóképet művészi kvalitásai miatt Szilárdfy Zoltán Jakobey Károlynak attribálja, aki a székesfehérvári egy-



3. kép. „Árpádházi szent Erzsébet. Szerz. Jakobey Károly. Vészte Axmann József. Kiadta Lonkay Antal.” Gr. Montel-embert Szent Erzsébet thüringiai hercegnő története. Eger, 1862 illusztrációja.



4. kép. A tibolddaróci templom Szent Erzsébet főoltárának képe.

házmegyében sokat dolgozott. Elkészítésének időpontját pedig a lobogó másik oldalán lévő Szepőlötlen Fogantatás kép alapján 1855 körülire, utánira datálja.¹³

2. Ki volt Jakobey Károly?

Jakobey Károly a 19. század közepének elismert, sokat foglalkoztatott festője. Pesten és Bécsben tanult, ol-tárképeket és portrékat festett akadémikus stílusban. Egyházi tárgyú képei gyakran régi mesterek kompozícióinak változatai. Művészetéről Nagyszandai Szekeres Margit írt 1938-ban tanulmányt.¹⁴ Jakobey „eleinte portrékat, csendéleteket, állatképeket festett, később megpróbálkozott a genre-festéssel és az allegoriával is. [...] Az [ezernyolcszáz]ötvenes évek vége felé mindinkább a történeti arcképfestés foglalta le...”¹⁵ A hatvanas évek közepétől egyre több egyházi megrendelést kapott, s egyike lett a legtöbbet foglalkoztatott egyházi festőinknek.¹⁶ Szent Erzsébet képét is több alkalommal és több helyre is megfestette. Műveinek a számadáskönyvek alapján összeállított időrendi jegyzéke szerint 1854 körül készítette első Szent Erzsébet képeit Zalka János pesti teológiai tanár, későbbi győri püspök megrendelésére — rögtön hármat is.¹⁷ 1868 körül ismét megfestette Erzsébetet, ám ez a képe lappang a jegyzék szerint,¹⁸ majd megint elkészítette Novákovics János vicerektor megrendelésére 1874 körül.¹⁹ Műveinek listája megemlíti még egy 1885-ös vázlatát²⁰ és az óvári plébániatemplom (v. Nógrád megye, ma Szlovákia, Olovary) főoltárképét ugyancsak 1855-ből.²¹ Ám az N. Szekeres Margit összeállította jegyzékből hiányzik épp a legkorábbinak tartott Szent Erzsébet kép, a tibolddaróci templom képe (1853 — 4. kép),²² amelyet 1853-ban Bartakovics Béla egri érsek meg-

rendelésére festett a művész, valamint a metszet-változatra utalás is.²³ Jakobey Károly dolgozott Szentestre is: 1884-ben a szentesi Szent Anna templom számára egy rózsafüzéres képet festett. Már korábban is járthatott azonban a Körös és Tisza vidékén, hiszen erről tanúskodik 1860 körül készített Csongrádi tájképe.²⁴ Nem kizárt, hogy a szomszédos Csépan élő rokonságát kereste fel.²⁵ Arképfestőként számos hölgy portréját festette meg. Kedvelte a ruházat részleteinek pontos ábrázolását. Ezt láthatjuk Szent Erzsébet képein is. A női portrékon az alakot a világosabb színek is kiemelik a sötét háttérből.²⁶ Ezt az ábrázolásmódot követi a kunszentmártoni Szent Erzsébet-kép is.

Josef Axmann (Brünn, 1793. Salzburg, 1873.) osztrák acélmetsző volt, aki magyar megrendelők számára főleg illusztrációkat készített.²⁷

Jakobey képe azt a néhány szereplős jelenetet mutatja, amelynek előképeit a barokk korból ismerünk. Fontos közülük számunkra tartalmilag a zsámboki plébánia templom oltárképe, amely csupán Erzsébetet, a koldust, háttérben a halványan látszó, pénzes tálat tartó ifjút mutatja, és felbukkan rajta a koronás magyar címer, valamint Tibolddaróc római katolikus templomának oltárképe, amely a kor biedermeier magyar ruhájába öltözteti Szent Erzsébetet.

3. Árpád-házi szentjeink és a magyar történelmi tudat, magyar nemzeti identitás

Az Árpád-házi szenteket a 17. századtól politikai, egyházpolitikai okok miatt is gyakran ábrázolták. Ennek során egy-egy jelenet nagyon erősen rögződött az egyes szentek alakja köré: Szent Istvánál a korona felajánlása, Szent Imre esetében a Mária előtt tett tisztasági fogadalom, a liliummal való ábrázolás, Szent Erzsébetnél pedig az alamizsnálkodás. A 19. század második felében erre a barokkig visszanyúló hagyományra hatott Erzsébetnek, a magyarok királynéjának a magyar nemzeti öntudattal erősen összefonódó kultusza, amely aztán évtizedekig meghatározta Árpád-házi Szent Erzsébet ikonográfiáját is.²⁸ Hasonló gondolatok fogalmazódnak meg egyházi népénekeinkben is. Mindkét terület a mecenatúrán keresztül az egyházi elit gondolkodását tükrözte.)

A nemzeti identitások megszerkesztésének mindig fontos eleme a nemzeti hős, aki lehet történelmi alak, vagy akár egy élő személy is.²⁹ Szent Erzsébet esetében a történelmi figura dominál, ám amelynek direkt áthallásai vannak a 19. század végi Erzsébet királyné kultuszából. Ezen a ponton kapcsolódik be a nemzeti identitás gondolata, a nemzeti szimbólumok kérdése. Az 1850-es években a veszített szabadságharc után vagyunk. Az elnyomatás éveiben a kiegyezésen munkálkodó politikusok keresték annak a Habsburgnak a személyét, akin keresztül közeledhet egymáshoz a hatalom és a magyarság, a magyar és az osztrák nép. Erzsébet, a magyarok fiatal királynéja, a magyar nemzet segítőtje tűnt erre legalkalmasabbnak. A könyörületes, a magyarbarát Erzsébet királyné alakja összekap-

csolódott a magyar szent, Árpád-házi Szent Erzsébet jellemvonásaival a nagy tudatossággal kialakított királynői képben. Ez alkalmasnak bizonyult a magyar nemzeti érzések kifejezésére is. Jakobey metszetén, s az erről készített másolaton, a magyar nemzeti színekbe öltöztetett Szent Erzsébet úgy néz ki, mint a Swoboda-kép Erzsébet királynéja: a magyar nemesi viseletben, ami ekkorra vált nemzeti viseletté. Személye elősegítette, hogy a hatalom és a nemzet közeledjen egymáshoz, mert bizonyos szembenállása, konfliktusa az udvar egyes tagjaival „áthidalta a törvényesség és az érzelmi idegenkedés közötti szakadékot. A nemzeti érzés iránt egyszerre lehetett lojális, mégse megalukvó...”³⁰ Valószínű, hogy ebben a légkörben keletkezett Jakobey Károly metszete – erre utalhat felirata: *Árpád-házi szent Erzsébet, pártfogold a magyar népet!*

Ahogy a 18. században Mária Terézia és Szűz Mária, de a zsámboki oltárképen Szent Erzsébetet is láttuk, úgy a 19. század ötvenes éveitől Erzsébet királyné, a „magyarok királynéjának” alakja olvadt össze névadó szentjének, Szent Erzsébetnek kultuszával.³¹ Az Erzsébet királyné-képek motívumai pedig visszaköszönnek a nemzeti romantika szellemében magyar viseletben ábrázolt Szent Erzsébet alakjában.³²

A társadalmi háttér és közeg nélkül számos vallási jelenség nem érthető meg. A kettős Erzsébet-kultusz-nak a kismemesi, középnemesi réteg, a polgárság³³ és – ahogy kunszentmártoni esetből látjuk – a gazdag parasztpolgárság volt a hordozója, képviselője. Példáinkban is ezek a rétegek birtokolták a metszetet csakúgy, mint a metszet után készült festményeket. Szentesen ebben az időben vármegyei székhely megyei tisztviselői karral, számos nemessel, honorációrral, egyháziakkal. Kunszentmárton a nagykun iurisdiction központja, arányaiban szintén jelentős, jórészt nemesi, vagy honorációrral származású tisztviselővel, kevés számú birtokos nemesi családdal, feltörekvő paraszti rétegekkel, akik a magyar Szent Erzsébetet alkalmasnak találták arra, hogy alakján keresztül kifejezzék az 1850-es, 1860-as évek nemzeti és szociális gondjait, törekvéseit. Ezek a rétegek voltak azok, akik pár évvel korábban a szabadságharc eseményeiben is részt váltak.

Mi lehetett a motivációja a kunszentmártoni családoknak a képvásárlással, megrendeléssel?

Devóció vagy dekoráció, a vallásosság vagy a lakásdíszítés? Kizárólag dekoráció nem lehetett, hiszen akkor akár mást is rendelhettek, vásárolhattak volna. Ekkortájt terjedtek el a parasztcsaládok széles körében a vallási tematikájú képek, a szentképek. A Barna családban Szent Erzsébet mellett emlékeznek még egy Szent Antal-képre. A szentsarokban pedig kis szekrénykéjében ott állt a Mária-szobor, térdeplővel, szombat délutáni áhítatok színhelye. A Józsa családtól nincsenek lakberendezési információim, tudomásom van azonban az Erzsébet név gyakoriságáról. A két kép

azonossága azonban az azonos funkciót, értelmezést sugallja. Az, hogy körülbelül egy időben két (esetleg több is) család is birtokolt Szent Erzsébet képet, rendelt meg egy festőtől, vagy vásárolt metszetet, ezt erősíti. Hogy mi volt azonban ez az azonos értelmezés, az viszont kérdés lehet.

Szent Erzsébet különleges tisztelete? Lehetséges, de kizárólagossága nem valószínű. A népi vallásosságból nem ismerjük Szent Erzsébet tiszteletét. Kultuszának halvány jelei a gyermekjátékok, a pünkösdlők szövegei,³⁴ templomi lobogók képei. A 18–19. században ugyan végig, azaz még Erzsébetnek, a magyarok királynéjának 19. század végi népszerűsége előtt, Erzsébet volt a legkedveltebb keresztnév országosan és Kunszentmártonban is, gyakorisága a 20 %-ot elérte.³⁵ De más jele a kultusznak nincs. A 19. század végén azonban a két Erzsébet-kultusz egymást erősítette. Szent Erzsébet tiszteletének már e kettős kultusból kinövő, látható kunszentmártoni jele az 1910-ben felállított *Magyar szentek oltára* a római katolikus Nagytemplomban. Az oltárképen Szent István korona-felajánlása látható, kétoldalt pedig Szent Imre és Szent Erzsébet fehér márvány szobrai. Szent Erzsébet jobbáiban kenyeret tart, kötényében pedig rózsák láthatók.³⁶

A kunszentmártoni Józsa családban volt egyfajta Erzsébet kultusz, hiszen a keresztnév generációkon keresztül máig öröklődik. Itt, az 1871-ben született Turcsányi Gáspárné, Kiss Erzsébettől kezdve máig minden nemzedékben megmaradt az Erzsébet név. Szent Erzsébetet a család nőtagjai tehát patrónájuknak tekintették és tekintik, festményét ezért becsben tartják és őrzik.³⁷

Jakobey Károly metszete Kunszentmártonban annak a fehérgyarmati Tóth családnak a birtokában volt, amely legalább egy évszázadon keresztül meghatározó volt a város életében. A 19. század közepétől a századfordulóig ez a család adta a főbíró és a polgármestert a településnek. Tagjai között ügyvédek, gyógyszerészek, papok, kereskedők voltak. A nemes fgy. Tóth család esetében a vallásos érzés mellett, amit a főesperesi látogatások jegyzőkönyvei a város vezető rétegének vallásosságával egyetemben kritizálnak, lanyhulónak minősítenek, az udvarhoz hű lojalitás magyarságtudatra is gondolhatunk.

Úgy tűnik, hogy a képrendelés mögött a kettős Erzsébet kultusz, s a lakásdíszítési igény mellett a szabadságharc után nemzetté kovácsolódott magyar kisenemesség, parasztpolgárság öntudatra ébredése, magyarság- és nemzettudata áll. A 19. század második felében, folytatásaként a reformkornak és a szabadságharc éveinek, a közösségi és nemzeti gondolat összefonódott. A reformkortól kezdve a művészetet is áthatotta a nemzeti gondolat. A képzőművészet nemzeti témáival elősegítette a nemzeti öntudat megerősödését. Megjelentek a közösség múltjával foglalkozó alkotások, amelyekben a nemzeti jelleg, különböző elemekben mutatkozott meg. Ilyen volt a viselet is, amely vizsgált képeinken a magyar nemzeti színeket mu-

tatja. Ezért mondhatjuk magyarnak, magyarosnak a Jakobey Károly nyomán készült Szent Erzsébet festményeket.

Szent Erzsébet ábrázolása magából a korból, a 19. század második feléből is megérthető: 1857-ben volt születésének 650. évfordulója, azaz három évvel Erzsébet királyné trónra lépése után, amikor a fiatal királyné először látogatott Magyarországra. S 1857, a magyar nemzeti értékeket mindvégig konzervatíván védő katolikus egyházban pedig Scitovszky János vezetésével a nagy máriacelli nemzeti zarándoklat éve is az alkotmány visszaállításáért.³⁸ 1867-ben azután érkezett a várt kiegyezés a nemzet és uralkodója között. A következő évtizedeket, 1907-ig, Szent Erzsébet születésének 700. évfordulójáig, Árpád-házi Szent Erzsébet tiszteletének számos emléke jellemzi: emlékérmek, kis szentképek kiadása. Szilárdfy Zoltán gyűjteményében csakúgy, mint Bálint Sándor szentképgyűjteményében ezek némelyike kompozicionális hasonlóságot mutat Jakobey metszetével.³⁹ Jeleznél, hogy a magyarság fel tud mutatni olyan történeti hősöket a középkor nagy századaiból, akikre büszkén tekinthet.⁴⁰ A két Erzsébet kultuszának összefonódását nagymértékben elősegítette Erzsébet királyné tragikus halála. E kor az Erzsébet-emlékkönyvek, az Erzsébet emlékligetek, az Erzsébet képek elterjedésének, s a két Erzsébet párhuzamba állításának kora.⁴¹

A szentképek tartalmakat rögzítenek, ezáltal formálják a gondolkodást, a vallásosságot, az önazonosság-tudatot. Nemcsak valakit ábrázolnak, hanem a festő, vagy a megrendelő szándékán is túl, vagy mellett valamilyen plusz tartalmat, emléket és tudást idéznek fel, érzéseket és viszonyulásokat fejeznek ki. Azaz a képek nemcsak lakásdíszek. Ezért lehettek és voltak a vallásoktatásnak, a vallásgyakorlásnak részei a családban is, különösen nagyobb elterjedésük után, főleg a 19. század második felében, és a 20. század első felében.⁴² Az Erzsébet királyné alakját felidéző Szent Erzsébet a vesztt szabadságharc után azért is fontos lehetett, mert a kép az alamizsnálkodó, a másokon, a nincsteleneken segítő királynényt mutatja. A magyar ruhás Szent Erzsébet alakjában a dicső közelmúlt, a reformkor és a szabadságharc időszaka is kifejeződik. Bár a szabadságharc elveszett, a tehetősek adományaikkal: pénzzel és kenyérral, segítenek a rászorult szegényeken, sebesülteken, mint egykor Szent Erzsébet. Ezt, a rózsacsodát ábrázolja legtöbb festmény, vagy sokszorosított kis szentképek.

A 19. század második felében a szabadságharc alatt a nemzeti összefogás erejét megélt magyarság számára a külhonba szakadt, magyaros ruhában ábrázolt Szent Erzsébet az összetartozás tudatát erősíthette, a bukás után emigrációba kényszerült és az itthoni, azaz minden magyarok között. Másrészt a kor modernizációs krízisében kiéleződő társadalmi ellentétek miatt a szegények száma megnőtt Kunszentmárton agrárius társadalmában is. A feszültség 1881-ben az ún. Ipacs-féle felkelésben tört ki.⁴³ Ebben a társadalmi közegben Szent Erzsébet a könyörületesség gondolatára, az ak-

tív, a segítő felebaráti szeretet gyakorlására emlékeztetett. Szent Erzsébet életének több mozzanata aktuálisnak tűnt tehát az 1850–1860-as években. A vallási gondolat tehát a közös cselekvés, a szimbolikus társadalmi egység politikai mozgósító eszköze, és ereje is lett, ami a vallásgyakorlás területén összekötötte a nyilvános szférát a személyes, egyéni szférával.⁴⁴ De egyúttal a politikai kontesztálás eszközevé is vált, hiszen a német földre került magyar szent királylányt, a szegények gyámolítójaként, és mégiscsak magyaros ruhában, a helyi változatokban pedig a nemzeti színekben ábrázolta. A lakosság egy Árpád-házi női szent alakjában a nemzeti érzés, a magyarságtudat kifejezését látta. A szent magyar viselete, a nemzeti színek ábrázolásával a büszke magyar nemzeti érzést fogalmazhatta meg. Figyelemre méltó, hogy Jakobey Károly képein, Tibolddarócon és Óváron Szent Erzsébet ugyan magyar ruhában, de nem a nemzeti színekbe öltöztetetten látható. A nemzeti színek alkalmazása valószínűleg a helyi festő, a másoló leleménye, vélelmezhető összefüggésben a kép funkciójával, a kor szellemével. Kivételt ez alól a székesfehérvári lobogó képe jelenthet, amennyiben azt Jakobey festette.⁴⁵

A szentképek tehát sosem csak vallási tárgyak voltak, hanem társadalmiak is, amelyeknél a társadalmi vonatkozások a vallásban és a vallás révén fogalmazódtak meg. A kollektív identitás kialakítását szolgálták és szolgálják, s a vallás időhöz nem kötött vonatkozásait korhoz kötött vonásokkal egészítik ki. A szentképek tehát egy adott kor világlátásának részei is.⁴⁶ A vallás nemcsak értelmezni akar, hanem a közösség és a valahová tartozás keresésében, megtalálásában is segít.⁴⁷

A képek által is közvetített szenttisztelet a 19–20. században az elittől kiinduló, de a nép által befogadott tisztelet volt általában.⁴⁸ Ezt elmondhatjuk Szent Erzsébet esetében is, hiszen „Erzsébet népi kultuszáról keveset tudunk: vagy elhalványodott, vagy a szakukatás késett el földérettésével.”⁴⁹ A 19. század végén azonban szerepet kapott egy más területen, a civil vallás területén. Azt a körülményt ugyanis, amikor a vallási összefonódik és keveredik nemzeti szimbólumokkal, vagy akár a nemzeti szimbólumok nyerhetnek vallási jelentést, Robert Bellah után civil vallásnak nevezzük. Ennek számos funkciója van. Szolgálhatja a társadalmi integrációt, s normatív szerepe is lehet.⁵⁰ Az általa kifejezett gondolatot legitimálhatja a vallás, a transzcendensre történő utalással.⁵¹ A civil vallás jellegzetes jegyeit mutatja a 19. század második felében Szent Erzsébet és Erzsébet királyné összefonódó kultusza. Hátterében az áll, hogy a társadalmi és kulturális szektort már nem kizárólag a hagyományos vallás dominálja. A civil vallás egyfajta alternatívaként tűnik föl, ami identitást és jelentést ad a modernizálódó társadalomnak. De lehet szerepe az egyén önértelmezése számára is. Erzsébet kettős kultuszának a kismemesi, középnemesi réteg, a polgárság és a gazdag parasztpolgárság volt a hordozója. Az a réteg, amelynek képviselői Kunszentmártonban birtokolták

a metszetet, másolatát nemzeti színű ruhában megrendelték a helyi festőnél, bekereteztették és kiakasztották szobájuk falára.⁵²

A lokális kunszentmártoni eset, az elnyomatás éveiben nemzeti színű magyaros ruhába öltöztetett Szent Erzsébet képe, így tágulhat általánosabb érvényű példává, s nyer értelmet a korszak tágabb társadalmi összefüggéseiben.

Jegyzetek

- 1 *Szent Erzsébet tisztelete*. Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma, Sárospatak, 2007. Szerk. JÓSVAINÉ DR. DANKÓ Katalin – VAMOSI Katalin. Sárospatak, Sárospataki Rákóczi Múzeum Füzetek 49. 2007. 20–21.
- 2 Józsa Lászlóné Bereczki Erzsébet felmenőin, a Bereczki és a Turcsányi családon keresztül, négy generáción át öröklődött a Szent Erzsébet-kép. Józsa László szíves közlése.
- 3 BARNÁ GÁBOR: *Az Élő Rózsafüzér kunszentmártoni társulata / Living Rosary Confraternity in Kunszentmárton 1851–1940*. Néprajzi Tanszék, Szeged, 138–139.
- 4 BARNÁ 1998. 138–139.
- 5 A metszet a kunszentmártoni, most Budapesten élő Auer Kálmánné, Szeőke Klára birtokában van.
- 6 SZILÁRDFY Zoltán: *Eigenständige Typen in der barocken Ikonographie ungarischer Heiligen*. Christliches Museum, Esztergom. 2001.
- 7 KOSTYÁL László: *Változatok egy témára – Árpád-házi Szent Erzsébet*. Szerk. BARNÁ GÁBOR *A szenttisztelet történeti rétegei és formái Magyarországon és Közép-Európában*. A magyar szentek tisztelete. Szegedi Vallási Néprajzi Könyvtár 8. Néprajzi Tanszék, Szeged, 98–108.
- 8 SZILÁRDFY 2001. 30–31.
- 9 Mindkét művészettörténész Daniel Grannak a bécsi Karlskirche-be 1737-ben készült oltárképéből indul ki. KOSTYÁL 2001. 98.; SZILÁRDFY 2001. 30. Daniel Gran és a későbbi festők képei közti ikonográfiai kapcsolatokat feltárták, s tanulmányában Szilárdfy Zoltán végigköveti, így ezt itt nem ismétlem meg.
- 10 KOSTYÁL 2001. 99–102.
- 11 SZILÁRDFY Zoltán: *A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből 2*. Devotio Hungarorum 4. Néprajzi Tanszék, Szeged. 1997. 453, 454, 455. kép
- 12 KOSTYÁL 2001. 99.
- 13 Szilárdfy Zoltán szíves közlése. A zászlóképet ő adományozta a sárospataki Római Katolikus Egyházi Gyűjteménynek.
- 14 N. SZEKERES Margit: *Jakobey Károly 1826–1891*. Budapest. 1938.
- 15 N. SZEKERES 1938. 8.
- 16 N. SZEKERES 1938. 8–9.
- 17 N. SZEKERES 1938. 90. a 21, 22, 23. kép
- 18 Vö: N. SZEKERES 1938. 101. 427. kép.
- 19 N. SZEKERES 1938. 104.
- 20 N. SZEKERES 1938. 109.
- 21 N. SZEKERES 1938. 104.

- 22 Kachelmann Róbertnek köszönöm a képet.
- 23 N. SZEKERES 1938. 89–114.
- 24 N. SZEKERES 1938. 93.
- 25 OROSZ Ernő: *Heves- és a volt Külső-Szolnok egyesült vármegyék nemes családjai*. Eger.1906. 127., BOTKA János: *Egy tiszazugi falu, Csépa története*. Szolnok Megyei Levéltár, Szolnok.1973. 70., BARNA Gábor: *Csépa – egy alföldi palóc kirajzás népeletéről. Összegzés*. In: *Csépa – Tanulmányok egy alföldi palóc kirajzás népeletéről II*. Szerk. BARNA Gábor. 564–625. XV. tábla kép 1982. 576. A rokonságot máig számon tartja néhány család Csépan. V.ö. TASSY Jolán: *A szeretet oltalmában. Önéletírás 15 stációban*. Csépa, 2006. 65.
- 26 N. SZEKERES 1938. 75. – 9. kép a könyvben; 12. kép Demény Ferencné arképe.
- 27 *Művészeti lexikon I*. 1965. 137.
- 28 Vö.: KOSTYÁL 2001., SZILÁRDFY 2001.
- 29 SMART, Ninian: *Religion, Myth, and Nationalism*. In: *Religion and Politics in the Modern World*. Ed. by Peter H. MERKL – Ninian SMART. New York and London, New York University Press, 1983. 18–19.
- 30 LANDGRAF Ildikó: *Erzsébet, a magyarok királynéja – második Szent Erzsébet*. In: *A szenttisztelet történeti rétegei és formái Magyarországon és Közép-Európában. A magyar szentek tisztelete*. Szerk. BARNA Gábor. Szegedi Vallási Néprajzi Könyvtár 8. Néprajzi Tanszék, Szeged, 109–127. 2001. 109–110.
- 31 LANDGRAF 2001.
- 32 LYKA Károly: *Nemzeti romantika. Magyar művészet 1850–1867*. Corvina, Budapest, 1982a
- 33 LYKA Károly: *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*. Budapest, Corvina. 1982b
- 34 BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium. A Mária ünnepek és a jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából*. II. Budapest, Szent István Társulat, 1977, 482–483.
- 35 Kakuk Mátyás szíves közlése.
- 36 DÓSA József – SZABÓ Elek: *Kunszentmárton története I*. Kunszentmárton. 1936. 226., JÓZSA László: *Megszentelt kövek. Kápolnák, szobrok, keresztek és temetők Kunszentmártonban*. Szegedi Vallási Néprajzi Könyvtár 4. Néprajzi Tanszék, Szeged. 1998. 12.
- 37 JÓZSA László szíves közlése.
- 38 HERMANN Egyed: *A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig*. Aurora Könyvek, München. 1973. 443., KÓSA László: *Katolikus és protestáns magatartásformák az abszolutizmus idején*. In: *Forradalom után – kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában*. Szerk. NÉMETH G. Béla. Gondolat, Budapest, 1988. 357–361.
- 39 Vö.: SZILÁRDFY 1997. 55–56. ill. 453. és 455. kép; KISS Nikolett: *Szent Erzsébet-ábrázolások Bálint Sándor szentkép gyűjteményében*. Kézirat. Szeged, a Szegedi Néprajzi Tanszék Adattára (SZENTA) 2007.
- 40 KÓSA 1988. 355–356.
- 41 LANDGRAF 2001.
- 42 NAGY Zoltán: *A magyar litográfia története a XIX. században*. Budapest.1934., „*Maria megsegített / Maria hat geholfen*.” In: *Devotio Hungarorum 9*. Szerk. BARNA Gábor. Néprajzi Tanszék, Szeged, 2002., SZILÁRDFY 1997., KISS 2007.
- 43 VERESS János: *Régi idők fakult írásai*. Különnyomat a Kunszentmártoni Híradó 1927. évi számaiból. Kunszentmárton. 1927. 12–13.
- 44 FURSETH, Inger – REPSTAD, Pál: *An introduction to the sociology of religion*. Ashgate Publishers. Burlington. 2006. 97.
- 45 Tágabb összefüggésekben lásd: LYKA 1982a
- 46 WIEBEL-FANDERL, Oliva: *Religion als Heimat? Zur lebensgeschichtlichen Bedeutung katholischer Glaubensstraditionen*. Böhlau. Wien. 1993. 278.
- 47 FURSETH – REPSTAD 2006. 122.
- 48 WIEBEL-FANDERL 1993. 186.
- 49 BÁLINT 1977. II. 482
- 50 FURSETH – REPSTAD 2006. 103.
- 51 FURSETH – REPSTAD 2006. 104.
- 52 Tágabb összefüggésekben lásd: LYKA 1982b

The “Hungarian” St Elisabeth

After the defeat of the Hungarian Revolution and War of Independence the use of the Hungarian national symbols (anthem, flag, and coat of arm) was prohibited. The country stood under great political and ideological oppression. One way of expression of the Hungarian national sentiments was the use the Hungarian national colours and symbols on religious pictures of Hungarian saints. In a small agrarian town on the Great Hungarian Lowland, Kunszentmárton, the author has found two naive pictures of St. Elisabeth of Hungary dressed in red, white, and green costume with the Hungarian coat of arm (Fig. 1–2). The prototype of these pictures is the copperplate of Károly Jakobey (Fig. 3). The essay describes the activity of the painter Károly Jakobey, the precedents of this type and the social background of the veneration of the Hungarian St. Elisabeth at the end of the 19th century.

Kovács Imre Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához

„Egyik jellemzője századunk szellemi életének, hogy a társművészetek, ha már nem tudják egymás helyét elfoglalni, legalább igyekeznek egymásnak új erőforrást kölcsönözni.”¹ Baudealaire 1863-ban, az általa nagyra becsült Delacroix halálán elmélkedve jutott erre az általánosító megállapításra, miután a festőt a legapróbb árnyalatokra is érzékeny irodalmár és a szenvedélyek fűtötte zeneszerző erényeivel ruházta fel.

A fentihez hasonló megállapításokkal szép számban lehet találkozni a 19. században azok körében, akik hittek a társművészetek egységében. Márpedig sokan voltak ilyenek. Kétségtelenül közéjük tartozott Liszt (1811–1886) is, aki nemcsak hogy hitt benne, hanem zeneszerzői gyakorlatában meg is valósította ezt az eszmét. Gyakran fordult ugyanis zenén kívüli inspirációhoz: képzőművészethez és irodalomhoz. Mindez köztudott a Liszt-irodalomban, minthogy az sem ismeretlen, hogy ez a zeneszerzői attitűd már weimari éveiben (1848–1861) írt programzenéit megelőzően is tetten érhető.

Kevesebb szó esett azonban arról, hogy pályája elején képzőművészeti ízlését milyen hatások formálták, milyen ábrázoló művészettel kapcsolatos látott és olvasott élmények alakították világképét. Pedig a fiatal Liszt művészetekről alkotott felfogásának van egy olyan markáns vonulata, ti. a reneszánsz képzőművészethez való viszonya, amely megérdemelne egy átfogó, recepciótörténeti szempontú áttekintést. Noha a jelen tanulmány ilyesmire nem vállalkozik, ezt a hiányt



1. kép. Kretschmer: Sposalizio litográfia, 1858 (Raffaello után)



2. kép. Kretschmer: Il Penseroso litográfia, 1858 (Michelangelo után)

próbálja enyhíteni, amikor Lisztnek Michelangelóval kapcsolatos vizuális és intellektuális élményeinek analíziséhez próbál adalékokat nyújtani.

A három gyermeke anyjával, Marie d'Agoult grófnéval az oldalán 1837-től 1839-ig Itáliában tartózkodó zongorista-zeneszerzőre a reneszánsz képzőművészet erőteljes, élményszerű hatást gyakorolt.² Részben itt látott műalkotások inspirálták az *Années de pèlerinage* zongoraciklusának Itália-kötetét, amelyben hét itáliai vonatkozású, társművészeti ihletésű tétel szerepel. Ezek közül a képzőművészeti inspirációt a ciklus első és második zongoradarabjai, a *Sposalizio* és az *Il Penseroso* képviselték. Az előbbit Raffaello festménye ihlette a milánói Brerából, az utóbbit pedig Michelangelo Lorenzo Medicit ábrázoló sírszobra a firenzei San Lorenzóból. A harmadik tétel, a *Canzonetta del Salvatore Rosa*, egy Liszt korában Salvator Rosának tulajdonított dalon alapult. Petrarca-sonettek (a 47., a 104. és a 123.) inspirálták a zongoraciklus következő három darabját, valamint Dante *Divina Commediája* a ciklust lezáró nagyszabású Dante-sonátát (*Après une lecture du Dante*).³

Amikor a ciklust Liszt 1858-ban publikálta, kiadó-jához, a mainzi Schotthoz írott levelének tanúsága szerint ő maga kérte fel az *Années de pèlerinage* svájci kötete illusztrátorát, Kretschmert, hogy a kottacím-lapokat díszítse; köztük a *Sposaliziót* (1. kép) és az *Il Penserosót* (2. kép) az eredeti műalkotások alapján készítenő litográfiákkal.⁴ Ez utóbbihoz Liszt egy akkoriban híres Michelangelo-verset, a *Grato m'è il sonno* kezdetű négysorosát is felhasználta. A kérdés óhatatlanul

nul adódik: miért volt fontos Liszt számára az inspiráció forrását képileg is megjelölni a kottacímlepkon?

A problémát ő maga világíthatja meg egy írásával. Liszt Beethoven művészetének nagy tisztelőjeként és interpretátoraként a német zeneszerző szimfóniáit zongoraátiratokon keresztül népszerűsítette.⁵ Mikor az V. és VI. szimfóniáinak zongoraátiratait 1840-ben publikálta, zongorapartitúráihoz előszót írt.⁶ „A Beethoven szó szent a művészetben” — írta ebben Liszt. „Szimfóniáit ma általánosan remekműveknek ismerik el, ezért népszerűsítésük minden módja, így a közép-szerűre sikeredett zongoraátirat is hasznos, hiszen még a legrosszabb litográfia, a legpontatlanabb fordítás is megsejtet valamit egy Michelangelo, egy Shakespeare zsenijéből. A leghiányosabb kivonatban is felismerhető itt-ott a mester ihletének félig-meddig elhalványult nyoma.” Saját célkitűzését ezek után Liszt így határozta meg. „Elégedett leszek, ha teljesítem az értelmes metsző, a lelkiismeretes fordító feladatát, akik megragadják egy-egy műnek nemcsak a betűjét, de a szellemét is, s ezáltal hozzájárulnak a mesterek megismertetéséhez és a szépérzék terjesztéséhez.”

Az idézetben Liszt, Beethoven-zongoraátirataival összefüggésben, a géniusok művészi teljesítménye reprodukálásának és saját kora felé való közvetítésének fontosságát hangsúlyozta. Világosan megfogalmazta, hogy ez azért szükséges, mert bármilyen reprodukció, még ha töredékes lenyomata is az eredeti műnek, a kivételes géniusz — Liszt által isteninek tekintett — inspirációjának tanúja. Mint ahogyan a *Sposazio* és az *Il Penseroso* litográfiai sem lehettek Liszt szemében saját ihletforrásának pusztá dokumentumai, hanem valamilyen nehezen meghatározható, plusz jelentéssel is bírhattak. Ha virtuális formában is, de biztosították az érintkezést az eredeti műalkotásokkal, s azon keresztül Michelangelo és Raffaello szellemével. Ezt az érintkezést különleges erővel biztosíthatta a vers is, hiszen akkoriban a Michelangelo-versekre úgy tekintettek, mint személyiségének legközvetlenebb, mintegy kinyilatkoztatásszerű megnyilvánulásaira.⁷

Lisztnek a reneszánsz képzőművészethez való viszonya legvilágosabban abból a zenetörténetek által sokszor idézett, de művészetesztétikai szempontból kevés figyelmet kapott leveléből következik, melyet 1839-ben barátjához, Berliozhoz írt Itáliából.⁸ A levélrészletből megtudjuk, hogy Rómában a Sixtus-kápolna zenéjének, valamint Raffaello és Michelangelo freskóinak tanulmányozása ezekre a gondolatokra sarkalta: „A művészet egész ragyogásában mutatkozott ámuló szemem előtt: egyetemességében és egységében nyilatkozott meg nekem. Napról-napra jobban áthatott annak a titkos viszonynak érzése és meggondolása, amely a remekműveket összeköti egymással. Raffaello és Michelangelo jobban megértették velem Mozartot és Beethovent. Giovanni Pisano, Fra Beato, Francia megmagyarázták nekem Allegrit, Marcellót és Palestrinát.”

Viszonylag jól rekonstruálható, hogy a liszti gondolatok megszületésének van egy élményszerű háttere. Domokos Zsuzsanna kutatásai tárták fel, hogy Liszt 1839 márciusában Rómában, a nagyhéten részt vett a Sixtus-kápolna híres *Miserere*-szertartásán, s itt hallhatta Allegri *Miserere*-jét.⁹ Egy sajátos zenei-vizuális élmény részese lehetett a résztvevő, hiszen az oltár, amelyen a pápai szertartást végezték, Michelangelo *Utolsó ítélete* előtt állt. A kápolnát meghatározott számú gyertyák világították csak meg, melyeket a liturgia előrehaladtával fokozatosan eloltottak. Végül a *Benedictus* után már csak az egyetlen, oltár alatti, Máriát jelképező gyertya égett, sejtelmes fénnel világítva meg Michelangelo freskójának alsó részét, a pokolban szenvedő lelkeket. Ez az elementáris élmény Lisztet jóval később is kísértette, hiszen 1862-ben zenemű is született belőle: *Evocation à la Chapelle Sixtine*, melyben Liszt Allegri *Miserere*-jét dolgozta fel. A mű keletkezésének élményszerű vízióját maga Liszt világította meg Carl Alexander nagyhercegnek írt levelében.¹⁰ Ebből tudjuk meg, hogy Michelangelo freskója a zeneszerzőt olyan vizuális-zenei fantáziákra indította, amelyben megjelent Allegri, Beethoven és Mozart alakja is.

A fentiek némileg betekintést nyújtanak a liszti alkotófolyamatba, és a Berliozhoz írt levél bizonyos részleteit is megvilágítják. A Sixtus-kápolna régi zeneszerzői, Allegri, Palestrina, (és a Zsoltár-parafraízisairól híres Marcello) ugyanis a képzőművészeti „primitívek,” Fra Angelico, Francesco Francia, és szobrász megfelelőjük, Giovanni Pisano pendantjaiként szerepelnek. A „primitívek” említése arról tanúskodik, hogy Liszt valamilyen szinten ismerhette a keresztény művészet elismertetéséért síkra szálló szerzők, a vele párizsi éveiben személyes ismeretségben álló Montalambert, vagy esetleg Rio írásait, akinek *De l'art chrétien*-je később a zeneszerző fontos művészettörténeti tájékozási pontja lett.¹¹ Az említett szerzők hatása mutatkozik meg Lisztnek egy neokatolikus szellemű eszmefuttatásában is, amelyben Raffaello Szent Ceciliájáról mint az *ars sacra* szimbólumáról emlékezett meg.¹² Valószínű azonban, hogy a Raffaellót művészi példaképének tekintő Ingres is befolyásolhatta Liszt Raffaello-képét.¹³

Hasonló művészi habitus okán analógiát látni különböző művészeti ágak képviselői között a társművészetek egységének nevében, a Liszt korában elterjedt *picturesque*-esztétika hatását mutatja.¹⁴ Ez a megfeleltetés tulajdonképpen az *ut pictura poesis* eszméjének romantikus interpretációjából fakadt, amelynek alapja egy egységes nyelvi jelrendszer létrehozására való törekvés; művészek rokon alkotói attitűd alapján való összeházasítása és elkülönítése a művészeti ágakon átívelő poétikai kategóriák alapján.

A Raffaello / Mozart illetve a Michelangelo / Beethoven analógiapárok, melyeket Liszt a levélben történő felsorolásban elsőként említett, akkoriban közismertek voltak. Mozartot korai biográfusa, Niemtschek már 1798-ban Raffaello zenei pendantjának te-

kintette, Rochlitz (1800) pedig szisztematikusan kifejtve ezt a szellemi rokonságot, egy-egy Mozart operához konkrét Raffaello festményeket is rendelt.¹⁵ A Michelangelo / Beethoven párhuzam kialakulása is erre az időszakra tehető. Stendhal a *Vie de Rossini*ben közösnek érezte Michelangelo és Beethoven vad impulzivitásának természetét, E. T. A. Hoffman pedig, Beethoven V. szimfónia recenziójában (1810) a művet ugyanazokkal a szavakkal avanszálta egy új korszak nyitányává, amelyekkel általában Michelangelót is jellemezték.¹⁶ „Beethoven megnyitja a borzongás, a félelem, a döbbenet, a fájdalom zsilipeit, felkelti azt a végtelen vágyakozást, amely a romantika lényege.”

A kétféle alkotói attitűd szembeállítását leíró Raffaello / Mozart ill. Michelangelo / Beethoven analógia-párokban nem nehéz ráismerni a *szép* és a *fenséges* esztétikai kategóriáira, melyeket Burke 1757-ben szisztematikusan elhatárolt egymástól.¹⁷ Az előbbi a kellemes, emberi nagyságrenddel körülírható dolgok, az utóbbi pedig mindazok, amelyek e feletti, és kifejezetten sötét erőkhöz tapadnak: úgymint éj, sötétség, halál vagy félelem. A 18. század második felétől kezdve előszeretettel vetítették rá ezeket az esztétikai kategóriákat Raffaellóra és Michelangelóra, az előzőben gyakorta az ideális szépség, míg az utóbbiban a fenséges megtestesülését látva.¹⁸

A klasszicista esztétika által gyanakvással szemlélte Michelangelo rehabilitálása többé-kevésbé Reynolds-szal kezdődött. Ő volt az, aki az Angol Királyi Akadémián az 1770-es években tartott híres előadásaiban szakított a raffaellói ideális szépség irányába történő korábbi elfogultsággal. Reynolds (majd nem sokkal később Füssli) a két reneszánsz művész eltérő alkotói karakterében nem feloldhatatlan antagonizmust látott többé, hanem a tökéletesség elérésének két végső stádiumát. Reynolds szerint „Raffaellóban több ízlés és fantázia van, de Michelangelo zsenialitásában és képzelőerőben nagyobb. Az egyik a szépségben kiváló, a másik energiái kifejtésében. Michelangelónál több a költői inspiráció, eszméi hatalmasak és fenségesek.”¹⁹ Ez a mindkét művészi felfogást autonómnak és egyenértékűnek tekintő szemlélet többé-kevésbé jellemző volt a 19. század első negyedének Michelangelo-Raffaello recepciójára is. Elég legyen itt csak a Liszt által nagyra becsült Overbeckre utalni, aki a római nazarénus festők számára 1810-ben írt programiratában egymástól jellegében különböző, de egymással egyenrangú három alkotói attitűdöt jelölt meg.²⁰ A dürrerit, mely a természet útját jelentette, az ezzel ellentétes, csak keveseknek járható michelangelóit, melyet a vad öröm, a félelem, a fenség és a monumentalitás jellemez, s a kettő között lévő raffaellói ideális szépséget.

Liszt Michelangelo-Raffaello felfogása is hasonló szemléletet tükrözött, leveleiben a *fenségest* és a *szépet* a két reneszánsz művész szinte állandó jelzőiként alkalmazta.²¹ A burke-i fogalmak azonban általános esztétikai kategóriaként is ismertek voltak számára, hiszen a Berliózhoz írt levelében az analógiapárok bevezetése előtt, a következő megállapítást tette: „Ebben

a művészetek által kiváltságos országban a szép a legtisztább és legfenségebb formájában mutatkozott meg számomra.”²²

Anélkül, hogy kép és zene bonyolult kapcsolatában „szó szerinti” megfeleltetéseket keresnénk, annyit az eddigiek alapján megállapíthatunk, hogy Liszt, kora fő poétikai törekvéseire reflektált, amikor az egymással keletkezéstörténetileg is szorosan összefüggő két tétellel, a *Sposalizióval* és az *Il Penserosóval* vezette be végül – tudatos szerkezeti megfontolás után – az *Années de pèlerinage* Itália-kötetét.²³ A két zongoradarab a Raffallo nevével fémjelzett *szép* és a michelangelói *fenséges* egymástól karakterében eltérő, de egyenrangú művészi útjának zenei interpretációja.

Ezt a kijelentést megerősíthetik a zenei elemzés tapasztalatai. Zenetörténészek megállapításai szerint ugyanis a két tétel egymással zenei kontrasztot képez; a fenségesen súlyos, komor, melankolikusan gyászos hangvételű *Il Penseroso* és a finom poézis által áthatatott *Sposalizio* karakterükben erőteljesen különböznek egymástól.²⁴ Mivel az *Il Penseroso* esetében vitán felül a beethoveni inspiráció – Damschroder Beethoven *Eroica* szimfóniájának (Op. 55) valamint Asz-dúr (Op. 26) szonátájának gyászinduló tételei ill. a *Mondschein*-szonáta (Op. 27) Adagiójának hatásával számol²⁵ –, így a zongoradarab egyszerre *hommage* Michelangelónak és Beethovennek is. Sajátosan kettős, képzőművészeti-zenei reflexió, amelynek fogalmi szinten a Berliózhoz írt levél Michelangelo/Beethoven analógiapárja felel meg.

Mivel ugyanez a levél még további analógiákkal is árnyalta ezt az asszociációs kört, érdemes tovább elemezni Liszt sorait. „A Colosseum és a Campo Santo nem olyan idegenek az *Eroica*-szimfóniától és a *Requiem*től, mint hiszik. Dante megtalálta festői kifejezését Orcagnában és Michelangelóban; egy napon talán megleli zenei kifejezését is a jövő Beethovenjében”²⁶ – zárta le végül Liszt a párhuzamok sorát.

A *picturesque*-esztétika gyakori eleme, a rom a zeneszerző kortársainak írásaiban is gyakran asszociálódott a zenéhez.²⁷ Liszt minden bizonnyal a *fenséges* nevében társította a *Colosseumot* az *Eroica*-szimfóniához, mégpedig elégikus, halálhoz kötődő tartalommal. Ezt nemcsak a Beethoven-szimfónia gyászinduló tételének az *Il Penserosó*ban is felhasznált zenéje, hanem a halotti kultuszra utaló *Campo Santo* és a *Requiem* említése is alátámaszthatja.

A pisai *Campo Santo* a romantika halálkultuszának fényében (vagy inkább árnyékában) vált a kor egyik kedvelt zárandokhelyévé.²⁸ A hely elégikus szelleme, a Vasari által Orcagnának attribuíált – és Liszt korában ezt az attribúciót még nem megkérdőjelező – freskói, a *Halál diadala* és az *Utolsó ítélet*, Keats-en át Barbier-ig és Baudelaire-ig megigézte a költőket, Burne Jones-on át Peter Corneliusig inspirálta a festőket. Lisztre sem maradt hatástalan. Eredetileg, mint azt vázlataiból tudjuk, az *Années de pèlerinage* Itália-kötetében tervezte a *Halál diadala* „megzenésítését” is,²⁹ azonban elállt ettől, s a freskó – bizonyos feltételezé-

sek szerint — később a *Malédiction*-szimfónia inspirációs forrása lett.³⁰

A levélrészletből arra lehet következtetni, hogy a michelangelói-beethoveni művésztípus irodalmi pendantját Liszt — nem függetlenül persze saját korától — Dantében találta meg. Dante a levél összefüggésében a *Divina Commedia* Poklát, Orcagna a *Campo Santo Halál diadalát*, míg Michelangelo a Sixtus-kápolna *Utolsó ítéletét* jelentette. A romantika halálkultuszának, valamint társművészeti párhuzamok iránti fogékonyságának okán a Berliózhoz írt levél Dante-Michelangelo-Orcagna asszociációja jól ismert, és gyakran felhasznált toposz volt. Elterjedtségét mi sem igazolja jobban, mint hogy megtalálható abban a Valéry által írt útikönyvben is, amelyet Liszt és Marie d'Agoult itáliai útjukon használtak.³¹ Feltételezhető azonban, hogy a sokat olvasó, művelt Liszt (és Marie d'Agoult) az útikönyv információjánál valamivel mélyebben is ismerte Dante és Michelangelo párhuzamba állításának kultúrtörténeti vonatkozásait, melynek rövid ismertetése elengedhetetlen látszik.

Benedetto Varchi írta le először 1549-ben, hogy ugyanaz a fenség (*altissimo concetto*) jellemző a Medici-kápolna Michelangelo szobraira, mint Dante verseire.³² A Michelangelótól elforduló 18. századi kritikák is továbbörökítették ezt az analógiát, persze pejoratív értelemben. Mikor Algarotti 1763-ban, a *Saggio sopra la pittura*-ban az általa istenített Raffaellóéval hasonlított össze Michelangelo művészetéről való felfogását az utóbbi hátrányára, a michelangelói alkotói attitűdöt a „dantei bizarr víziókhöz” érezte közelinek.³³

A gyökeres változást a romantika kora hozta, amikor Dantét és Michelangelót most már pozitív kontextusban emlegették együtt mint a romantikus nemzedék



3. kép. Comolli: Dante és Beatrice, 1810, Villa Melzi

hőseit. Stendhal 1817-ben megjelent *Histoire de la peinture en Italie* című könyve jelezte a pozitív változást a franciaországi Michelangelo-recepcióban.³⁴ Dante és Michelangelo közös látásmódjának alapját — felújítva Vasari fogalmát — a *terribilità*-ban látva, vont párhuzamot kettejük művészete között, külön fejezetet szentelve Dante Michelangelóra gyakorolt hatásának. „Akárcsak Dante, Michelangelo sem okoz gyönyörűséget, megfélemlít, letaglózza a képzeletet a sorscsapás súlyával”³⁵ — írta Stendhal. „Nincs abban semmi meglepő, hogy Michelangelo, országa szokásait követve, amely szokások a mai napig fennállnak, és Dante iránti rajongása miatt, úgy képzelte el a poklot, mint ő. E két ember büszke génusza teljesen hasonló. Ha Michelangelo költeményt írt volna, megalkotta volna Ugolino grófot, Dante pedig, ha szobrász lett volna, létrehozta volna a Mózeszt.” Útköztetve mindezt saját korának művészetével, a következő álláspontra jutott. „Mindazok a metszetek, amelyeket Dantéből láttam, a legmulatságosabban nevetségesek. Ez azért van, mert az erő nélkülözhetetlen, és ma mi sem ritkább ennél.”

Stendhal, mint láttuk, az előző idézetben a Varchitól eredő toposzt alkalmazta, csakúgy mint egyszer Liszt is, mégpedig az előzőhöz igencsak hasonló gondolatmenet keretében. Egy 1837-ben írt leveléből ugyanis megtudjuk, hogy a zeneszerző és Marie d'Agoult a Villa Melzi parkjában, kedvenc műüket, a *Divina Commediát* olvasták egy Dantét és Beatricét ábrázoló szobor tövében.³⁶ A Canova követő Comolli által 1810-ben faragott szobor Liszt heves nemtetszését váltotta ki (3. kép).³⁷ „Micsoda téma! Milyen kár, hogy a szobrász ennyire nem értette. Beatricéből egy tenyeres talpas asszonyt csinált, Dantéből pedig egy jelentéktelen, hitvány kis koldust, nem a legfelségesebb dal urát, mint ahogy ő maga Homéroszt leírta. Dante megértéséhez azonban Michelangelo kellett!” — írta magából kikelve.

Comolli szobrának elutasítása adalék Liszt és nemzedékének ízléséhez. Liszt Canovát és Thorwaldsent is elvetette ekkor, ami jelzi azt a tartózkodást, amellyel a fiatal romantikus nemzedék korának klasszicista szobrászatához viszonyult.³⁸ Liszt kritikája így módon találkozott a Canova követőkről szintén nem sokat gondoló Stendhaléval: a dantei téma adekvát, az emberi drámát kifejező formáért kiált.

A nagyszabású témának megfelelő korszerű művészi kifejezés problémája Lisztet elsősorban persze mint zeneszerzőt foglalkoztatta. A társművészeti analógiák ezekben a leveleiben mint saját alkotói útját alátámasztó vagy — éppen azzal ellentétes — példák jöttek szóba. Nem pusztán műkedvelői megjegyzések ezek, hanem a társművészet egységében hívó Liszt művészi útkeresésének sajátos dokumentumai. A Berliózhoz írt levél idézett utolsó mondata — „Dante megtalálta festői kifejezését Orcagnában és Michelangelóban; egy napon talán megleli zenei kifejezését is a jövő Beethovenjében” — adja erre a legfőbb igazolást. Ebben a mondatban Liszt, metaforikus nyelven ugyan, de meg-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

jelölte a saját maga számára választott művészi utat; a beethoveni tradíció folytatását. A jövő Beethovenjének szerepében ugyanis ki más lehetne elképzelni, mint őt magát, aki a levél megírásával körülbelül egy időben éppen dantei gondolatok „megzenésítésén” fáradozott, Dante-szonátáját komponálta.³⁹

Ha belegondolunk abba, hogy a dantei-michelangelói *terribilità* élő, művészi hatóerővé válásának igénye ott bábáskodott a francia romantika születésénél, akkor látható, hogy Liszt művészetekről való felfogása mennyire korszerű volt. Amikor Liszt 1823-ban, még gyerekként Párizsba érkezett, tanúja volt ennek az új, romantikus nemzedék színrelépésével szorosán összefüggő ízlésváltozásnak. A festők közül először Gericault jelent meg a *Medúza tutajával*, majd a Michelangelóról két tanulmányt is publikáló Delacroix.⁴⁰ A romantikus festészet vezéralakja a dantei inspirációjú, michelangelói eszközökkel megfestett *Dante bárkájával* festett programszerű művet, amelyet 1822-ben állított ki a párizsi Salonban (4. kép).⁴¹ Mint láttuk, hasonló elvárásokat fogalmazott meg a dantei téma modern, vizuális formába öntésével kapcsolatban Stendhal, majd nem sokkal később Liszt is. A Michelangelo-felfogás pozitív fordításából azonban a francia romantikus nemzedék író-költő tagjai is kivették részüket. Elég legyen ezen a helyen csak Sainte-Beuve nevét említeni, aki számára Michelangelo versei ugyanolyan jelentőséggel bírtak, mint festményei és szobrai Delacroix számára.⁴² Delacroix és Sainte-Beuve Liszt párizsi baráti köréhez tartoztak – az utóbbi párizsi éveinek egyik legfontosabb mentora volt –, melynek köszönhetően a zongorista-zeneszerző első kézből tehetette magáévá a romantikus nemzedék Michelangelo és Dante kultuszát.

Amikor Liszt, a halál, az agónia, valamint az emberi dráma és szenvedés zenei képeit középpontba állítva, 1838–39-ben megkomponálta az *Il Penserosót* és a Dante-szonátát, akkor azok teljes összhangban voltak ezzel az új felfogással.⁴³ Liszt zongoradarabjai zenei és recepciótörténeti értelemben is modernek voltak; adekvát, korszerű művészi kifejezést adtak a dan-



4. kép. Delacroix: Dante bárkája, 1822, Párizs, Louvre, vászon, 188 x 241 cm

tei és michelangelói témáknak, a romantika esztétikai normáinak megfelelően.

Jegyzetek

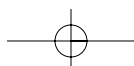
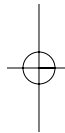
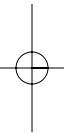
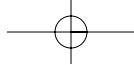
- 1 BAUDELAIRE, Charles: *Œuvres complètes*. Ed. Pichois, C. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, 1116.
- 2 Ld. összefoglalóan WALKER, Alan: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek: 1811–1847*. Budapest, Zeneműkiadó, 1983, 259–294. Az itt látott művekhez D'AGOULT, Marie: *Meine Freundschaft mit Franz Liszt. Ein Roman der Liebe aus den Memoiren einer berühmten Frau*. Dresden, Carl Reissen, 1930.
- 3 RAMANN, Lina: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Bd. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880, 539. WINKLHOFER, Sharon: *Liszt, Marie d'Agoult, and the Dante Sonata*. In: *19th Century Music*, I. évf. (1977) 1. sz., 15–32, MUELLER, Rena Charnin: *Liszt's Catalogues and Inventories of his Works*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXIV. évf. (1992) 3–4. sz., 231–250, EIGELDINGER, Jean-Jacques: „Anch'io son pittore' ou Liszt compositeur de Sposalizio & Penseroso”. In: *De l'archet au Pinceau. Recontres entre musique et arts visuels en Suisse romande*. Editions Payot Lausanne, 1996, Bozó Péter: *Supplément a Zarándokének második kötetéhez*. In: *Magyar Zene*, XLIV. évf. (2006) 2. sz. 177–213.
- 4 „Az *Années de pèlerinage* második kötetének már régen elkészült korrektúráit elküldve, kérelemmel fordulok Önhöz: kérdezze meg Kretzschmer urat, készítené-e a közeljövőben rajzot ezekhez a művekhez, és pedig No 1: a *Sposalizio* számára, Raffaello csodálatos képének reprodukcióját (a Mária és József eljegyzését ábrázoló, a milánói képtárban őrzött festményről metszet, könyvomat ezerszámra akad) No. 2: az *Il Penseroso* számára, Lorenzo Medici *Il Penseroso* néven ismert szobráról Michelangelo firenzei síremléke nyomán...” *Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott*. In: *Die Musik* 1906, V/13, 50.
- 5 Liszt Beethoven-recepciójához ld. SCHRÖTER, Axel: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst.” In: *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*. Sinzig, 1999 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Hrsg. von ALTENBURG, Detlef), *Liszt és Beethoven*. Kiállítás. Stiftung Weimarer Klassik, Beethoven-Haus Bonn, Liszt Ferenc Emlékmúzeum Budapest. Szerk. LIEPSCH, E. Budapest, 2003.
- 6 *Symphonies de Beethoven. Partition de Piano dédiée à Monsieur Ingres. No V*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1840. Vorwort von Franz Liszt, Rom 1839. Herzogin Anna Amalia Bibliothek, L 1504. In: *Liszt és Beethoven*, 2003 kat. 51. (LIEPSCH, E.)
- 7 Michelangelo költészetének 19. századi recepciójához: ØSTERMARK-JOHANSEN, Lene: *Sweetness and Strength. The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*. Aldershot, Ashgate, 1998, 50–

- 63.
- 8 San Rossore, 1839. október 2. Eredeti megjelenése: *Gazette musicale*, 1839. október 24. *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique: 1835–1841. Franz Liszt*. Translated and annotated by SUTTONI, Charles. Chicago and London, The University of Chicago Press, 183–190.
- 9 DOMOKOS Zsuzsanna: *A Capella Sistina Miserere-tradíciójának hatása Liszt műveire*. In: *Liszt 2000. A Liszt Ferenc Társaság szervezésében, 1999. május 18–20-án, Budapesten tartott nemzetközi Liszt-konferencia válogatott előadásai*. Szerk. HAMBURGER Klára. Budapest, Liszt Ferenc Társaság, 2000, 108–116.
- 10 Róma, 1862. november 1. A levél és fordítása közölve: *Liszt és Beethoven*, 2003, kat. 11. Feltehető, hogy Lisztnek az *Harmonies poétiques et religieuses* ciklusának *Miserere d'après Palestrina* című darabja is ugyanezzel a *Miserere*-élménnyel lehet kapcsolatban. Ld. BOZÓ 2006, 196. Elképzelhető, hogy Liszt beszámolókat is olvashatott a *Miserere*-liturgiáról, például Stendhalét, aki így fogalmazta meg az átélt élményt: „Itt (a Sixtus-kápolnában) éneklik a híres nagypénteki *Miserere*-t. Ahogy haladnak előre a bűnbánó zsoltárban, a gyertyák sorban kialszanak; már csak félig láthatjuk Isten haragjának e szolgálait, és láttam, hogy igen közepszerű képzelőerővel is, még a legszilárdabb ember is érezhet akkor valamit, ami hasonlít a félelemhez. A nők rosszul érzik magukat, amikor a hang elgyengül és lassanként elhal, és úgy tűnik, hogy minden megsemmisül az Örökkévaló keze alatt. E pillanatban nem lepődnek meg, ha azt hallanánk, hogy felharsan az ítélet trombitája; ekkor már minden szívtől távol áll a könnyörület eszméje.” STENDHAL: *Histoire de la peinture en Italie*. Paris, 1817. Magyarul: *Az itáliai festészet története*. Budapest, Európa, 1982, 390–391.
- 11 Montalambert vált először szószólójává a Franciaországban a keresztény festészet megalapításának. A német nazarénusok példájának követésére buzdítva a francia festőket, fejtette ki, hogy a keresztény művészet megújításának záloga a primitívek követése. MONTALAMBERT, Charles R. F.: *Du Vandalisme et du catholicisme en France*. Paris, Debécourt, 1839, 177, 187. Liszt egyik levelében írja, hogy Assisi felé utazva „az úton kb. ötven oldalt olvastam Rio De l'art chrétien-jéből, Cimabueról, Giottóról stb.” Carolyne Sayn-Wittgensteinnek, 1868. július. 7. *Franz Liszt. Selected Letters*. Ed. WILLIAMS, Adrian. Oxford, Clarendon Press, 1998, 681. A *De l'art chrétien* első kiadása már 1836-ban megjelent, ezen a címen: RIO, Alexis-François: *De la poésie chrétienne dans son principe dans sa matière et dans ses formes*. Paris, Debécourt, Hachette, 1836. Feltehető, hogy Liszt ismerte már ezt az első kiadást is.
- 12 „La Sainte Cécile de Raphael. Extrait des lettres d'un bachelier ès-musique. A M. Joseph d'Orti-gue.” *Revue et Gazette Musicale de Paris* 1838. április 14. In: *Franz Liszt: Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Detlef ALTENBURG, Bd 1: *Frühe Schriften*. Hrsg. von Rainer KLEINERTZ. Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf & Härtel, 2000, 296.
- 13 A francia festővel való római találkozásáról Liszt a Berliózhoz írt levelében (ld. 8. j.) számolt be. Innen tudjuk meg, hogy egyik nap Ingres, ekkor a római Francia Akadémia igazgatója, a Vatikánban idegenvezetőjéül szegődött, este a Villa Mediciben pedig a kiválóan hegedülő festő és Liszt együtt muzsikáltak.
- 14 NEMES Péter: *A táj esztétikája. A picturesque mint esztétikai elmélet és gyakorlat*. In: *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg*. Szerk. JENEY Éva, SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Budapest, Balassi kiadó, 2006, 32–49, ABRAMS, M. H.: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, Norton & Company, 1958, 88–94.
- 15 ROCHLITZ, Friedrich: *Parallele zwischen Raphael und Mozart*. In: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1800. június 11. Ld. TOLLEY, Thomas: *Painting the Canon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c.1750 to c.1810*. Aldershot, Ashgate, 36–37.
- 16 E. T. A. Hoffmann recenziójának eredeti megjelenése: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1810. július. Ld. *Art in Theory 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas*. Eds. HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason. Oxford, Blackwell, 2000, 1035.
- 17 BURKE, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London, 1757. Ed. BOULTON, J. T. (London, 1958), magyarul: BURKE, Edmund: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Budapest, Magvető, 2008.
- 18 PÁL József: *A neoklasszicizmus poétikája*. Budapest, Akadémiai kiadó, 1988, 120–133.
- 19 Discourse V. Elhangzott 1772. december 10-én. REYNOLDS, Sir Joshua: *Discourses on Art*. Ed. WARK, Robert R. New Haven and London, Yale University Press, 1997, 83.
- 20 OVERBECK, Johann Friedrich.: *Die drei wege der Kunst* (1810), megjelent Pforr átírásában: LEHR, F. H.: *Die Blütezeit romantischer Bildkunst: Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes*. Marburg, Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg, 1924, 303. Ld. még HEISE, Brigitte: *Johann Friedrich Overbeck*. Böhlau, 1999, 298–299.
- 21 „Michelangelo Mózesét (a San Pietro in Vincoliban) fenségesnek találtam.” Lambert Massartnak. Róma, 1839. március 1. *Franz Liszt. Selected letters*. Transl. and ed. WILLIAMS, Adrian, Oxford, 1998, 101. Raffaello Szent Cecíliáját pedig így jellemzi: „...a báj, a tisztaság a harmónia csodája.” KLEINERTZ, 2000, 296.
- 22 8.j.

- 23 A két tétel összetartozásához ld. BOZÓ, 2006, 195.
- 24 HAMBURGER Klára: *Liszt kalauz*. Budapest, Zene-műkiadó, 1986, 303–306; EDEL, Theodore: *Liszt's La Nocturne: Piano Music as Self-Portrait*. In: *The Journal of the American Liszt Society* (42) 1997, 45.
- 25 DAMSCHRODER, David: *Liszt's Composition Lessons from Beethoven (Florence, 1838–39)*. In: *Journal of the American Liszt Society* 28(1990), 4.
- 26 Ld. 8.j.
- 27 „Úgy érzem, hogy ez a műemlék (a *Pont du Gard*) ugyanúgy hat, mint valami fenséges zene; a kiválasztottak szívének szóló élmény.” STENDHAL: *Mémoires d'un touriste* II. Paris, Champion, 1932, 148.
- 28 COOPER, Robyn: „The Crowning Glory of Pisa”: *Nineteenth-Century Reactions to the Campo Santo*. In: *Italian Studies* XXXVII. (1982) 82–85.
- 29 Ld. erről Liszt 1839-es bejegyzését Marie d'Agoult naplójába: D'AGOULT, 1930, 199–200. Ld. még BOZÓ, 2006, 194–195.
- 30 WINKLHOFER, 1977, 28.
- 31 VALÉRY: *Voyages Historiques, Littéraires et Artistiques en Italie*. Paris, 1826–28. Említi KACZMARCZYK Adrienne: *Holbein contra Orcagna. Felicité de Lamennais és a Haláltánc inspirációs háttere*. In: *Muzsika*, 44. évf. (2001) 10. sz., 22.
- 32 Ld. TOLNAY, Charles de: *Michelangelo. The Medici Chapel*. Princeton, Princeton University Press, 1948, 61.
- 33 PRAZ, Mario: *Motivi e figure*. Torino, 1945, 16.
- 34 Ld. 10. j.
- 35 STENDHAL, 1982, 427.
- 36 A 19. század elejének franciaországi Dante-kultuszához és Dante Lisztre gyakorolt hatásához: WINKLHOFER, 1977, 19–25. Ld. még KOVÁCS Imre: *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban*. In: *Ars Hungarica* 33 (2005/2) 322–325 (u.az angolul: *Studia Musicologica* 47 (2006/1) 13–17.
- 37 Louis Ronchard-nak. Bellagio, 1837. szeptember 20. *Gazette musicale* 1838. július 22. *Franz Liszt: Pages romantiques*. Ed. CHANTAVOINE, Jean. Paris, 1912, 167.
- 38 „A két oroszánt leszámítva, Canova (XIII. Kelemen San Pietro-beli) síremléke hétköznapian közepszerű. Canova hírneve lehanyatlott, s ugyanezt mondhatom Thorwaldsenről, aki szintén készített egy pápai síremléket a San Pietróban, ami meglehetősen rideg és merev.” Lambert Massart-nak. Róma, 1939. március. 1. WILLIAMS, 1998, 101.
- 39 DAMSCHRODER, 1990, 4.
- 40 DÖRKEN, Eugen: *Geschichte des französischen Michelangelobildes von der Renaissance bis zu Rodin*. Inaugural Dissertation. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 1936, 46, 50–55. Ld. még MRAS, George: *Eugène Delacroix's Theory of Art*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966.
- 41 A festmény konkrét Michelangelo-kölcsönzéseire ld. JOHNSON, Lee: *The Formal Sources of Delacroix Barque de Dante*. In: *Burlington Magazine* Vol. C. (664). july 1958, 228–232.
- 42 DÖRKEN, 1936, 49–50.
- 43 Ezek a témák Delacroix festészetének is fontos vonulatát képezték. Ld. PRAZ, Mario: *The Romantic Agony*. New York, 1956. Előírt terjedelmi okok miatt kénytelen vagyok elhagyni, s egy más alkalommal publikálni, a kéziratnak azt a részét, amely Michelangelo *Il Penseroso*-jának és a *Grato m'e il sonno* versének befogadástörténetét elemezve, azt fejtegeti, hogy Michelangelo szobra mint melankolikus művészallegória, milyen módon kapcsolódott a halálhoz általában és Liszt számára személyesen is.

Notes on Franz Liszt's Reception of Michelangelo

It was at the age of 26 that Liszt first visited Italy, where he was greatly influenced by works of the Renaissance. Raphael's *Sposalizio* and Michelangelo's *Il penseroso* inspired the two Italian pieces of *Années de pèlerinage*. The paper examines how Edmund Burke's aesthetic concepts of the *beautiful* and *sublime* influenced Liszt's understanding of Michelangelo and Raphael. Furthermore, it explores the intellectual climate in which he familiarized himself with the new, romantic cult of Michelangelo and Dante.



Szörényi László

A magyarországi humanizmus-kutatás XX. századi fordulópontjai

Nagyon nagy megtiszteltetés és egyúttal nagyon nagy kihívás számomra egy ilyen tudós összejevetelen és egy ilyen világhírű intézetben röviden utalni, a 20 percnyi idő által adott keretben azokra a tudománytörténeti paraméterekre, amelyek segítségével szélesebb összefüggésbe állíthatók az utóbbi évtizedek magyar tudományosságának azon törekvései, amelyek érvényes magyarázatot kerestek illetve adtak a korai reneszánsz, azaz nagyjából a XV. század második felének a magyarországi humanizmust érintő jelenségeire.¹ Azt a megoldást találtam legcélravezetőbbnek, hogy egyrészt bemutassam azokat a nemzetközi tudomány által is befogadható nyelveken, tehát olaszul, angolul, németül, franciául keletkezett műveket, amelyek lehetővé tették és teszik a humanizmuskutatásnak, hogy megismerkedjék egy számára viszonylag távol eső témával, egy legalábbis regionálisan távol eső humanizmus problémáival, másrészt, hogy vázoljam azokat a tendenciákat, amelyek a kutatásban azóta jelentek meg, hogy ezek az összefoglaló és orientáló jellegű művek napvilágra jöttek. Tulajdonképpen tehát – a kutatástörténetre vetítve – kronológiai, periodizációs problémákkal küszködtem. Az eredmény azonban összefoglalható egy mondatban, vagyis egész szerény mondanivalóm előlegezhető ily módon: Bizonyos értelemben kutatástörténeti korszakhatárként 1992-öt kell megállapítanunk, abban az évben halt meg ugyanis Klaniczay Tibor; a rákövetkező, a jelenbe érő 15 évet azonban még mindig egyértelműen az ő nevével kell összekötnünk, hiszen a kutatás legnagyobb része az ő általa kijelölt irányban folyik, másrészt pedig több fontos műve jelent meg posztumusz kiadásban.

Két példát is szeretnék hozni erre az utóbbira. Amszterdamban és Philadelphiában 2000-ben jelent meg a „L'Époque de la Renaissance (1400–1600)” című monumentális vállalkozás IV. kötete, az ICLA-AILC, vagyis a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtörténeti Társaság nagy összefoglaló sorozatának XIII. köteteként.² Az 1560-tól 1610-ig tartó időszakot tárgyalja az európai nyelvű irodalmak összehasonlító történetének részeként, főszerkesztői az akkor már 8 éve elhunyt Klaniczay Tibor, valamint Éva Kushner és Paul Chavy. A Madame Kushner által írott előszóból megtudhatjuk, hogy (az egyébként Klaniczay emlékének ajánlott kötetet) azért jelentették meg előbb, mint a másodikat és a harmadikat, csatlakoztatván így az 1988-ban még Budapesten megjelent első kötethez, amely az 1400-tól 1480-ig terjedő korszakot tárgyalja, mert ennek a két korszaknak a teljes periodizációját hosszas tárgyalások után maga Klaniczay Tibor alakította ki, és hiába múlt el több mint egy évtized, nem találtak e felosztásnál jobbat.³ Ez a periodizáció ugyanis a lehető legszélesebb körű és leginterdiszciplinárisabb

megfontolásokon alapult, mind történeti megalapozását, mind az összes társtudományok bevonását, mind az általános esztétikai és művészettörténeti megalapozást illetően. Klaniczay Tibor ugyanis egyszerre volt nemzetközi rangú reneszánszkutató, komparatista és a régi magyarországi irodalom kutatója.

Hadd csatoljuk ehhez a másik említett, utóélet-példát: ugyancsak a 2000. évben közölte a Rómában kiadott Rivista di Studi Ungheresi című, Sárközy Péter kollégánk által szerkesztett folyóirat, Klaniczay Tibor kéziratot hagyatékából azt a nagy terjedelmű tanulmányt, amelynek címe „L'Umanesimo nell'area Danubiana” és, amely eredetileg előadássorozat formájában hangzott el Nápolyban az 1988–89-es tanévben, az Istituto Italiano per gli Studi Filosofici falai között.⁴ Ha ezt összehasonlítjuk azzal a ragyogó előadással, amelyet Klaniczay Tibor még 1974. március 9-én tartott Rómában „Mattia Corvino e l'umanesimo italiano” címmel az Accademia Nazionale dei Lincei ülésén,⁵ akkor láthatjuk, hogy a közben eltelt 15 évben Klaniczay egyfolytában dolgozott a témán és megtartva bizonyos, érvényesnek tartott elemeket, hogyan gazdagította a panorámikus összképet újabb és újabb kutatási eredmények beépítésével.

Az előbb már említettem a regionális szemlélet jelentőségét. Ezt különösen azért tartom fontosnak, mert nagyon sok, különben kiváló modern kézikönyv a humanizmus területi kiterjedéséről szólván gyakorlatias, vagy esetleg tájékoztatlanságból fakadó okok miatt azt az utat választja, hogy a XX. század második felének éppen érvényes politikai földrajzi határai szerint méri fel, osztályozza és csoportosítja az egyes nemzeti humanizmusokat, amelyeket az olaszországi humanizmus hatása elért és figyelemre méltó saját humanista kultúrák kialakítására ösztönzött. Ez egy, valódi történeti összefüggésekre kíváncsi kutató szemében végtelen kuszaságot eredményez. Elég arra utalni például, hogy az Albert Rabil, Jr. által szerkesztett kitűnő háromkötetes kézikönyv (Renaissance Humanism, Foundations, Forms, and Legacy, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1988) második kötetében,⁶ amely az Itálián kívüli humanizmus történetét tárgyalja, egymás mellett foglal helyet például a horvát és a magyar fejezet, amely részben fedi egymást, hiszen például a saját nemzeti szövegösszefüggés keretében tárgyalja mindkét szerző Janus Pannonius életét.⁷ De több tucat példát lehet felhozni még e kötetből és sok más, különben kitűnő kézikönyvből és bevezetőből, hozzátehetjük hogy például Jozef Ijsewijn, a nemrég elhunyt iskolaalapító louvaini professzor két kiadást is megért neolatin filológiai bevezetője első kötetében azért tudta nagyobbreszt elkerülni az ilyen anakronizmusokat, mert hallgatott Klaniczay Tibor baráti tanácsaira.⁸

Klanciczay Tibor iskolateremtő volt Magyarországon, de nemcsak Magyarországon. Római és párizsi vendégprofesszorsága idején,⁹ ugyanolyan csodálatra méltó szorgalommal és türelemmel építette be a magyarországi kiindulású kutatás szempontjait a nemzetközi prioritások közé, mint ahogyan ezeket a nemzetközi prioritások felhasználta a magyarországi kutatás szerkezetének és irányainak reformálására. Amit örökölt, az sem volt kevés, hiszen elég a ma is sokszor idézett Huszti József vagy Kardos Tibor munkáira gondolnunk, ám Huszti Janus-monográfiája,¹⁰ sajnos soha sem jelent meg idegen nyelven, ezért eredményeit a nemzetközi kutatás mellőzte, Kardos Tibor pedig szellemtörténeti konstrukciók létrehozásán fáradozva egy idő után nem tudta eredményeit iskolaszérumen továbbadni, a feladatokat kijelölni és elosztani. Klanciczay óvakodott a szellemtörténet látványos, ám sokszor üres konstrukcióitól, de óvakodott a hivatalosan kötelező és látszólag őáltala is vállalt marxista ideológia osztályalapú légváraitól is. A ma sokszor korai újkornak nevezett XV–XVII. század európai léptékű magyar irodalmával foglalkozott legelőször, elsősorban a XVI. század végi lírikussal Balassi Bálinttal,¹¹ másrészt a legnagyobb barokk eposz költőjével, Zrínyi Miklóssal.¹² Mindkettőnek a valódi jelentőségét kizárólag — mint felismerte — nemzetközi összehasonlításban lehet megérteni, mindkettejük költészete mögött ott áll a nagy olasz reneszánsz és a neolatin humanista irodalom, ám alapkérdéseik érthetetlenek akkor, hogy ha nem megyünk vissza, még messzebb a múltba, egészen a humanizmus kialakulásáig.

Így terelődött a figyelme a XV. század második felére, magyar szempontból ez Mátyás király kora. A már említett nagy olasz Mátyás-tanulmányában először vázolja fel sikerrel azt a nemzetközi, az európai humanizmus eszközeivel kifejezett elvárás-rendszert, amely meghatározta Mátyás egész diplomáciai és politikai törekvését, vagyis a keresztény európai egységet kívülről fenyegető török veszély és belülről fenyegető huszita eretnekség kettős kihívása ellen föllépő speciális kereszties lovag szerepét.¹³ (Elég a híres elvesztett Mantegna-freskóra gondolnunk a Campo de Fiorin,¹⁴ amely Mátyást egy olyan lovagként ábrázolja, aki egyszerre küzd egy szárnyas és egy földön tekergő kígyó vagy sárkány ellen.) További felismerése a magyarországi egyetemek hiányából fakadó külföldi peregrináció jelentőségének felmérése, és ezen belül a kapcsolatrendszeri háló felrajzolása a közép-európai és nyugat-európai egyetemi központok között. Harmadik döntő felismerésének én azt tartom, hogy — noha sokszor direkt források híján, mégis hitelt érdemlően — bemutatja Bessarion bíboros és körének alapvető jelentőségét nem csupán a platonizmus és a görög tanulmányok magyarországi terjesztése szempontjából, hanem abban is, hogy ez a menekült görög főpap és humanista hogyan igyekezett Mátyás államának a görög területeket is felszabadító messiás szerepét tulajdonítani. (A „messiás” kifejezés itt kicsit erősnek látszik, pedig Klanciczay nyomán tudok hivatkozni Ficino

egy levelére, aki azt írja, hogy az ószövetségi atyák ültek úgy várva a Messiást a Pokol tornácán, mint ahogy a görög szerzők ülnek a pokolban, vagyis a török uralom alatt, várva, hogy Mátyás majd megváltja őket.)¹⁵

A már említett, általa írott vagy szerkesztett könyveken kívül a legnagyobb ösztönzést szerintem az 1982-es, az ausztriai Schallaburgban rendezett hatalmas nemzetközi Mátyás-kiállítás német nyelven kiadott óriási katalógusa adta, amelynek társszerkesztője volt,¹⁶ valamint az 1990-ben Székesfehérváron Mátyás király halálának 500. évfordulójára rendezett konferenciának kötetbe szerkesztett változata,¹⁷ amelynek megjelenését már nem érthette meg, a szerkesztés munkáját megosztotta vele Jankovics József, az MTA Irodalomtudományi Intézet Reneszánsz Osztályának Klanciczay halála óta vezetője. Ő szerkesztette azt az emlékkönyvet is,¹⁸ amely ugyanabban az évben jelent meg, s amelyben egyrészt magyar, másrészt idegen nyelven, olaszul, franciául, angolul olvashatók a témánkba tartozó igen fontos tanulmányok, például Vittore Brancától, Jean-Claude Margolin-tól vagy Amedeo Di Francesco-tól.¹⁹ A kötet elején pedig Aleksander Geyesztor, Paul Oskar Kristeller és Astrik L. Gabriel búcsúzik az elhunyt mestertől és kollégától, máig érvényesen megalapozva nemzetközileg is érvényes jelentőségét, felsorolva mindazokat a fontos tudományágakat, ahol maradandót alkotott, illetve új utat nyitott.²⁰

Áttérve most arra, hogy az utána következő tudós nemzedékek hogyan folytatták munkáját — noha még sokáig sorolhatnám a posztumusz kiadásban megjelent saját köteteit is, itt csak annyit említvén, hogy a rendkívül erősen firenzei vonatkozású könyve a platonista alapozású magyar és közép-európai humanista tudós társaságok, vagyis ún. akadémiák mozgalmának szentelt kötete²¹ nemsokára megjelenik olaszul is, Amedeo Di Francesco fordításában — elsősorban a Janus Pannonius-kutatásokat kell kiemelnem. A konferenciánkon jelenlévő Ritoókné Szalay Ágnes az egyik sorozatszerkesztője annak a hatalmas kritikai kiadásnak,²² amely Janus Pannonius műveit tartalmazza és kommentálja; az első kötet, amely az epigrammákat tartalmazza, tavaly jelent meg a Budapesten rendezett XIII. Nemzetközi Neolatin Konferencia tiszteletére Mayer Gyula és Török László munkája eredményeképpen;²³ nemsokára követi ezt majd a Ritoókné által írott kommentár, majd az elégiák, a dicsőítő énekek, valamint a prózai művek kötetei. Ebbe a körbe tartoznak magának Ritoóknénak, valamint a konferenciánkon szintén résztvevő Jankovits Lászlónak három éve megjelent tanulmánykötetei is, amelyek teljesen új fénybe helyezik Janus Pannonius költészetét.²⁴ (Beteljesítve ezzel nem csupán Klanciczay Tibor kezdeményezését, hanem azt az ígéretet is, amelyet a magyarországi olasz és horvát humanizmuskutatók fogalmaztak meg 2002-ben a ferrarai Reneszánszkutató Intézet Janus-konferenciáján.²⁵ Reméljük, hogy e konferencia aktái is nemsokára megjelennek.)

Szintén Klaniczay Tibor kezdeményezését folytatják és teljesítik ki Pajorin Klára kutatásai — ő is résztvevője konferenciáknak — aki elsősorban a magyarországi humanizmus hazai kezdeményezőjével, Janus Pannonius nagybátyjával, Vitéz Jánossal foglalkozik, illetve az esztergomi érsek külföldi kapcsolataival pl. Pier Paolo Vergerioval vagy II. Pius pápával.²⁶ Tovább folyik a Bonfini-kutatás is; Mátyás király nagy történetírójának monumentális művét Kulcsár Péter fordította le nemrég magyarra,²⁷ valamint ugyanő egy óriási repertóriumot állított össze nemrég a magyar történelemre vonatkozó humanista forrásokból.²⁸ Jankovics József, Ács Pál és Kőszeghy Péter szerkesztették a magyarországi humanizmus legfontosabb szövegeinek kézikönyvét latin és magyar nyelven, új életrajzokkal és kommentárokkal²⁹ (ez kapcsolódik a Klaniczay Tibor által a 80-as években összeállított út-törő, de csak magyar nyelvű szöveggyűjteményéhez).³⁰ Folytatódott és már sokadik kötetéig eljutott a Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum című kritikai szövegkiadási sorozat is — ezt Pajorin Klárával jómagam szerkesztjük —, amelynek keretében nemsokára megjeleni majd Galeotto Marzio híres filozófiai műve a *De doctrina promiscua*, Békés Enikő sajtó alá rendezésében.³¹ Feltétlenül meg kell még említeni az Intézetünk kiadásában megjelenő hatalmas Régi Magyar Művelődéstörténeti Lexikont (főszerkesztő Kőszeghy Péter), amelyben nem csupán az egyes, korszakunkba tartozó humanisták kapnak új és friss szemléletű értékelést, hanem megjelent a „Humanizmus” címszó is, amely a legújabb nemzetközi kutatási módszerek figyelembe vételével összegzi a magyarországi humanizmus értékeit (Sajó Tamás, Jankovits László és Kőszeghy Péter munkája).³² Röviden hozzátenném még, hogy a jövő évi évfordulóra, amikor is a tudományos világ Mátyás király trónra léptének 550. évfordulóját ünnepli, tudomásom szerint igen sok kiadvány készül, így pl. E. Kovács Péter szerkesztésében egy hatalmas forrás- és tanulmánygyűjtemény, valamint a Monok István által már évek óta sikerrel és gazdagon folytatott Corvina-kutatások új darabjai.³³ Erről részletesebben — mivel nem szűkebb szakmám — nem tudok beszámolni, de a jelen lévő kollégák közül a művészet- és könyvtörténészek nyilván minden lényeges problémára fel fogják hívni a figyelmet.

Klaniczay Tibor alakította ki a Villa I Tatti-val való együttműködést is. Az ő és az akkori igazgató Smyth professzor úr baráti megállapodásának köszönhetjük azt, hogy Boskovits Miklós után sok évvel újra megjelentek magyar kutatók is itt Firenzében. Én is itt töltöttem egy boldog és termékeny évet 1980–81-ben. Mai napig életem talán legkellemesebb emlékeként idézem fel magamban ezt az évet. Nagyon boldog vagyok, hogy újra itt lehetek, és a magam szerény módján kollégáimmal együtt részt vehetek a Villa I Tatti és a magyar tudományos élet, elsősorban pedig a Klaniczay Tibor által alapított MTA Irodalomtudományi Intézet és Reneszánsz Osztály további gyümölcsöző

együttműködésében.

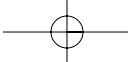
Jegyzetek

- 1 A tanulmány elhangzott előadás formájában olvasul az *Italy and Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance* című konferencián a firenzei Villa I Tattiban 2007. június 7-én.
- 2 *L'époque de la renaissance, 1400–1600. Tome 4., Crises et essors nouveaux, 1560–1610.* Dir. Tibor KLANICZAY, Eva KUSHNER. Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, 2000.
- 3 *L'époque de la renaissance, 1400–1600. Tome 1., L'avènement de l'esprit nouveau, 1400–1480.* Publ. sous la direction de Tibor KLANICZAY, Eva KUSHNER, André STEGMANN. Budapest, Akadémiai, 1988.
- 4 KLANICZAY, Tibor: *L'Umanesimo nell'area Danubiana.* In: *Rivista di Studi Ungheresi.* 2000 14. szám. 7–46.
- 5 KLANICZAY, Tibor: *Mattia Corvino e l'Umanesimo italiano.* Accademia Naz. dei Lincei, (collana Problemi attuali di scienza e di cultura), Roma, 1974.
- 6 RABIL, Albert, Jr., ed.: *Renaissance Humanism: Foundations, Forms and Legacy. Vol. 2: Humanism Beyond Italy.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.
- 7 BIRNBAUM, Marianna D.: *Humanism in Hungary in Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy, Vol. II, Humanism beyond Italy.* Ed. by Albert RABIL, Jr.. University of Pennsylvania Press, 1988, 293–334 [296–299: J. P.-ről].
- 8 IJSEWIJN, Jozef: *Companion to Neo-Latin studies.* Amsterdam, New York, Oxford, North-Holland Publ. Co., 1977; IJSEWIJN, Jozef: *Companion to Neo-Latin studies. 2.* Entirely rewritten. Leuven-Louvain, Leuven University Press, Peeters Press, 1990.
- 9 A párizsi Sorbonne-on 1967–1968-ban és a római La Sapienza egyetemen 1975–1979 között.
- 10 HUSZTI József: *Janus Pannonius.* Pécs, Janus-Pannonius Társaság K., 1931.
- 11 MIŠIANIK, Jan, ECKHARDT Sándor, KLANICZAY Tibor: *Balassi Bálint szép magyar komédiája: a Fanchali Jób-kódex magyar és szlovák versei.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959; BALASSI Bálint: *Balassi Bálint összes versei és Szép magyar komédiája.* Sajtó alá rendezte ECKHARDT Sándor; az utószót írta KLANICZAY Tibor. Budapest, Magyar Helikon Könyvkiadó, 1961; KLANICZAY Tibor: *A szerelem költője* [Balassi Bálint]. Budapest, Akadémiai Ny., 1961; KLANICZAY, Tibor: *Réalité et idéalisation dans la poésie pétrarquiste de Bálint Balassi.* Budapest, Akadémiai Ny., 1966.
- 12 KLANICZAY Tibor: *Zrínyi Miklós.* Budapest, Akadémiai K., 1954.
- 13 KLANICZAY Tibor: *A keresztshad eszméje és a Mátyás-mítosz.* Budapest, Akadémiai Ny., 1975.
- 14 PÓCS, Dániel: *L'affresco di Mattia Corvino a Campo de' Fiori. Quesiti stilistici e iconografici.*

- Arte Lombarda*. In: *Atti del Convegno: Lombardia e Ungheria nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Rapporti culturali e artistici dall'età di Sigismondo all'invasione turca (1387–1526)*. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore – Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 2–4 dicembre 2002. 2003, 3, 101–109; Pócs Dániel: *Mátyás király elpusztult freskója Rómában*. In: *Mi végre a tudomány? Fiatalkutatók Fóruma 1. – 2003*. MTA Társadalomkutató Központ, Budapest, 2004, 85–112.
- 15 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 73. Aug 2 Ficinus, Marsilius: *Epistolarum ad amicos libri VIII, cum praefatione Philippi Valoris ad Matthiam regem Hungariae*. III. kötet Mátyásnak szóló ajánlása (f. 108v): „És miként az egykor a limbusban veszteglő ama régi szentek a Messiást, úgy hívják ezek a nyomorult bölcsek örökös hangos kiáltással Mátyást, mint Megváltó Mátyást, hogy őket a limbusból, vagy inkább a pokolból a fényre és életre visszavezesse.”
- 16 *Schallaburg 1982. Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien, 1982.
- 17 *Matthias Corvinus and the Humanism in Central Europe*. Ed. by Tibor KLANICZAY, József JANKOVICS, Budapest, Balassi Kiadó, 1994.
- 18 *Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékére*. Szerk. JANKOVICS József. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete. Budapest, Balassi Kiadó. 1994.
- 19 BRANCA, Vittore: *Il paesaggio nel Boccaccio: descrittivismo, calligrafismo, allusivismo, espressivismo*. In: *Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékére*. 1994. 32–47; MARGOLIN, Jean-Claude: *Pouvoir occulte du langage et écritures secrètes aux 16e et 17e siècles Trithème, Vigenère, Kircher*. In: *Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékére*. 1994. 304–333; DI FRANCESCO, Amedeo: *Castelletti e Balassi – Drammaturgia e trattatistica nella riscrittura ungherese dell'Amarilli*. In: *Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékére*. 1994. 233–249.
- 20 GABRIEL, Astrik L. – GIEYSZTOR, Aleksander – KRISTELLER, Paul Oskar: *Tibor Klaniczay (1923–1992)*. In: *Tanulmányok Klaniczay Tibor emlékére*. 1994. 7–9.
- 21 KLANICZAY Tibor: *A magyarországi akadémiai mozgalom előtörténete*. Budapest, Balassi Kiadó, 1993.
- 22 *Iani Pannonii Opera Quae Manserunt Omnia*. Seriem redigunt Stephanus BORZSÁK et Agnes RITOÓK-SZALAY.
- 23 *Iani Pannonii Opera Quae Manserunt Omnia. Volumen I Epigrammata. Textus*. Eds. Mayer GYULA és László TÖRÖK. Budapest, Balassi, 2006.
- 24 RITOÓKNÉ SZALAY Ágnes: „*Nympha super ripam Danubii*” *Tanulmányok a XV–XVI. századi magyarországi művelődés köréből*. Budapest, Balassi, 2002; JANKOVITS László: *Accessus ad Janum. A műértelmezés hagyományai Janus Pannonius költészetében*. (Humanizmus és Reformáció, 27), 2002.
- 25 2002. okt. 17–19. Convegno internazionale. Ianus Pannonius – Poesia umanistica e cultura rinascimentale tra Ferrara e Ungheria nel Quattrocento, Ferrara.
- 26 PAJORIN Klára: *Vitéz János vezetéknévéről* [Sul cognome di J. V.]. In: *Ritoók Zsigmondné Szalay Ágnes 70. születésnapjára* [Per natalizio 70 di R. Sz. A.]. Közread. a REBAKUCS. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 18–19; PAJORIN Klára: *Vitéz János és Janus Pannonius vélekedése Sulpicius Severusról és a literátorok hírnévvágyáról* [L'opinione di J. V. e J. P. su S. S. e sull'aspirazione di fama dei letterati]. In: *Szabó G. Zoltán 60. születésnapjára* [Per il natalizio 60 di G. Sz.]. Budapest, Balassi Kiadó–Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, 2003. 5–6; PAJORIN Klára: *Vitéz János műveltsége*. In: *ItK. CVIII (2004) 533–540*; PAJORIN Klára: *Alcuni rapporti personali di Pier Paolo Vergerio in Ungheria*. In: *L'Umanesimo latino in Ungheria. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Budapest, 18 aprile 2005*. Org. da Fondazione Cassamarca di Treviso. A cura di Adriano PAPO, Gizella NEMETH PAPO. Budapest, Istituto Italiano di Cultura, 2005. 45–50.
- 27 BONFINI, Antonio: *A magyar történelem tizedei*. Ford. Kulcsár Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 1995.
- 28 *Inventarium de operibus litterariis ad res hungaricas pertinentiis [!] ab initiis usque annum 1700. – A magyar történeti irodalom lelőhelyjegyzéke a kezdetektől 1700-ig*. Összeáll.: KULCSÁR Péter. Budapest, Balassi Kiadó – Országos Széchényi Könyvtár, 2003.
- 29 *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény. I. Humanizmus*. Szerk. ÁCS Pál, JANKOVICS József, KŐSZEGHY Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 1998.
- 30 *Janus Pannonius – magyarországi humanisták*. Vál. KLANICZAY Tibor. Budapest, 1982.
- 31 Megjelenése várható 2010-ben az Akadémiai Kiadónál.
- 32 JANKOVITS László–KŐSZEGHY Péter–KULCSÁR Péter–SAJÓ: *Humanizmus*. In: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*. Főszerk. KŐSZEGHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. IV, Budapest, Balassi Kiadó, 2005, 220.
- 33 Mátyás-Graduale. Az előszót MONOK István, a bevezető tanulmányt és a képmagyarásokat SOLTÉSZ Zoltánné írta. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Kossuth, 2007.

The Turning Points of the Research of Humanism in Twentieth-Century Hungary

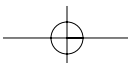
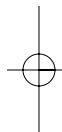
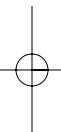
The aim of this paper, which was delivered at the conference “Italy and Hungary: Humanism and Art in the Early Renaissance” in the Villa I Tatti, Florence, on 7 June 2007, is to explore the periods and the results

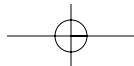
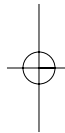
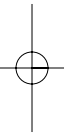
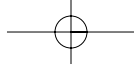


Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

of the research of the history of humanism in Hungary in the second half of the 15th century. The author distinguishes three main periods of the research: 1. the works of József Huszti (1887–1954) and Tibor Kardos (1908–1973); 2. the wide-ranging oeuvre of Tibor Klaniczay (1923–1992); 3. research following Klaniczay's scientific heritage. The paper presents the problems and the tendencies of the research of humanism in Hungary. Before Klaniczay's activity, such problems were the periodization, the regional point of view, the absence of the publication of Hungarian results in foreign languages, and the construction of ab-

stract histories of ideas instead of formation of scientific workshops. Klaniczay's researches tended toward interdisciplinarity, included international comparisons, and mapped the relations between Central and Western European universities. The author also presents the latest results of the research of the scholar generations after Klaniczay: critical editions and studies of the works of Janus Pannonius, investigation of archbishop János Vitéz and his international relations, continuation of the research on Bonfini, and the edition of the most important texts of the Hungarian humanist tradition.





Schmidt Péter

A Burgenlandi Apostoli Adminisztráció keletkezése (1918–1922). A Győri Egyházmegyei Levéltár forrásai

A Burgenlandi Apostoli Adminisztráció az Eisenstadti (Kismartoni) Püspökség elődje volt, mely az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlását követő politikai zűrzavar, illetve az Ausztria és Magyarország közötti békeszerződés megkötése után jött létre. A párizsi békediktátumot megelőzően a mai Burgenland területe a Magyar Királysághoz tartozott és egyházz jogilag két nyugat-magyarországi egyházmegye részét képezte: északi része a Győri Püspökséghez, míg a déli a Szombathelyi Püspökséghez tartozott. Tanulmányom témája a Győri Egyházmegyei Levéltárban általam fellelt releváns dokumentumok elemzése, mely egy készülő disszertáció részét alkotja. E disszertáció fő célja, hogy megvilágítsa XV. Benedek pápa (1914–1922) kormányzatának vatikáni politikáját a Burgenland-kérdést illetően.

Bevezetesképp az Apostoli Adminisztráció keletkezésének politikai és egyházz jogi hátterét szeretném röviden megvilágítani. Az első világháború után a két vesztes állam, Ausztria és Magyarország között új határt húztak, mely az antant győztes nagyhatalmai számára különleges problémát jelentett. Ennek megoldása az 1918 előtti Magyar Királyság feldarabolása során keletkezett területi kérdésekhez képest hosszabb időt vett igénybe. Munkám kiindulási pontját Magyarországnak a Habsburg Monarchiától való elszakadása és a köztársaság 1918. november 16-án történt kikiáltása képezi. A köztársaság és az azt követő proletárdiktatúra megbukása után Magyarország 1920. június 4-én, a trianoni békediktátummal kénytelen volt a későbbi Burgenland területéről lemondani, de valójában még egészen 1921 novemberéig birtokolta.¹

(Német-)Ausztria már 1918. november 22-i kikiáltása alkalmával megfogalmazta igényét Nyugat-Magyarországra, de a nagyhatalmak csak a saint-germaini békeszerződés (1919. szeptember 10.) után ígérték oda számára végérvényesen e területet.² A birtokbavétel azonban a magyar katonai alakulatok ellenállása miatt az 1921-es év végéig kitolódott, Magyarország a velencei konferencián (1921. október 10–13.) kicsikart népszavazás következtében Sopront és környékét megtarthatta.³

Ezek a fejlemények képezték az egyházz megyei határok megváltoztatásának politikai hátterét. Mindkét érintett állam felhasználta diplomáciai csatornáit annak érdekében, hogy a Vatikán a számára kedvező egyházz politikai döntést hozzon. A Burgenland-kérdés összetettsége a Szentszék szemszögéből a világi politikai döntéshozókénál is nagyobb volt, mivel döntő motívumai elsősorban vallási természetűek voltak, így különlegesen körültekintően kellett eljárnia. Legfőbb célja az volt, hogy minden államban lehetőleg kedvező kereteket hozzon létre a hitélet kibontakozása

érdekében.

1919. október 8-án az osztrák kormány kezdeményezte Nyugat-Magyarország *egyházz jogi* elcsatolását.⁴ Arra kérte Őszentségét, hogy küldjön oda egy apostoli delegátust, hivatkozva az elcsatolandó területen élő katolikusok megosztottságára. Az új osztrák tartomány katolikus híveinek nem voltak vezetőik és nem rendelkeztek egységes állásponttal, a papság nagy része — a magyar iskolarendszerben élvezett neveltetése folytán — magyarpárti volt.⁵ A Vatikán azonban egyelőre ragaszkodott ahhoz, hogy kivárja a békeszerződések aláírását. Ausztria ennek ellenére sürgette a pápa gyors döntését, mivel biztosítani akarta hatalmát a magyar püspökök ellenében.⁶ Másrészt — a saját érdekeit védendő — Magyarország is diplomáciai nyomást próbált gyakorolni a Szentszékre. Ebben a kényes helyzetben a Római Kúria úgy határozott, hogy a döntést elhalasztja.⁷ Az osztrák követ audienciája XV. Benedeknél tehát egyelőre nem hozott változást.

A saint-germaini és a trianoni békeszerződés aláírását követően a velencei protokollban rögzített 1921 decemberi népszavazás az osztrák részről eredetileg elképzelt „soproni egyházz megye” terveit végleg semmissé tette.⁸ Ezt követően a bécsi kormány úgy döntött, hogy átmeneti megoldásként a pápát egy apostoli adminisztráció létrehozására kéri. Piffel bécsi hercegérsek a XV. Benedek halálát követő pápaválasztás idején 1922-ben Rómában személyesen is sikra szállt emellett.⁹

Gasparri bíboros államtitkárt még ugyanebben az évben sikerült osztrák részről meggyőzni és álláspontját a Vatikánnál végérvényesen keresztülvinni. XI. Piusz (1922–1939), az új pápa, 1922. május 2-án létrehozta a Burgenlandi Apostoli Adminisztrációt, amelynek élére tizenhat nappal később Piffel bécsi hercegérseket nevezte ki, aki a terület híveinek gondozását szeptember 24-én hivatalosan is átvette.¹⁰ Ezzel Burgenland mint önálló egyházz jogi-területi egység is létrejött.

A Győri Egyházz megyei Levéltárban a Burgenlandi Apostoli Adminisztráció keletkezésével kapcsolatos 1919 és 1922 közötti dokumentumok döntő többsége az utolsó két évből származott.¹¹ Tematikailag e forrásokat három nagy csoportra lehet osztani:

1. Legfőbb prioritást az a levélváltás élvez, amelyet a győri püspök a Burgenland-kérdés legfontosabb egyházi és világi döntéshozóival folytatott. Itt első helyen a Szentszék és annak budapesti nunciaturája, valamint a magyar katolikus egyház feje, az esztergomi érsek említendő. Ugyanide sorolandó a szombathelyi püspök levelezése, akinek egyházz megyéjét szintén érintette a diszmembráció. A bécsi hercegérsekkel folytatott levélváltásról ugyan maradtak fenn bejegyzések az iktatókönyvekben, azonban kutatásaim során

e dokumentumok nem kerültek elő. A legfőbb érdekeltek politikai síkon az 1919 és 1922 közötti magyar kormányok voltak, amelyekkel a győri püspökség az alábbi hatóságokon és személyeken keresztül tartotta fenn a kapcsolatot: miniszterelnöki hivatal, kultuszminisztérium, nemzeti kisebbségek minisztériuma, nyugat-magyarországi német kormányzóság és a nyugat-magyarországi kerület főkormánybiztosa.¹² A szombathelyi és soproni katonai körlet parancsnokságával is bizonyítható kapcsolat.

2. A második csoportot a püspökségnek alárendelt hivatalokkal és személyekkel, valamint a területi illetékessége alá eső szerzetesrendekkel folytatott levelezés képezi: az esperesi kerületek jelentései, a plébánosokkal, káplánokkal és adminisztrátorokkal fennálló levelezés, illetve a helyi szinttel, tehát közvetlenül a hívekkel is tartott kapcsolatok. Ez utóbbiak sokatmondóak a győri egyházmegye nyugati területének belső viszonyairól.

3. Végül még a különböző, elsősorban revizionista egyesületek érdemesek említésre („Katolikus Népszövetség,” „Területvédő Liga,” „Ébredő Magyarok”), amelyek rendszeresen ostromolták leveleikkel az egyházmegyei hivatalt a Burgenland-kérdéssel kapcsolatban. Ezekből például következtetni lehet egyes észak- és közép-burgenlandi lelkipásztorok politikai beállítottságára.

Tanulmányom befejező részét a győri forrásokra alapozott tartalmi következtetések képezik. Ebben az összefüggésben e korszak győri megyéspüspökének, Fetser Antalnak (1914–1933) egyházpolitikáját szeretném röviden felvázolni. A dokumentumokból — amelyek részben a püspök sajátkezű írását viselik — egyfajta tartózkodó magatartás olvasható ki. A levélanyagból az is kiderül, hogy egyházmegyéje számos lelkipásztora körében nagy népszerűségnek örvendett, még a néhány egyértelműen magyarellenes pap között is.¹³ A püspök megértést tanúsított a német nemzeti-ségű híveinek nyelvi és kulturális igényei iránt; semmi esetre sem volt híve az erőszakos magyarosítási törekvéseknek.

Fetser Antal fent vázolt jellemvonásai magasabb szintű egyházpolitikájában is tükröződtek. Ez szemben állt az erősen revizionista beállítottságú szomszédja, Mikes János szombathelyi püspök magatartásával: míg Mikes demonstratívan osztrák-ellenes akciókkal hívta fel magára a figyelmet és minden tőle telhetőt elkövetett egyházmegyéje burgenlandi részeinek elvesztése ellen, addig Fetser inkább reaktív, mint aktív viselkedést tanúsított.¹⁴

A magyar kormánysszervek a maguk részéről szintén megtették mindent, hogy megakadályozzák Burgenland egyházi elszakítását. Ezért — a bécsi nuncius tanácsára — arra bátorították Fetser és Mikes püspököket, hogy járjanak közben a Szentatyánál.¹⁵ Tájékoztatást kértek a győri egyházmegyei hivaltól a burgenlandi plébániák nyelvéről és listát kértek a soproni népszavazási övezetből származó lelkipásztorokról. Nyomást gyakoroltak a püspökre, hogy egyes plébá-

nosokat hiányos némettudásuk miatt máshová helyezzen át, hogy ezáltal a helyi elégedetlenséget megszüntessék.¹⁶ Másrészt a nyíltan magyarellenes propagandát űző papokat is elmozdították.¹⁷ A hasonló kérésekkel és követelésekkel fellépő revizionista szervezetekkel szemben Fetser meglehetősen kritikusan viseltetett, mint ezt rövid feljegyzéseiből ki lehet venni.

De „alulról” is érkeztek a püspökhöz a fent vázolatokkal egybevágó megkeresések: az egyházmegye nyugat-magyarországi részéről nem egy esetben érkeztek levelek szorongatott helyzetben lévő magyar lelkipásztoroktól, akik áthelyezésüket kérték magyar plébániákra.¹⁸ Az 1921–22-es években már arról is olvashatók beszámolók, hogy egyeseket közülük Bécsbe hurcoltak. 1921. szeptember 10-én maga Fetser püspök jelentette, hogy Kovács Zsigmond vulkapordányi esperest, és az alábbi plébánosokat: Horváth Mátét Cinfalváról, Schmidt Károlyt Darufalváról, Varga Istvánt Zarányból az osztrák hatóságok letartóztatták és elhurcolták — mindnyájukat Bécsben internálták.¹⁹ Ezen történések ugyan csupán rövid epizódok voltak, de tovább árnyalják ismereteinket a kor helyi eseményeiről: nem csak magyar katonai- vagy félkatonai egységek követték el atrocitásokat a térségben, még ha döntő többségük az ő számlájukra volt írható.²⁰

Mindenesetre a Győri Egyházmegyei Levéltár levélanyaga alátámasztja a szakirodalomban megfogalmazott álláspontot, miszerint a burgenlandi papság nagyrészt magyar érzelmű volt, legalábbis a terület északi, Győrhez tartozó részéről ez mindenképpen elmondható.²¹ Ezt igazolják az 1922-es év második feléből — közvetlenül a diszmembráció utáni időből származó — papi gyűlések jegyzőkönyvei és egyéb levelek.²² Nagy Mihály felsőkismartonhegyi prépost, esperesplébános — Fetser beleegyezésével — beadványt is intézett Rómába, amelyben a Győri Püspökség Ausztriához került részének papjai külön vikárius kinevezését kérték területükre, hogy ezáltal megakadályozzák egyházi elszakításukat.²³

Kevés adatot találtam azon politikai tevékenységet is folytató egyházmegyei lelkipásztorokról, akik a szóban forgó időszakban parlamenti képviselőkként is működtek. Huber János soproni kanonok, a nezsideri kerület képviselője például széleskörű propagandát fejtett ki Burgenland Magyarországnál maradása érdekében, de ezen aktivitásának a Győri Egyházmegyei Levéltár dokumentumai között csak kevés írásos nyomára akadtam.²⁴ A burgenlandi klérus politikai pályát vállaló tagjainak szerepe még további részletesebb elemzést igényel.

Jegyzetek

- 1 A reguláris magyar haderő már 1921. augusztus legvégén kivonult, helyét azonban félkatonai alakulatok vették át. BERCZELLER, Richard, LESER, Norbert: *...mit Österreich verbunden. Burgenlandschicksal 1918–1945*. Wien, Jugend und Volk, 1975. 372–374.
- 2 SCHLAG, Gerald: *Zur Burgenlandfrage von Saint-*

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- Germain bis Venedig.* In: *Burgenländische Heimatblätter* 32 (1970), 3.sz. 97.
- 3 BERCEZELLER, LESER, 1975. 372–374. HOCHENBICHLER, Eduard: *Republik im Schatten der Monarchie. Das Burgenland, ein europäisches Problem.* Wien-Frankfurt-Zürich, Europa Verlag, 1971. 14–33. SCHLAG, 1970, 118–125.
 - 4 Ugyanakkor ezt a fogalmazványt osztrák részről soha nem juttatták el a Vatikánhoz, mivel Dél-Tirol Ausztriáról történő leválasztásánál precedensként szolgálhatott volna. Ld.: HUBER, Andreas: *Die katholische Kirche des Burgenlandes während der Jahre 1938–1945.* Wien 1996. 3. RITTSTEUER, Josef: *Die Errichtung der Apostolischen Administratur Burgenland.* In: *Burgenländische Heimatblätter*, 23 (1961), 3.sz. 130.
 - 5 HANNER, Christian: *Das katholische Glaubensleben im Burgenland von den Anfängen bis in die Gegenwart.* Wien, 2001, 67. BERCEZELLER, LESER, 1975. 197–199. Osztrák részről érvként az is felmerült, hogy a Burgenlandban erős protestáns kisebbség is jelen volt, mely komoly befolyással bírt. RITTSTEUER, 1961, 130–131.
 - 6 RITTSTEUER, 1961, 132.
 - 7 Ld. pl. a magyar püspöki kar 1920. március 17-i értekezetének jegyzőkönyvét. *A magyar katolikus püspökkari tanácskozások története és jegyzőkönyvei 1919–1944 között.* Szerk. BEKE Margit. München-Budapest, Aurora, 1992. 45. SALACZ Gábor: *A magyar katolikus egyház a szomszédos államok uralma alatt.* München, Aurora, 1975. 131–132. RITTSTEUER, 1961, 133.
 - 8 HANNER, 2001, 68. RITTSTEUER, 1961, 132. SCHLAG, 1970, 111.
 - 9 HANNER, 2001, 69.
 - 10 ENGEL-JANOSI, Friedrich: *Vom Chaos zur Katastrophe. Vatikanische Gespräche 1918 bis 1938.* Wien-München, Herold, 1971. 72–73. HANNER, 2001, 69. RITTSTEUER, 1961, 135–137. BERCEZELLER, LESER, 1975. 199, 374.
 - 11 Az iktatókönyvekben szereplő 165 releváns bejegyzés közül 120 db. az 1921–1922. évekből származott.
 - 12 A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium levelezése azért különlegesen értékes, mert iratállománya — kevés kivételtől eltekintve — az Országos Levéltár 1956-os égése során elpusztult.
 - 13 Egyike a magyar szempontból problematikus lelképásztoroknak, akik ugyanakkor a püspökkel jó viszonyban álltak, Stehlik László sopronkeresztúri káplán volt (ld. az alábbi dokumentumokat: 1285., 2428., 3115., 3956./1920; 1153., 4496., 4499./1921; 227., 1531., 1639., 2653., 2861./1922; különösen a 1296./1920, valamint a 4230., 4385./1921 számú iratok relevánsak. A tanulmányban idézett iktatási számok minden esetben a Győri Egyházmegyei Levéltár anyagára vonatkoznak.)
 - 14 V.ö.: LÁSZLÓ, Stefan: *Das Werden und Wachsen der Apostolischen Administratur Burgenland.* In: *Österreichisches Archiv für Kirchenrecht.* Wien, 1950, 198. RITTSTEUER, 1961, 135.
 - 15 Ez eredetileg Valfré di Bonzo bécsi nuncius javaslata volt gróf Klebelsberg Kunónak. Ld.: Gróf Klebelsberg Kunó jelentése Bécsből Bleyer Jakab magyar nemzetiségi miniszternek (4356./1919 számú dokumentum). Ugyanakkor a magyar püspöki kar 1920. március 17-i értekezetének jegyzőkönyvéből az derül ki a győri püspök felszólalásából, hogy a bécsi nuncius Nyugat-Magyarország elszakításának és egy „német pap” joghatósága alá rendelésének látszott kedvezni. *A magyar katolikus püspökkari tanácskozások története és jegyzőkönyvei 1919–1944 között*, 45.
 - 16 Keszler Antal pomogyi plébánost a nemzetiségi miniszter közbenjárására Fetser püspök 1919. november 13-án a magyar lakosságú Csapodra helyezte át. (ld. a 4299., 4434., és a 4596./1919 számú dokumentumokat).
 - 17 Bauer József haracsonyi plébánost magyarellenes agitációja miatt a püspök személyesen figyelmeztette (Fetser Antal levéltervezete Dr. Simonyi-Semadam Sándor magyar miniszterelnök részére 1920. április 12-ről; 1524./1920 számú dokumentum). Ugyanebből az okból kifolyólag voltak problémák Weiss Károllyal, Lánzsérújfalu plébánosával (3409., 3926., 4392./1920; 1062., és 1353./1921 számú dokumentumok).
 - 18 Békeffy István, nezsideri plébános már 1919. február 8-án (!) kérte elhelyezését (1588./1919 számú dokumentum) és Mosonszentandrás plébánosa, Weber Antal is az ellenséges helyi hangulatra panaszkodott (1921. szeptember 16-én keltezett levél; 3605./1921 számú dokumentum). Kovács Zsigmond vulkapordányi esperes 1922. február 3-án arról írt püspökének, hogy a magyar érzelmű plébánosokat el akarják űzni, és egyúttal új plébániát kért arra az esetre, ha ez a sors válna osztályrészévé (511./1922 számú irat). V.ö.: A bécsi magyar követ 1921. december 30-án kelt jelentését erről az osztórak szándékról (338./1922 számú dokumentum), továbbá ld.: SALACZ, 1975, 132.
 - 19 Ezek során Kovács Zsigmondot és Horváth Mátét bántalmazták is, de néhány nap múlva elengedték őket; Schmidt Károly csak 1921. december 2-án, és Varga István csupán december 10. körül tért vissza fogságából (Ld. a 3490., 3505., 3604., 3759., 3792., 4141., 4481., 4539., és a 4632./1921 számú dokumentumokat). A zárányi plébános később kénytelen volt a püspöknek azt is jelenteni, hogy az osztórak katonák a plébániaépületét teljesen feldúlták (1922. február 23-án kelt levél; 926./1922 számú dokumentum). Varga Sándor zurányi adminisztrátort is elhurcolták (4404./1921 számú dokumentum). Tóth János fertőmeggyesi plébános 1921. december 3-tól 1922 február elejéig szintén hetekig internálva volt (Kismartonban) és nem is térhetett már vissza a plébániájára (4511./1921; 156., 326., és 364./1922 számú dokumentumok).

- 20 A magyar bandák tevékenysége a szombathelyi egyházmegye nyugati területén egy ottani lelkipásztor életébe került: Pataki Ferenc pornóapáti plébánost 1921-ben meggyilkolták (Pornóapáti ma magyar területen fekszik, de a békeszerződés értelmében eredetileg Ausztriához csatolták és csupán az 1923-as határkiigazítás után került vissza Magyarországhoz). BERZELLER, LESER, 1975. 198.
- 21 Szintén említésre méltó, hogy a burgenlandi lakosság nemzetiségi összetételéhez képest a magyar papok aránya meglehetősen nagy volt. HUBER, 1996. 1–3. BERZELLER, LESER, 1975. 197–199.
- 22 Ld. pl. a burgenlandi papság 1922. augusztus 29-én, Felsőkismartonhegyen tartott értekezletének jegyzőkönyvét (3390./1922 sz. dokumentum).
- 23 RITTSTEUER, Josef: *Kirche im Grenzraum. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte der Diözese Eisenstadt*. Eisenstadt, Verlag Ernst & Georg Horvath, 1968. 341.
- 24 Huber kanonok parlamenti mandátumának ügye a 8./1920 számú irat témája; politikai tevékenységéről ld. részletesebben: SCHLAG, 1970, 110–116, 120.

Die Entstehung der Apostolischen Administration Burgenland (1918–1922). Das Quellenmaterial des Diözesanarchivs Győr

Die Apostolische Administration für das Burgenland entstand nach dem Ersten Weltkrieg und war Vorgänger der heutigen Diözese Eisenstadt. Bis dahin gehörte ihr Gebiet zum Königreich Ungarn, und kirchenrechtlich war sie Teil zweier westungarischer Diözesen: Der nördliche Teil gehörte zum Bistum Győr (Raab), der südliche Teil zum Bistum Szombathely (Steinamanger).

Der Aufsatz befasst sich mit jenem Forschungsmaterial des Raaber Diözesanarchivs, das für die Entstehung der Apostolischen Administration relevant ist. Diese Dokumente bestätigen die aus der Fachliteratur bekannten Behauptungen: Einerseits die zurückhaltende Kirchenpolitik des damaligen Bischofs von Győr, Antal Fetscher (1914–1933) in der Burgenlandfrage, andererseits die überwiegend magyarisch gesinnte Haltung des Klerus im burgenländischen Teil seiner Diözese. Darüber hinaus liefern sie weitere wertvolle Details über die inneren Verhältnisse des Bistums.

Móser Zoltán Mária nevére

I. Az angyali intelemről

„Ezután Bihar vármegyében a Körös folyó mellett vándorlás közben talált egy helyet, ahol angyali intelemre elhatározta, hogy monostort épít Szűz Mária tiszteletére: ezt a helyet Váradnak nevezte el.” Ezt írja Szent Lászlóról a Képes Krónika, amely a székesegyház építését is ábrázolja. De ennek ismerjük még egy ábrázolását, a déli határ közelében fekvő Bántornya (ma: Turnišče, Szlovéniában) középkori templomában: ezt Johannes Aquila festette meg Nagy Lajos korában (1342–1387), vagyis a Képes Krónika elkészültével közel egyidőben.

A hajóban, a déli falon, nagyon magasan látható az említett ábrázolás, amely a királyt és kíséretét mutatja. A király a képen nyugati típusú lovagi öltözetet visel. Baloldalán hosszú, ún. kétkezes nehéz nyugati kard és nem magyaros görbe szablya lóg.

A hadi öltözetet viselő uralkodó jobb válla mögött szakállas férfialak áll polgári öltözetben, fején kalappal. Itt nyilván a templom építómesteréről van szó, ki jobb karjával az épülő templomra mutat. Ugyanezt teszi a király baljával, minthogy jobb kezében a már említett csatabárdot tartja. A király kíséretében látható három harcos sisakot hord, ruházata hasonlít uráéhoz. A balszélen álló katona ugyanolyan hosszú, egyenes, nyugatias pалlost hord mint a király. Lászlót korona nélkül, de glóriásan mutatja be Aquila, hisz ekkor már régen szentként tisztelték. A falképen egy létrán felfelé igyekvő munkást is látunk, aki habarccsal megtöltött edényt nyújt fel az erre váró mesterembernek. Az építés jelente mellett egy regényes történet, vagy legenda ábrázolás látható: egy fiatal férfi, akinek mezítelen testét szőrös, durva ruha fedi, egy koronát nyújt a szakállas, remeteszerű idősebb férfinak Mindketten görbe vándor-botot tartanak kezükben. Kik ők? Czako Gábor, aki regényt írt Boldog Salamonról, így vélekedik:

„A képen talán Salamon Lászlónak nyújtja a koronát. Krónikáink egybehangzóan írják, hogy a chirapo-



1. kép. Johannes Aquila: A váradi székesegyház alapítása. A Szent László legenda részlete. Freskó. Bántornya, templom, déli fal. 1383–89. Fénykép: Móser Zoltán.

liszi vesztes rablóhadjárat után (1084) meglátogatta a Szentlélek, ekkor végképp lemondott trónigényéről, a világról, s remetének ment Pólába.” Vagyis lélekben átadta a koronát Lászlónak, aki Salamon életében nem koronáztatta meg magát. A legendák szerint később koldusnak öltözve járt Magyarországon. Kálmán idejében, vagy előbb Lászlóéban, akivel találkozott is, midőn a király Nagyboldogasszony napján Fehérvárott alamizsnát osztott a szegényeknek. Salamon ekkor meggyőződött arról, hogy jó kezekben van az ország, majd eltűnt a tömegben. László kerestette, de ő visszatért Pólába. A képen látható alaknak mintha glóriája volna, s nem visel páncélt, fegyvert, tehát alamizsnaosztáshoz öltözött, Salamon pedig jelképesen megteszi azt, amiről főntebb szó volt. I. Géza nem lehet, mivel Salamon az ő idejében még keményen tartotta magát Pozsonyban. Készültek ugyan meggyezni, de Géza meghalt. Kiújultak a harcok, s 1077-ig tartottak. Más ilyen lemondó remete királyunk nincs. II. István készült erre a pályára, de meghalt, mielőtt lemondott volna.”

Visszatérve a rejtélyes jelenthez és a képhez: ahogy nagyváradi székesegyház építése is hiteles, úgy el kell hinnünk Aquilának ennek a hiteleségét is. Vagyis festőnk nem egy kitalált jelenetet festett meg. Akkor megint csak az a kérdés, hogy vajon hol hallotta, hol olvashatta? Mondhatnók: mesélték neki azzal a szándékkal, hogy ő is mondja, mesélje tovább.

II. Hozzánk hasonló

„Ég szülte Földet,
Föld szülte fát,
Fa szülte ágát,
Ága szülte bimbaját,
Bimbaja szülte virágját,
Virágja szülte Szent Annát,
Szent Anna szülte Máriát,
Mária szülte Krisztus Urunkat,
A világ megváltóját.”

A szobája falán lévő Krisztus képről Dsida Jenő azt írja egyik versében, hogy azon mindent hamisításnak érez: nem ilyen kékszeműnek, nem ilyen derűsnek és jóllakottnak, nem ilyen színűnek. Mert sokszor, sok éjszakan látta, hallgatta Őt, ezért biztosan állítja, hogy egyszerű volt, szürke, fáradt és hozzánk hasonló.

Olyan, mint egy múlt századi fénykép, ahhoz hasonló: először ez jut eszembe, amikor elővettem és sokadszor megnéztem ezt a derűs képet, amelyet több évtizede készítettem egy Turóc megyei kis faluban, Márkfalván. A falu kicsi, a gótikus temploma tenyérnyi, szárnyasoltára felejthetetlen, vagy inkább — karácsony ünnepére is gondolva — malasztal teljes. Az oltár egyik részlete, a predellán lévő Mettercia ábrázolás látható itt: balra Szűz Mária, mellette a Kisjézus,



2. kép. Mettercia és Szent Borbála. Márkfalva, templom.
A szárnyasoltár középrésze. Fénykép: Móser Zoltán.

jobb oldalt Szent Anna.

Úgy tudjuk, hogy az efezusi zsinat (431) óta, amikor elismerték Mária istenanyaságát, Annát, az édesanyát is megkülönböztetett tiszteletben részesíti az egyház. A Mettercia ábrázolás, vagyis Szent Anna harmadmagával, a 13. században alakult ki a szeplőtelen fogantatás megjelenítésére. Ahogy az elnevezés is mutatja – vagy ahogy a jól ismert Leonardo festményen is látható –, Anna a főszereplő. De nem itt. A nemrég született gyermeket itt levették, kezét megfogták, hogy el ne essék, és mintha fényképezkednének, felénk fordították, hogy fényíró mester hadd csináljon róla, sőt a szülőkről is egy családi képet. Azon a képen, amely nem a pillanat műve, három korosztály látszik – az anya, nagymama és unoka –, s hogy ők szentek, azt csak a dicsfény mutatja. Ezáltal egy kicsit más, tőlünk különböző. Ahogy a Guary-kódex mondja és ez a kép is sugallja: ők tökéletes szentek, nagy, malasztos emberek.

Fontos ezen az ábrázoláson a három korosztály kézfogása – ezáltal is hozzánk hasonlóan érezzük –, de még fontosabb, ha csak a hármasságra figyelünk, mint erős, szimbolikus számra, amely az egységet jelöli és jelenti. De a részletek is érdekesek, a ruházatról nem is beszélve. A Kisjézus (akiről az ének alapján tudjuk, hogy aranyalma) kezében cseresznyét tart. Növény-szimbólumként mint a paradicsomi bűnbeesés fája, vagy a mennyei Jeruzsálem. De Mária is fölmutat egy

jelképes gyümölcsöt: egy fürt szőlőt. Ez lehet a bőség, a termékenység szimbóluma, de itt elsősorban Krisztus-jelkép, amelynek magyarázata ott található János-evangéliumában (15,1–11). „Az egyházatyák Sir 24,17 alapján Szűz Máriát is a szőlőtőkéhez hasonlították, amelynek gyümölcs Krisztus,” vagyis itt, ez a Gyermek.

Újra a képre nézek: Anya, Fiú és Szeretet. Ez is eszembe jut. Talán, mert közeleg a Karácsony. Vagy ezért, mert ezt a szeretet valóban sugározza ez a kép – immár ötszáz éve.

III. Az univerzum egy darabjáról

Minden fotós táskájában van néhány jó optika. Én a teleoptikát általában a portréhoz használom, de most elővettem, hogy közelről lássam a segesvári hegyi templom külső falán, magasan fönt elhelyezett szobrokat.

A keresőbe nézve azonnal észrevettem, hogy egy Madonna szobrot látok az apszis külső falán. Azt az Anyát, akire minden karácsonykor gondol a föld minden lakója. Azt a Máriát, aki akkor örömteli anya volt. Röviden most róla, illetve nevééről és annak jelentéséről szólnék.

Mária nevének, amely eredetileg Mirjam volt, több jelentése van. Először is azt jelenti, hogy csöpp a tengerben. A név második jelentése: Keserűség, a harmadik: Úrnő. „Nem azért – fűzi hozzá Száraz Miklós György egy Máriáról szóló könyv előszavában –, mintha földi javakban gazdag vagy társadalmi értelemben nemes volna – noha Dávid királyi vérből származik. Nem. Azért úrnő, mert tökéletes. Gratia plena. Kegyelemmel, malaszttal teljes. Úgy mondják, ez annyit jelent, hogy színig telve jóval. Vagyis nem marad hely a rosszra. Ezt legalább értjük. Hihetetlen ugyan, de világos. El tudjuk képzelni. Tiszta, rendületlen, jellemes, szorgalmas, lelkes, szeretettel teljes. Ha kell, alázatos. Mindig segítőkész, soha nem habozik és soha nem téved. Nem hibázik. Tökéletes.”

De Mária anyja is. „Akiben újra és újra megismétlődik a születés, a Teremtés csodája. Ezt mindannyian fel tudjuk fogni, hívők és nem hívők, tudósok és tudatlanok, reménykedők és tévelygők, nyavalyás örök szkeptikusok is. Született árvák és akik azzá lettünk, vagy leszünk majd. Mert egyszer mindannyian elárulunk, és akkor nem marad más, mint a bánat, a kései könnyek, a mardosó kín.”

Amikor kinagyítottam ezt a képet, csak akkor vettem észre, hogy ez a Madonna is „árva,” hisz a szobor hiányos: a gyermek Jézus feje hiányzik. Leverték. (Ki, hogyan tudta? Van még néhány apostol szobor is, azok is mind sérültek.)

A kép nézése közben nem is ezen, a sérülések okán és okozóján gondolkodtam, hanem azon, hogy az építők és szobrászok miért helyezték olyan magasra? (Teleoptikával is alig látni.) Azt a magyarázatot találtam elfogadhatónak, hogy nyilván közelebb akarták tenni az éghez, hisz ezek a szobrok (és akiket ábrázolnak) az univerzum részei. Vagyis ezt a Madonnát (és azokat az



3. kép. Madonna. Segesvár, hegyi templom, apszis külső fala. Szobor. Fénykép: Móser Zoltán.

apostolokat) az univerzum egy darabjának kell mondanom. Ők az égben lakoznak, mi a földön, s kettő között ott a templom, amelynek tornya nem véletlenül mutat az ég felé.

IV. „A szeretet egébül”

Máriának sok arca van. A legismertebb a Madonna, a boldog, fiatal anya a kisgyermek Jézussal. Az ábrázolásokon gyakran látjuk fején koronával, égi dicsőségben, csillagok közt, mint a Mennyei és az Angyalok Királynője. Ezen a kolozsvári freskón is ezt látjuk, a Maddonnát a koronás Szűzek társaságában.

Kolozsvár Főterét uraló Szent Mihály-plébániatemplomot majd mindenki ismeri. „A csarnok rendszerű hajójához keleten sokszögzáródású, a hajónál alacsonyabb, nyújtott szentély csatlakozik, melyet egy-egy kisméretű, szintén sokszögzáródású mellékszentély fog közre — írja ismertetésben Mihály Melinda. — A magas, többlépcsős támpillérekkel megerősített épület szentélyéhez északon gótikus sekrestye, a hajó kelet felőli, második boltszakaszához neogótikus torony kapcsolódik. Az impozáns, méreteiben is lenyűgöző templom szentélyét négy boltszakaszból álló keresztboltozat, a háromhajós csarnokrészt gazdagon tagolt falpillérekötegekre támaszkodó csillagboltozat fedi.”

Itt, a déli hajófalán látható 15. század közepén festett falkép: középen a Madonna, mellette a hét vértanú szűz csillagokkal teleszórt háttérrel.

„Bizonyár nem véletlen, hogy Máriát leggyakrabban Jézussal együtt ábrázolják — írja a *Mennyei Királynője* című könyvében az irodalomtörténész Bartók István. Az Istenanyaság teológiai tartalma mellett az anya-gyermek kapcsolatban számos olyan gondolat jut kifejeződésre, ami az ember egész életét végigkíséri. Az anya személyéhez kötődik a születés csodája, az új

élet létrejötte, az állandó gondoskodás, védelem, biztonság, segítség; aggodalom, féltés, az anyai fájdalom.

Ahogy a 12. századtól egyre nagyobb tért hódított a Mária-tisztelet, úgy sokasodtak ábrázolásai. Az anya és a gyermek kapcsolatát egyre meghittebben, megindítóbban mutatták. A középkori misztika szívesen kereste a dolgok felszíne alatt rejtőző igazságokat, a mélyebb értelmet. Előszeretettel használt szimbólumokat az elvont tartalmak megjelenítésére. Mária és a gyermek Jézus kapcsolata a hívő lélek Krisztussal való egyesülését példázza. Az anya-gyermek viszony sokféle jelképes értelmezésre adott alkalmat a képi ábrázolásban is.”

A kolozsvári Szent Mihály-plébániatemplom hajójában elég nehéz észrevenni az említett freskókat: hisz fény ide esik a legkevesebb. De aki meglátja és felnéz Máriára, az nyilván érteni fogja, hogy mit üzen a Mennyei Királynője „a szeretet egébül.”

V. Szíve szomorodva...

A Kolozsvárhoz közel fekvő, nagyrészt ma is magyarok lakta Magyarfenesnek Szent Lászlóról elnevezett román kori temploma van, amelynek építését a XIII. századra teszik a kutatók. A templom egyenes záródású szentélyében és a hajó keleti falán XIV. századi falfestmények maradtak fenn. E képeken az olasz trecento hatását ismerte fel Balogh Jolán. Festőjében Márton és György kolozsvári testvérek apját, Miklóst sejtí. Feltehetőleg nem túloz, amikor azt állítja, hogy a fenesi mester feltétlenül megfordult Padova környékén, ahol közvetlen szemlélet alapján ismerhette meg az olasz kompozíciókat és az olasz színeket. Ezeket az átvételeket formálta tovább egészen tehetségesen, helyi vonásokkal gazdagítva a jeleneteket.

A hajó képei sajnos nagyon rossz állapotban kerül-



4. kép. Madonna. Kolozsvár, Szent Mihály-plébániatemplom, déli hajó falán. Freskó. 15. század közepe. Fénykép: Móser Zoltán.



5. kép. Keresztrefeszítés. Magyarfenes, Szent László-templom, szentély. Freskó. 14. század. Fénykép: Móser Zoltán.

tek felszínre. Azon a részen pedig, ahol a szentély képei voltak, villanyszerelés közben feltörték a fal egy részét, s ezzel keresztülvágták a Kálvária-jelenetet. Az északi falon a Passió állomásai festették meg: ez a Keresztvittel vagy a Megostorozással kezdődött. Ezt követte egy kompozíció a megfeszített Krisztussal és a két latorral, majd a keresztfa alatt ülő Mária, ölében a halott Krisztussal. Tőlük jobbra siratóasszonyok csoportja és egy olyan figura, aki a Leviatán szájából egy embert karjánál fogva húz ki. A szentélyben lévő falképcikluson a Keresztrefeszítés, a Veronika kendője és a fájdalmas Krisztus jelenetei láthatók. „A festő alakjainak lelkiállapotát — Krisztus szenvedéstől görcsös arcát, Mária kitörő fájdalmát, János apostol csendes magába mélyedését — egy-egy megragadó gesztussal tudja érzékeltetni.”

Ezen (és ezeken az ábrázolásokon) hogyan ábrázolták Jánost és hogyan az édesanyát, mindannyian jól tudjuk: itt a kétségbe esett Mária összekulcsolt kezét emeli a keresztrefeszített felé, míg János apostol magába roskadtan, balkezeiben az evangéliumot, jobb kezével pedig, a gyász jeléül, fejét fogja. S azt is tudjuk, hála a gyűjtőknek, hogy az *Ómagyar Mária-siralom*-ban megénekelte gyászosan fájdalmas jelenetet számos változatban őrzik az archaikus imádságok is. A Tatrosmeni egyik csángó imádságot idézve mondhatjuk — a fenesi freskó itt közölt részletére nézve — az imádságos mondatokat: „Magos keresztfán meglátta / az ő szerelmes szentfiát / térgyig vérbe’, könnyökig könnyübe’

/ szíve szomorodva / színye elváltozva.”

Tudjuk, hogy ez pénteken volt. S azt is tudjuk, hogy mi történt másnap és mi harmadnapon.

On the Name of Mary (excerpt)

III. About a Piece of the Universe

Every photographer has some good lenses. I generally use the telephoto lens for portraits, but now I got it out to see closely the statues on the outside wall of the castle church of Segesvár.

I noticed immediately a Madonna statue on the outside wall of the apse. The Mother of whom every inhabitant of the world thinks at Christmas. The Mary who was then a joyful mother. We will talk about her, her name and its meaning.

Mary's name, which was originally Miryam, has several meanings. First of all it means a drop in the ocean. The second meaning of the name is bitterness, the third is lady. “Not because she would be rich in goods or be noble in the social sense, although she descends from David's royal blood,” adds Miklós György Száraz in a preface to a book on Mary. “No. She is lady because she is perfect. Gratia plena. Full of grace. It means, it is told, to be full of goods to the brim. That is, there is no place for the bad. At least we understand this. It is incredible, but clear. We can imagine her. She is clean, firm, of strong character, diligent, enthusiastic, full of love. If needed, humble. She is always helpful; she never hesitates, and she is never mistaken. She doesn't err. She is perfect.”

But Mary is also a mother. “In whom the birth, the miracle of the creation repeats itself again and again. We can comprehend it all, believers and non-believers, wise and ignorant, hopeful and errant, miserable eternal sceptics, too. Born orphans and who became orphan, or will become. Because all of us will become orphans, and then nothing remains but sorrow, late tears, and biting pain...”

Only when I enlarged the picture did I notice that this Madonna is also “orphan,” as the statue is fragmentary: the head of the child Jesus is missing. It was knocked off. (Who and how could do it? There are some statues of apostle, too, and all are mutilated.)

While I watched the picture, I wasn't thinking about the cause or the originator of the mutilations, but about the reason why the constructors and the sculptors put them so high. (They can hardly be seen even with telephoto lens.) I considered acceptable the explication that they wanted to put them nearer to the Heaven, as these statues (and whom they represent) are part of the universe. That is, I have to regard this Madonna (and the apostles too) as a piece of the universe. They live in Heaven, we on earth, and between the two there is the church, the tower of which points not by chance toward Heaven.

Wierdl Zsuzsanna Saint-Germain-des-Prés, Chartres, kontra Esztergom

Kettős fülkék

Párizs utcáit járva nyilvánvaló, hogy az utcasarkok rendezett képe, a kapualjak illetve portálok ragyogó tisztasága, *nem* egy gyors nagytakarítás utáni állapot. Úgy tűnik, így van ez már évtizedek, vagy akár évszázadok óta.

Mindenesetre a pesti (a keleti Párizs) „kátyús” és „pecus” koszos-kopott állapot, ami persze kirívó az átlag magyarban, s amely örökkévalóság óta fészkelte be magát közénk, éles ellentétben áll nyugati testvér- városunkéval.

Az összehasonlítás, mely az agyunkban játszódik le, tökéletesen alkalmas lenne egy restaurálási doku-



1. kép. Saint-Germain-des-Prés, Párizs, kettős fülke az apszis első kápolnájából. Wierdl Zsuzsa felvétele, 2008



2. kép. Esztergom, kettős fülke a kápolna északi falán többretegű freskóval (1180 k., 1350 k.), restaurálás előtti állapot. Wierdl Zsuzsa felvétele, 2001

mentáció alapjaihoz: előtte-utána, utána-előtte, közben. Óhatatlanul fogalmazódik meg bennünk a kérdés: hogyan fogunk mi valaha is felzárkózni ehhez a szellemiséghez.

Az elegáns város szívében, belépve a Saint-Germain-be, aztán kifordul magából a világ: hátul, az apszis kápolnáinak falán, oszlopain, hirtelen Esztergom formái köszönnek vissza. Döbbenetes hasonlóságok, az oszloptalpatok és fejezetek formáiban, sőt elhelyezésében is. A kettős fülkék aránya elképesztően azonos, és hasonló ritmusban ismétlődik. De milyen állapotban van, a miénkhez képest. Hol vannak azok az élénk freskós kifestések. A feketés, foltos köveken a valamikori kifestések vörös, halvány nyomát lehet felfedezni a szegletekben, de az összkép bizony erősen, koszos-kopott (1. kép).

Aztán értetlenkedve kilépünk ismét Párizs utcáira, és óhatatlanul visszatérünk kérdésünkhöz: hogy is van ez a szellemiséggel. Vagy hogyan is volt ez valamikor. Hirtelen fékezhetetlen vágy taszít Esztergomba, hogy ismét láthassuk a nekünk még megmaradt, ma is több rétegben meglévő freskóinkat az iker hasonlóságú köveken. De milyen freskókat (2. kép).

Annak idején enyhén eltúlzottnak véltem Prokopp Mária lelkesedését: hogy az esztergomi királyi kápolnának bizony nincs párja, különleges a sokrétegű és első osztályú kifestése, melyekből a mai napig viszonylag sok megmaradt. Büszkébbnek kellene rá lennünk, mondogatta, hirdetniük kellene éjjel-nappal.

Oroszlánok

Sokféle elmélet látott már napvilágot az esztergomi „Oroszlán” freskó körül, egészen elrugaszkodtak is. Mindenesetre mindig valamilyen misztikus magyarázat is fel-felütötte a fejét, hiszen Európában alig van rá analógia. Az egyetlen freskós párhuzam Chartres-ban található, a katedrális altemplomában, melyet a XI–XII. századra feltételeznek. Mai állapotában, a rossz megvilágításban szinte megállapíthatatlan mi az eredeti és mi nem, annyira fedi egy homályos meszes fátyol, a különböző szinte amatőrnek tűnő beavatkozások sora mellett. Mégis egészen meglepő a különbség. Az oroszlánok már-már viccesek, karikatúra jelleggel bírnak az esztergomi mellett (3. kép).

Az ember egészen felvidul, és derűsen jön ki a napvilágra, hogy a kifogástalan kisváros katedrálisának teréről, ismét Esztergomba vezessen az útja.

Az esztergomi oroszlán töredékünk, elképesztő kvalitásbeli különbséget mutat technikailag és művészi megformálásában is. Az „oroszlános” réteg nagyon jó minőségű, finom vakolata proteinnel kevert (vagyis valamilyen enyvvvel vagy tojással „erősített”), gyönyörű, ép, élénk vöröse okker-vörös, melyet először hordott fel a korongon belül alapként a festő. A keresztmetszeteken összetéveszthetetlenül megfigyel-



3. kép. Chartres, altemplom, Oroszlános falkép, Wierdl Zsuzsa felvétele, 2008



4. kép. Esztergom, Oroszlán, mai állapot, Wierdl Zsuzsa felvétele, 2008

hető az oroszlán testének festéstechnikája: először a növényi eredetű fekete aláfestés a figura alá, majd ennek modulálása sárga-okkerrel. Az Oroszlán így keletkezett, rafinált zöldes-barna figurája a sematikus korongban is plasztikus hatású (4. kép).

A falképek első restaurálására, közvetlenül a feltárás után, 1935–37-ben az olasz Mauro Pelliciolit kérték föl, mivel hazánkban akkor még alig létezett ez a szakma. Az oroszlán réteg „feltárása,” illetve láthatóvá tétele, valójában neki köszönhető. A milánói res-

taurátormester fedezte fel a kápolna szentélyének északi falán. Ahogy azt az ásatási fotók is bizonyítják, az oroszlánnak csupán a mancsa látszott ki a trecento réteg alól. Leválasztotta róla az „Apostolos,” 1350 körüli réteget, mely ma, a kápolna nagy részét uralja, és egészben áthelyezte azt az apszis déli falára. Ekkor került elő a 96 centiméter átmérőjű bíborvörös korongban lépő oroszlán az ún. életfával.

A palota és a királyi kápolna feltárásának óriási nemzetközi visszhangja volt, helyreállítása (1934–38 között) az akkori Európa leghíresebb munkálatának számított, talán nem véletlenül. A magyar kormány ide irányította a hadügyminisztérium költségvetésének 1/8-át, átadására pedig Viktor Emánuel olasz király is eljött.

Az előzetes kutatások és próbák során bebizonyosodott, hogy a felületeket már Pelliciolit idején a pontosnak hihető restaurálás ellenére erősen megtisztították, majd több helyen átfestették. Szerencsére, az Oroszlános réteg kiváló festéstechnikájának köszönhetően, itt semmilyen rongálódás nem érte a festett felületet. Vakolata pontosan síkban fekszik a kváderkő felületen, míg Chartres-i párja rossz minőségű dűrűnkös vakolatra készült. Persze kíváncsian látnánk egy már restaurált, átfestésektől mentes állapotot a végleges összehasonlításához, összevethetnénk a pigmenteket is, mely biztos érdekes eredményeket hozna. Mégis kétségtelen: az esztergomi „oroszlán” töredékek messzeemenően felülszárnyalják Chartres-i, egyetlen, technikailag igazinak mondható párhuzamaikat.

Megint visszatérünk kérdésünkhöz: hogy is van ez a szellemiséggel. Hogyan is volt ez valamikor. Igen, annak idején enyhén eltúlzottnak véltem Prokopp Mária lelkesedését: hogy az esztergomi királyi kápolnának bizony nincs párja, különleges a sokrétegű és első osztályú kifestése, melyekből a mai napig viszonylag sok megmaradt. Igen, jobban meg kellene becsülnünk. Igen. Büszkébbnek kellene rá lennünk. Hirdetnünk kellene éjjel-nappal.

Saint-Germain-des-Prés, Chartres, vs. Esztergom

The study compares the double niches decorated by two kinds of paint layers and the famous lion-frescoes in the royal chapel of Esztergom, Hungary, built by King Béla III (1172–1196), to the double niches in Saint-Germain-des-Prés, Paris, and the lion paintings in the lower church of the Cathedral of Chartres. In both cases, the Hungarian masterpieces appear to be of higher quality both technically and artistically.

Életrajz Prokopp Mária

1939. március 25-én született Budapesten. Általános iskolai és gimnáziumi tanulmányait Esztergomban végezte, 1957-ben érettségizett. 1957–1962 között az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar művészettörténet-történelem szakán végezte tanulmányait. 1962-ben diplomát szerzett. Szakdolgozatát az esztergomi Várkáporna XIV. századi falképeiről írta.

1962–1968 között az esztergomi Balassa Bálint és Vármúzeumban dolgozott. 1969–1976 között az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Művészettörténeti tanszék tudományos munkatársa, 1977–1993 között tudományos főmunkatársa, 1993–2001 között egyetemi docense, majd 2001-től egyetemi tanára.

1967-ben az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán doktorátust szerzett summa cum laude minősítéssel. Disszertációját a gömői XIV. századi falképekről írta.

1976-tól a Magyar Tudományos Akadémia kandidátusa. Disszertációjának témája az itáliai trecento festészet hatása Közép-Európa falfestészetére, különös tekintettel Magyarországra.

1995-ben habilitált az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Disszertációját Sassettáról írta.

1978-ban Pasteiner Gyula emlékérmét (Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat), 1990-ben Ipolyi Arnold emlékérmét (Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat) és 2007-ben Szervatiusz Jenő-díjat, illetve Kiváló Erasmus Koordinátor kitüntetést (Oktatási és Kulturális Miniszter) kapott.

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottságának tagja több ciklusban, és jelenleg is. 2000–2004 között a Magyar Tudományos Akadémia Köztestületi tagja. 1976-tól a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Értesítő szerkesztő bizottsági tagja. A Péter András-Alapítvány és a Szent István-díj Alapítvány elnöke.

1970-től rendszeresen ment külföldi tanulmányutakra. Számos alkalommal járt Olaszországban MÖB-

ösztöndíjjal, illetve Mellon-ösztöndíjjal a Harvard egyetem firenzei Reneszánsz Kutató Központjában, a Villa I Tattiban. 1973-ban MÖB-ösztöndíjjal Franciaországban járt. Hallgatói tanulmányutakat vezetett Csehországba, Lengyelországba és Szlovákiába.

Előadást tartott számos nemzetközi konferencián: 1969: Budapest, CIHA-kongresszus; 1978: Köln, Parler-konferencia; 1977: Poznan, Közép-Európai gótikus falfestészet; 1983: Halle, Közép-európai falfestészet; 1986: Nedec/Niedzica, Közép-európai művészet; 1994: Udine, Középkori falkép-restaurálás; 1996: Róma – Nápoly, Nemzetközi Hungarológia Kongresszus; 2003: Milánó, Lombard-magyar művészeti kapcsolatok a középkorban; 2007: Firenze, Villa I Tatti, a Harvard Egyetem Reneszánsz Kutatóintézetében rendezett „Reneszánsz művészet Magyarországon” konferencián „Vitéz János esztergomi érsek (1465–1472) Studiolójának freskói” címmel; 2008: az Eötvös Loránd Tudományegyetem által rendezett nemzetközi konferencia A Reneszánsz Mátyás korában.

Oktatói és kutatói tevékenységének területe a XIII–XV. századi itáliai, magyar és közép-európai képzőművészet.

Főbb tudományos eredményei: az esztergomi vár XIV–XV. századi falképeinek datálása és stílus-körének meghatározása; Vitéz János érsek esztergomi Studiolója falképeinek programja és attribúciója; a közép-európai gótikus falképek itáliai kapcsolatainak meghatározása; Gömör, Szepesség és Somorja gótikus falképek; az újonnan feltárt hazai gótikus falképek feldolgozása: Keszthely, Siklós, Maconka, Tornaszentandrás; az esztergomi Keresztény Múzeum trecento képeinek új meghatározása, katalógusuk elkészítése; Sassetta Posztó-céh-oltárának új rekonstrukciója, tudományos feldolgozása; az Árpád-házi szentek európai kultuszának és képzőművészeti emlékeinek tudományos bemutatása; a nápolyi Santa Maria Donna Regina templom falképeinek művészettörténeti feldolgozása.

Biography Mária Prokopp

She was born on 25 March 1939, in Esztergom, Hungary. She attended Eötvös Loránd University, Budapest, and studied history of art and history. Her 1962 dissertation on the 14th-century frescos of the chapel of the Esztergom castle treated one of the themes that would occupy her entire life: fresco painting in the 14–15th centuries in Hungary.

Between 1962 and 1968 she worked in the Museum of Bálint Balassa, in Esztergom. Between 1969 and 1976 she was fellow of the Department of the History of Art at Eötvös Loránd University; between 1977 and 1993, a senior member; between 1993 and 2001, a university lecturer, and from 2001, she is a university professor.

She defended her doctoral dissertation on the 14th-century frescoes of Gemer (Gömör, SK) in 1967 at Eötvös Loránd University. She became candidate of the Hungarian Academy of Sciences in 1976 with a dissertation on the influence of 14th-century Italian painting on Central-European and Hungarian fresco painting. She habilitated at Eötvös Loránd University in 1995 with a dissertation on Sassetta.

She received several medals, prizes and honours, including the medal of Gyula Pasteiner (from the Hungarian Society of Archaeology and History of Art) in 1978, the medal of Arnold Ipoly (from the Hungarian Society of Archaeology and History of Art) in 1990, the Jenő Szervatiusz prize in 2007, and the honour of Eminent Erasmus Coordinator (from the Minister of Education and Culture) in 2007.

From 1970 she went to field trips abroad regularly. She has been to Italy several times supported by the scholarship of the Hungarian Scholarship Committee and the Mellon scholarship to the Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, Firenze. In 1973 she went to France aided by a scholarship of the Hungarian Scholarship Committee. She also organized trips for university students to the

Czech Republic, Poland, and Slovakia.

She gave talks at several international conferences; below is a brief list of the ones she attended. 1969: Budapest, CIHA-congress; 1978: Köln, Parler conference; 1977: Poznan, Central-European Gothic wall paintings; 1983: Halle, Central-European wall paintings; 1986: Niedzica, Central-European art; 1994: Udine, restoration of Central-European wall paintings; 1996: Rome and Naples, International Congress of Hungarology; 2003: Milan, Lombard-Hungarian artistic relationships in the Middle Ages; 2007: Firenze, Villa I Tatti, at the “Renaissance Art in Hungary” conference she presented a paper titled “The Frescoes of the Studiolo of János Vitéz, archbishop of Esztergom (1465–1472);” 2008: Budapest, University Eötvös Loránd, international conference titled “The Renaissance in the Age of Mathias Corvinus of Hungary.”

Her main focus in education and research is the fine arts in Italy and Central-Europe in the 13–15th centuries. Her scientific results include the dating and the stylistic definition of 14–15th-century wall paintings in the castle of Esztergom; the programme and the attribution of the frescoes of the Studiolo of János Vitéz in Esztergom; determining Italian connections of Central-European Gothic wall paintings; the analysis of the Gothic frescoes of Gemer (Gömör, SK), Spiš (Szepesség, SK, PL) and Samorín (Somorja, SK); the examination of newly discovered Hungarian Gothic wall paintings at Keszthely, Siklós, Maconka, and Tornaszentandrás; the catalogue of the 14th-century paintings of the Christian Museum in Esztergom; a novel reconstruction of Sassetta’s *Arte della Lana* altarpiece; research and presentation of the European cult and artistic representations of the saints of the Árpád Dynasty; and the analysis of the frescoes of the Santa Maria Donna Regina church in Naples.

Prokopp Mária válogatott bibliográfiája

Összeállította Vesztróczy Éva
Selected bibliography of Mária Prokopp
Compiled by Éva Vesztróczy

1965

Műemlékvédelem 200 évvel ezelőtt. Az esztergomi középkori székesegyház maradványainak bonntása 1763–65-ben. In: *Műemlékvédelem*, IX. évf. (1965) 1. sz. 32–36.

Boskovits Miklós – Mojzer Miklós – Mucsi András: Az esztergomi Keresztény Múzeum Képtára. In: *Művészettörténeti értesítő*, XIV. évf. (1965) 2. sz. 163–164.

1966

Az esztergomi várkapolna XIV. századi freskói. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XV. évf. (1966) 2. sz. 73–88.

1967

Pitture murali del XIV. secolo nella capella del castello di Esztergom. I. problemi iconografici. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XIII. évf. (1967) 4. sz. 273–312.

XV. századi Úrkoporsó az esztergomi Keresztény Múzeumban. In: *Művészet*, X. évf. (1969) 9. sz. 22–23.

1968

Verrocchio, Boltraffio, Coreggio. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1968. (Az én múzeumom.) 31. 18 t. Az esztergomi várkapolna XIV. századi falképeinek ikonográfiai vizsgálata. In: *Komárom Megyei múzeumok közleményei*, 1. évf. 1968. 221–244.

1969

Gömöri faliképek a XIV. században. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XVIII. évf. (1969) 2. sz. 128–147.

XV. századi Úrkoporsó az esztergomi Keresztény Múzeumban. In: *Művészet*, X. évf. (1969) 9. sz. 22–23.

Korényi Attila. In: *Művészet*, X. évf. (1969) 1. sz. 38.

1971

A 22. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XX. évf. (1971) 1. sz. 38–46.

Верокио Болтрафио Кореджо. София, Български Художник, 1971. (Моят Музей.) 30.

1972

La questione dell'attribuzione degli affreschi trecenteschi nella capella del castello di Esztergom. In: *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*. Szerk. György Rózsa. Budapest, Akadémiai, 1972. 1. köt. 583–586.

Pitture murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom. II. problemi dello stile. In:

Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae, XVIII. évf. (1972) 3–4. sz. 169–192.

1973

Az esztergomi várkapolna gótikus falképeinek stílusvizsgálata. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XXII. évf. (1973) 3. sz. 187–198.

Architektúra-ábrázolás a középkori Magyarország néhány gótikus falképén. In: *Építés-építészettudomány*, V. évf. (1973) 3–4. sz. 323–329.

1974

A nagyváradai freskótöredék. In: *Ars Hungarica*, II. évf. (1974) 1. sz. 77–90.

Un nuovo Crocifisso dipinto del Trecento nel Museo Cristiano di Esztergom. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XX. évf. (1974) 3–4. sz. 157–172.

Lorenzetti. Budapest, Corvina, 1974. (A művészet kis-könyvtára, 87.) 5. 26 t.

Architektúra-ábrázolás a középkori Magyarország néhány gótikus faliképén. In: *Építés-építészettudomány*, V. évf. (1974) 3–4. sz. 323–329.

1975

Italienischer Einfluss in der Wandmalerei in Ungarn im XIV. Jahrhundert. In: *Gotyckie malarstwo scienne w Europie srodkowo-wschodniej. Materialy konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki Poznań 20-23. X. 1975*. Szerk. Alicja Karłowska-Kamzowa, Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1975. (Seria historia sztuki Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 6.) 43–49. 2 t.

Пиеро дела Франческа Ботичели Гурландайо. София, Български Художник, 1975. (Моят Музей.) 31 p.

1977

Miklos Boskovits: Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370–1400. In: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXIII. évf. (1977) 3–4. sz. 375–376.

1978

A keszthelyi plébániatemplom gótikus falképei. In: *Művészet*, XIX. évf. (1978) 4. sz. 24–28.

Nuova proposta sull'attribuzione di un dipinto del Trecento nel Museo Cristiano de Esztergom. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXIV. évf. (1978) 1–4. sz. 67–77.

Miklos Boskovits: Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370–1400. In: *Művészettörténeti*

Értesítő, XXVII. évf. (1978) 1. sz. 110–111.
 Wehli Tünde: *Az Admonti Biblia*. In: *Művészettörténeti értesítő*, XXVII. évf. (1978) 2–3. sz. 222–223.

1979

Az esztergomi Keresztény Múzeum. In: *Művészet*, XX. évf. (1979) 5. sz. 15–19.

1980

A keszthelyi plébániatemplom gótikus falképei. In: *Építés-Építészettudomány*, XII. évf. (1980) 1–4. sz. 367–385.

Zu András Péters Studie über Ambrogio Lorenzetti. In: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXVI. évf. (1980) 3–4. sz. 262–263.
Bemerkungen zur Malerei in Ungarn im 14. Jahrhundert. In: *Die Parler und der Schöne Stil, 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Das internationale Kolloquium von 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*. Szerk. Anton Legner. Köln, Greven und Bechtold, 1980. 4. köt. 142–143.

1982

A falképfestészet. In: *Művészet I. Lajos király korában. István király Múzeum, Székesfehérvár, 1982. szeptember 11–1983. március*. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Lívia. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport, 1982. 281–296.

A garamszentbenedeki úrkoporsó az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest–Békéscsaba, Magyar Helikon–Corvina, 1982. 32.

1983

The Easter Catafalque from Garamszentbenedek in the Christian Museum of Esztergom. Budapest, Corvina–Helikon, 1983. 37.

Das heilige Grab von Garamszentbenedek im Christlichen Museum zu Esztergom. Budapest, Corvina–Helikon, 1983. 39.

Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe Particularly Hungary. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983. 198. 88 t.

Péter András (1903–1944). In: PÉTER András: *A trecento festészete*. Budapest, Corvina, 1983. (Művészet és elmélet.) 102–107.

Byzantinische Beziehungen in der ungarischen Wandmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. In: *Wandmalerei des Hochfeudalismus im europäisch-byzantinischen Spannungsfeld (12. und 13. Jahrhundert)*. Protokoll des Kolloquiums vom 24. bis 27. März 1981 in Halle. Szerk. Heinrich L. Nickel. Halle, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1983. (Schriftenreihe der Arbeitsgruppe für Byzantinische und Osteuropäische Kunst des Mittelalters der Sektion Orient- und Altertumswissenschaft, 2.) 116–130.

1984

13–18. századi itáliai képek az esztergomi Keresztény Múzeumban. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, Athenaeum, 1984. (Az én múzeumom, 13.) 31.

Lorenzetti. Budapest, Corvina etc., 1984. (A művészet világa.) 15. 58 t.

1985

Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Berlin, Henschelverlag etc., 1985. (Welt der Kunst.) 15. 58. t.

Lorenzetti. Warszawa, Arkady etc., (W kręgu sztuki.) 1985. 15. 58 t.

Italian Renaissance Frescoes in the Castle of the Hungarian Archbishop at Esztergom. In: *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*. Szerk. Andrew Morrogh. Florence, Giunti Barbèra, 1985. (Villa i Tatti, 7.) 2. köt. 365–385.

1986

Lorenzetti. Bratislava, Tatran etc., 1986. 15. 58. (Svet umenia.) 15. 57 t.

La peinture du trecento. Budapest, Corvina–Kossuth, 1986. 58. 96 t.

Great masters of the Trecento. Budapest, Corvina–Kossuth, 1986. 57. 96 t.

Die Malerei des Trecento. Budapest, Corvina–Kossuth, 1986. 57. 96 t.

Olasz festészet a XIV. században. Budapest, Corvina–Kossuth, 1986. 51. 96 t.

1987

Falfestészet. In: *A magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. Marosi Ernő. A magyarországi művészet története 2. Budapest, Akadémiai, 1987. 1. köt. 346–354.

Itáliai festészeti kapcsolatok. In: *A magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. Marosi Ernő. A magyarországi művészet története 2. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 1. köt. 475–477.

Az itáliai festészeti kapcsolatok és hagyományok továbbélése. In: *A magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. Marosi Ernő. A magyarországi művészet története 2. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 1. köt. 595–606.

1988

Итальянская живопись XIV века. Будапешт, Корвина, 1988. 55. 96 t.

1989

Vitéz János műveltségének forrásai. In: *Vitéz János műveltségészménye. Tanulmányok. Esztergomi Tanítóképző Főiskola*. Szerk. Pál Lenke. Esztergom, Esztergomi Tanítóképző Főiskola, 1989. 22–27.

Antal Frigyes: A firenzei festészet és társadalmi háttere. In: *Janus*, VI. évf. (1989) 2. sz. 16–24.

Giotto freskói a padovai Aréna-kápolnában. Buda-

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- pest, Képzőművészeti–Kossuth, 1989. (Remekművek.) 66. 20. t.
- Giotto. *Mit einundzwanzig farbigen Tafeln und einunddressig einfarbigen Abbildungen.* Berlin, Henschelverlag etc., 1989. (Welt der Kunst.) 16. 56 t.
- Giotto. *21 farebných a 31 ciernobielych reprodukcií.* Bratislava, Tatran etc., 1989. (Svet umenia.) 15. 57 t.
- Giotto. *21 tablic kolorowych 31 reprodukcji czarno-białych.* Warszawa, Arkady etc., 1989. (W kręgu sztuki.) 16. 56 t.
- Erényábrázolások Vitéz János esztergomi stúdiójában. In: *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. Születésnapjára. Studies on the National Culture in Honour of Lajos Németh on his 60th Birthday.* Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem – Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Tanszék, 1989. 31–36.
- 1990**
- Vitéz János és a művészetek. In: *Esztergom évlapjai.* XXXI. évf. (1990) 53–58.
- Újabb kutatások Vitéz János esztergomi érsek stúdiójához. In: *Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére.* Szerk. Galavics Géza, Herner János, Keserű Bálint. Szeged, József Attila Tudományegyetem, 1990. (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez, 10.) 393–400.
- Török Gyöngyi: A Jánosréti Szent Miklós-főoltár a Magyar Nemzeti Galériában. In: *Művészet*, XXXI. évf. (1990) 3. sz. 62–63.
- 1991**
- Aquinói Szent Tamás imája a Mária-oltár előtt. A Szépművészeti Múzeum Sassetta-képéről. In: *Annales de la Galerie nationale hongroise.* III. évf. (1991) 57–61. 1 t.
- Hitünk legfőbb igazságainak festője. In: *Hitélet*, XXIX. évf. (1991) 2. sz. 25.
- 1992**
- „Jézussal egyesülve áldozattá válni.” Dr. Brückner József atya. (1894-1973). In: *Új Misszió*, IV. évf. (1992) 4. sz. 24–25.
- Simor János esztergomi érsek művészetpártolása. Megemlékezés halálának 100. évfordulóján. In: *Új forrás*, XXIV. évf. (1992) 1. sz. 43–55.
- Simor János esztergomi bíboros érsek művészetpártolásáról. In: *Egyházak a változó világban. A Nemzetközi Egyháztörténeti Konferencia előadásai. Esztergom, 1991. május 29–31.* Szerk. Bárdos István, Beke Margit. Tatabánya, Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat József Attila Művelődési Központ, 1992. 369–371.
- Simone Martini Szent László képe Altomonte-ben. In: *Szent László és Somogyvár. Tanulmányok a 900 éves somogyvári bencés apátság emlékére.* Szerk. Magyar Kálmán. Kaposvár, Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1992. 137–144.
- 1993**
- Olasz művészet. Az esztergomi Keresztény Múzeum. Szerk. Cséfalvay Pál. Budapest, Corvina, 1993. 210–226.
- Italian art. In: *Christian Museum Esztergom.* Szerk. Cséfalvay Pál. Budapest, Corvina, 1993. 214–231.
- Italianische Kunst. In: *Christian Museum Esztergom.* Szerk. Cséfalvay Pál. Budapest, Corvina, 1993. 216–234.
- Az itáliai reneszánsz. In: *Kiállítás Vayer Lajos tiszteletére 80. születésnapjának évében. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1993. december 3–1994. január 2.* Szerk: Beke László, Plesznivy Edit. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete, 1993. 16–25.
- A maconkai falképek művészettörténeti vizsgálatához. In: *Entz Géza nyolcvanadik születésnapjára.* Szerk. Valter Ilona. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal 1993. (Művészettörténet – Műemlékvédelem, 2.) 25–27.
- Vitéz János külföldi tanulmányai. In: *Tanulmányok a természettudományok, a technika és az orvoslás történetéből.* Szerk. Vámos Éva et al.. Budapest, MTESZ Tudomány- és Technikatörténeti Bizottsága, 1993. 94–97.
- Az esztergomi ferences templom építéstörténete. In: *Az esztergomi ferences gimnázium jubileumi évkönyve.* Szerk. Reisz Pál. Esztergom, Temesvári Pelbárt Ferences Gimnázium, 1993. 62–75.
- A kiszombori rotunda falképei. In: *Ex invisibilibus visibilia... Emlékkönyv Dávid Katalin professzorasszony 70. születésnapjára.* Szerk. Dankó László, Széll Margit, Takács József. Budapest, Pesti Szalon–Ferenczy, 1993. 158–167.
- 1994**
- Az esztergomi Reál-tanoda épülete, Hild József és Prokopp János ismeretlen műve. In: *Ars Hungarica*, XXII. évf. (1994) 1. sz. 111–116.
- A tornaszentandrásai templom középkori falképei. In: *Társadalomtörténeti tanulmányok a közeli és a régmúltból. Emlékkönyv Székely György 70. születésnapjára.* Szerk. Sz. Jónás Ilona. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Egyetemes Történeti Tanszék, 1994. 63–69.
- Vallás és képzőművészet a reneszánszban. In: *Életünk*, XXXII. évf. (1994) 7. sz. 645–650.
- Prokopp János, 1825-1894, Esztergom megye és város első mérnöke. Emlékkiállítás a Balassa Bálint Múzeumban. Esztergom, Balassa Bálint Múzeum, 1994. 52 p. 12 t.
- Júdás csókja. In: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000-1541.* Szerk. Mikó Árpád, Takács Imre, Tóth Sándor. Budapest, 1994. (A Magyar

Nemzeti Galéria kiadványai, 10.) 524.

1995

Bogyay Tamás XIV. századi művészettörténeti kutatásai. In: *Vasi Szemle*, XLIX. évf. (1995) 2. sz. 203–209. 3 t.

Keszthely és Siklós újonnan feltárt falképeiről. In: *Ars Hungarica*, XXIII. évf. (1995) 2. sz. 155–167.

1996

Bogyay Tamás XIV. századi művészettörténeti kutatásai. In: *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*. II. évf. (1996) 21–26.

Artes Salubres. In: *Vasi Szemle*, L. évf. (1996) 1. sz. 132–133.

Lóvei Pál – Boromisza Péter – Prokopp Mária: *Siklós, plébániatemplom.* Budapest, TKM Egyesület, 1996. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 520.) 32.

1997

Ipolyi Arnold munkássága. In: Ipolyi Arnold: *Tanulmányok a középkori magyar művészetről.* Szerk. Verő Mária. Budapest, Holnap, 1997. 7–19.

Simone Martini Szent Márton falképciklusa Assisiben. In: *Vasi Szemle*, LI. évf. (1997) 5. sz. 555–565.

Sassetta. A budapesti kép elemzése. Holnap, Budapest, 1997. 68. 32 t.

Simone Martini: a Szt. Erzsébet-kápolna falképei az assisi Szt. Ferenc-bazilika alsó templomában. In: *Ars Hungarica*, XXV. évf. (1997) 1–2. sz. 47–55.

1999

Szent Erzsébet falkép-ciklus a nápolyi Santa Maria Donnaregina templomban. In: *A középkor szerepeltete. Tanulmányok Sz. Jónás Ilona tiszteletére.* Szerk. Klaniczay Gábor, Nagy Balázs. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Közép- és Korajújkori Egyetemes Történeti Tanszéke, 1999. 413–425.

Keszthely, plébániatemplom. Budapest, TKM Egyesület, 1999. (Tájak, Korok, Múzeumok Kiskönyvtára, 225.) 24.

2000

A csetneki evangélikus templom középkori falképei. In: *Credo*, VI. évf. (2000) 1–2. sz. 58–60.

A jubileumi év küszöbén. In: *Kalejdoszkóp*, III. évf. (2000) 1. sz. 28–29.

Szent Kinga. In: *Kalejdoszkóp*, III. évf. (2000) 7–8. sz. 14.

Magyar szentek ábrázolása az itáliai trecento festészetben. In: *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi. Kiállítás a Keresztény Múzeumban, 2000. június 17–október 1.* Szerk. Cséfalvay Pál, Kontsek Ildikó. Esztergom, Keresztény Múzeum, 2000. 25–35.

Znovu odkryté gotické fresky v Keszthelyi. In: *Pocta Václavovi Menclovi. Zbornik studii k otázkam in-*

terpretácie stredoeuropského umenia. Szerk. Dana Bořutova, Štefan Oriško. Bratislava, Katedra dejín výtvarného umenia Filozofickej Fakulty Univerzity Komenského, 2000. 46–63.

Bátonyterenye, műemlékek. Budapest, TKM Egyesület, 2000. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 654.) 20.

Ki festette az esztergomi várkápolna falképeit? Esztergomi beszélgetés Prokopp Mária művészettörténésszel. In: *Új Ember*, Rip. Tóth Sándor. LVI. évf. (2000. augusztus 6.) 32. sz. 9.

2001

Esztergom 18. századi művészetének országos jelentősége. In: *Limes*, XIV. évf. (2001) 1–2. sz. 275–286.

Márton és György Sárkányölő Szent György-szobra 1373. In: *Korunk*, III. évf. (2001) 7. sz. 15–20.

Magyarországi Mária, nápolyi királyné (1253–1323). In: *Szentjeink és nagyjaink Európa kereszténységéért. A Vatikáni Kiállítást Előkészítő Bizottság, az Esztergom-Budapesti Főegyházmegye Egyháztörténeti Bizottsága és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem által rendezett történész konferencia előadásai. 2000. május 4–5.* Szerk. Beke Margit. Budapest, Esztergom-Budapesti Főegyházmegye Egyháztörténeti Bizottsága, 2001. (Miscellanea Ecclesiae Strigoniensis, 1.) 101–106.

Vayer Lajos (1913–2001). In: *Művészettörténeti értesítő*, L. évf. (2001) 3–4. sz. 339–341.

Dante e la pittura del Trecento. Nardo di Cione: Gli affreschi della Cappella Strozzi, Santa Maria Novella. Firenze, 1352–57. In: *Verbum*. III. évf. (2001) 1. sz. 61–67.

Zala megye középkori falképei. In: *Zala megye ezer éve. Tanulmánykötet a magyar államalapítás millenniumának tiszteletére.* Szerk. Vándor László, Kostyál László. Zalaegerszeg, Zala Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2001. 66–74.

Esztergom, a várkápolna és Vitéz János érsek studiójának freskói. Budapest, TKM Egyesület, 2001. (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 692.) 16.

„Emese álma.” Jótékonyági kiállítás az Alfa Szövetség céljainak segítésére. In: *Új Ember*, LVII. évf. (2001. április 29.) 17. sz. 6.

2002

Középkori freskók Gömörben. Somorja, Méry ratio Kiadó, 2002. 94.

Szív szavával, szín-erővel. Esztergomi beszélgetés Prokopp Mária művészettörténésszel. In: *Új Ember*, Rip. Tóth Sándor. LVIII. évf. (2002. augusztus 20.) 33–34. sz. 17.

2003

Előszó. In: Farkas Veronika: *Feszty Masa.* KT Kiadó, Komárno, 2003. 2–4.

Nagy Lajos magyar király művészetpártolása Máriazellben. In: *Máriazell és Magyarország 650 év*

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- vallási kapcsolatai. A „Magna Mater Austriae et Magna Domina Hungarorum” nemzetközi konferencia előadásai. Esztergom, 2002. május 6–9. és Mariazell, 2002. június 3–6. Szerk. Walter Brunner et al.. Graz–Esztergom, Landesarchiv – Prímási Levéltár, 2003. (Strigonium antiquum, 6.) 93–98.
- Das Mäzenatentum des ungarischen Königs Ludwig des Große (1342–1382) in Mariazell. In: *Mariazell und Ungarn. 650 Jahre religiöse Gemeinsamkeit. Referate der internationalen Konferenz „Magna Mater Austriae et Magna Domina Hungarorum“ in Esztergom 6.–9. Mai 2002 und Mariazell 3.–6. Juni 2002.* Szerk. Walter Brunner et al. Graz – Esztergom, Landesarchiv – Prímási Levéltár, 2003. 93–98.
- Prokop Péter festőművész. 1919–2003. Szeged, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2003. 146.
- Golarits István – Prokopp Mária: *Árpád-házi Szent Erzsébet. 1207–1231.* Budapest, Tertia, 2003. 194.
- Mesterművek Gömörben. Beszélgetés dr. Prokopp Mária művészettörténésszel. In: *Szabad Újság*, Rip. Lacza Tihamér. XI. évf. (2003. augusztus 13.) 33. sz. 8.
- Tracce masoliniane nella pittura ungherese del primo Quattrocento. In: *Lombardia e Ungheria nell'età dell'umanesimo e del rinascimento. Rapporti culturali e artistici dall'età di Sigismondo all'invasione turca (1387–1526).* Szerk. Alessandro Rovetta. Milano–Cesano Maderno, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 2003. (Arte lombarda, 139.) 71–75.
- 2004**
- In memoriam Gombosi György (1904–1945). In: *Művészettörténeti Értesítő*, LIII. évf. (2004) 1–4. 188–192.
- Az Európai Unió hálás lehet nekünk. Műkincseinkről Prokopp Mária művészettörténésszel. In: *Vásárnap*, Rip. Kövesdi Károly. XXXVII. évf. (2004. április 23.) 17. sz. 12–13.
- Az egyetemszervező Vitéz János esztergomi érsek. In: *Változatok a történelemre. Tanulmányok Székely György tiszteletére.* Szerk. Erdei Gyöngyi, Nagy Balázs. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Egyetemes Történeti Tanszék, 2004. (Monumenta Historica Budapestiensis, 14.) 263–268.
- Kókay Krisztina kárpitjai és grafikái. In: *Magyar Iparművészet*, LIX. évf. (2004) 1. sz. 45.
- 2005**
- Mindszenty József bíboros prímásról. Vatikán Rádió, 2005. június 17.
- A hatszáz éves Somorja nevezetességei közül. In: *Határak nélkül*, Rip. Cservenka Judit. Kossuth Rádió, 2005. nov. 10.
- Somorja középkori temploma. Somorja, Méry ratio, 2005. 61.
- Az Eucharisztia imádása. In: *Família*, II. évf. (2005) 8–9. sz. 14.
- Medieval frescoes in the Kingdom of Hungary. Šamorín, Méry ratio, 2005. 91.
- Affreschi medievali nella regione di Gömör del regno d'Ungheria. Somorja, Méry ratio, 2005. 89.
- Gömör után Csallóköz. Beszélgetés dr. Prokopp Mária művészettörténésszel. In: *Szabad Újság*, Rip. Lacza Tihamér. XIII. évf. (2005. szeptember 28.) 39. sz. 11.
- A Magyar Monarchia és az európai renaissance. Az oxfordi professzor művelődéstörténeti könyvéről. In: *Polisz*, XV. évf. (2005) 89. sz. 79–82.
- Magyar Vatikán. Kühnel Pál, az esztergomi Várhegy újjáépítője. In: *Magyar Nemzet*, LXVIII. évf. (2005. november 26.) 323. sz. 36.
- Balassi Bálint élete és költészete. In: *Balassi Bálint emlékkönyv.* Szerk. Kontsek Ildikó. Esztergom, Keresztény Múzeum, 2005. 10–12.
- Két nép közös múltja. In: *Élet és Tudomány*, LX. évf. (2005) 23. sz. 728.
- 2006**
- A húsvéti misztérium szerepe a kortárs képzőművészetben. In: *Família*, III. évf. (2006) 4–5. sz. 8–9.
- Istennel egyesült élete imádság volt, *Família*, III. évf. (2006) 6. sz. 11.
- Ósi bazilika a szent hegyen. In: *Új Ember*, LXII. évf. (2006. augusztus 20–27.) 34. sz. 17.
- Az angyali üdvözlés tiszteletére emeltetett. In: *Família*, III. évf. (2006) 12. sz. - 2007. 1. sz. 26–27.
- Felcsillant remény a magyar nemzet egén. In: *Família*, III. évf. (2006) 8–9. sz. 22–24.
- A hősies Istenre hagyatkozás portréja. In: *Família*, III. évf. (2006) 7. sz. 21–22.
- Szent István király az itáliai trecento festészetben. In: *Hol vagy, István király? A Szent István-hagyomány évszázadai.* Szerk. Bene Sándor. Budapest, Gondolat, 2006. 39–45.
- Istennek egyesült élete imádság volt. In: *Família*, III. évf. (2006) 6. sz. 11.
- Il codice trecentesco della Commedia nella Biblioteca universitaria di Budapest. In: *Studi e ricerche.* Szerk. Gian Paolo Marchi, József Pál. Szeged, Szegedi Tudományegyetem - Università degli studi di Verona. 2006. 41–48.
- Studi recenti sui rapporti artistici tra l'Italia e l'Europa Centrale. In: *Arte cristiana*, XDIV. évf. (2006) 1–2. sz. 27–32.
- Magyarország főtemplomának ikonográfiai programja a reformkor, az önkényuralom és a millennium idején. In: *Emlékkönyv az esztergomi bazilika felszentelésének 150. évfordulója alkalmából.* Szerk. BEKE Margit. (Miscellanea Ecclesiae Strigoniensis III.) Szent István Társulat, Budapest, 2006. 93–112.

2007

Ki festette a Mértékletesség freskóját? Új eredmények Vitéz János esztergomi érsek dolgozószobájának falképeiről a 2005/07. évi restaurálás alapján. In: *Debreceni disputa*, V. évf. (2007) 7–8. sz. 113–121.

Golarits István – Prokopp Mária: *Árpád-házi Szent Erzsébet, 1207–1231.* CD-ROM. Sárospatak, Árpád-házi Szent Erzsébet Történelmi Társaság, 2007.

Szent Imre Itália művészetében. In: *Szent Imre 1000 éve. Székesfehérvár 1007–2007. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére születésének ezredik évfordulója alkalmából.* Szerk. Kerny Terézia. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2007. (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai, 1.) 83–87.

Botticelli Esztergomban... In: *Magyar Televízió. Napkelte.* 2007. június 14.

A Mértékletesség allegóriája. In: *Família*, IV. évf. (2007) 7. sz. 8–9.

Überlegungen zur mittelalterlichen Ikonographie der heiligen Elisabeth. In: *Elisabeth von Thüringen. Eine europäische Heilige.* Szerk. Dieter Blume Petersberg, Imhof, 2007. 413–420.

Szent Erzsébet tisztelete. Emlékkiállítás Sárospatakon, születésének 800. évfordulójára. In: *Szent Erzsébet tisztelete. Emlékkiállítás a Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeumában. 2007. május 26–december 31.* Sárospatak. Szerk. Jósvainé Dankó Katalin, Vámosi Katalin. Sárospatak, Rákóczi Múzeum Baráti Köre, 2007. (Sárospataki Rákóczi Múzeum füzetek, 49.) 3–9.

Botticelli-freskó Magyarországon – Un affresco di Botticelli in Ungheria? In: *Italia – Italy*, XVII. évf. (2007) 37–41. sz. 14–17.

2008

Mátyás király öröksége. In: *Új ember*, LXIV. évf. (2008. február 24.) 8. sz. 12.

Mátyás király-kori falképek Esztergomban. In: *Örökség*, XII. évf. (2008) 2. sz. 12.

Az olasz Hordócska esztergomi titka. In: *Hídlap*, Rip. Pörtl Zoltán – Váczy-H. István. VI. évf. (2008. február 9.) 5. sz. 4–7.

Hild József fiatal építész társa Prokopp János (1825–1894). In: *Hild József építészete. Tanulmányok az építész halálának 140. évfordulóján rendezett konferencia anyagából.* Szerk. Marótzky Katalin. Budapest, Terc, 2008. 99–108.

Szent Imre középkori tiszteletének főbb képzőművészeti emlékei. In: *Szent Imre Millenniuma a Szentimrevárosban. Tanulmányok a Herceg születésének ezredik évfordulójára 2007. november 3.* Szerk.: László Ágota, F. Romhányi Beatrix, Csányi Tamás. Budapest, Budai Ciszterci Szent Imre Plébánia. 2008. 15–28.

Szent László középkori ábrázolásai Itáliában. In: *Madas Edit – Horváth Zoltán György: Középkori prédikációk és falképek Szent László királyról.* Közreműködött Prokopp Mária, Gondos Béla, Hajdú István. Szerk. Horváth Zoltán György. Romantika Kiadó. Budapest, 2008. 417–424. Második, javított, bővített kiadás.

Személy- és helységnévmutató Index

A Tüskés Anna által készített névmutató a könyv főszövegében található neveket tartalmazza. Nem tünteti fel Jézus Krisztust, Szűz Máriát, az európai országneveket és Prokopp Máriát.

The index, compiled by Anna Tüskés, includes place-names and personal names in the body text of the essays. Mentions of Jesus Christ, Virgin Mary, European countries and Mária Prokopp are not indexed.

- A – Ausztria / Austria
ADN – Jemen / Yemen
B – Belgium / Belgium
CH – Svájc / Switzerland
CZ – Csehország / Czech Republic
D – Németország / Germany
E – Spanyolország / Spain
ET – Egyiptom / Egypt
F – Franciaország / France
GB – Nagy-Britannia / Great Britain
GR – Görögország / Greece
H – Magyarország / Hungary
HR – Horvátország / Croatia
I – Olaszország / Italy
IL – Izrael / Israel
J – Japán / Japan
MA – Marokkó / Morocco
NL – Hollandia / Netherlands
P – Portugália / Portugal
PL – Lengyelország / Poland
RO – Románia / Romania
RS – Oroszország / Russia
S – Svédország / Sweden
SK – Szlovákia / Slovakia
SLO – Szlovénia / Slovenia
SR – Szerbia / Serbia
SYR – Szíria / Syria
TJ – Kína / China
TN – Tunézia / Tunisia
TR – Törökország / Turkey
UA – Ukrajna / Ukraine
USA – Amerikai Egyesült Államok / United States of America
- Aachen (D) 20, 81, 119
Aba nemzetség 73
Abaúj vármegye (Abov, H, SK) 73, 349–350
Abaújszántó (H) 160
Abdulhamid Han, II., török szultán 355
Abels, Ludwig 288
Abov → Abaúj
Ábrahám 139, 190, 305–306, 322, 338
Ábrányi Emil 356
Acâș (Ákos, RO) 76
- Achatius, Szent 138–140
Ács Pál 403
Adalbert, Landstrass plébánosa 1220-ban 65, 68
Adalbert, Szent 280, 359
Ádám 34–37, 182
Ádám, teológus szerzetes 336
Adorján család 263
Agamemnón 306
Ágoston, Szent 33, 222, 338, 378
Agricola, Carl Joseph Alois 262
Aillers, Christianus kapitány 207
Aiud (Nagyenyed, RO) 263
Ákos → Acâș
Alain de Lille (Alanus ab Insulis) 334
Alajos, Szent 245
Alba Julia (Gyulafehérvár, RO) 160, 286, 370
Albert, Josef 273
Albert, V., osztrák herceg (II. Albert német és magyar király 1437–1439) 20
Albertano da Brescia 356
Alberti, Leon Battista 173–174, 177–178, 384–385
Albis (Kézdialbis, RO) 301
Albrecht főherceg 181, 238
Alcsik → Ciucul de Jos
Alexandrosz, III. (Nagy Sándor) 61
Alfonso, I. katalán-aragón király (1157–1196) 56
Alfonso, VIII. Kasztília királya a XIII. század elején 55
Alfonso, X. „el Sabio” Kasztília királya (1221–1284) 55–56, 58
Algarotti, Francesco 396
Al-Hakam, II. 42
Alighieri család 355
Alighieri-Serego család 355
Allegrí 394
Almakerék → Mălâncrav
Almássy Móric 263
Alpár Ignác 285
Alsheim (D) 139
Alsóbajom → Boian
Alsókubin → Dolny Kubin
Alsólápos → Lapsze Nižne
- Alsólendvai Miklós 349
Altenburg (A) 207
Altenmarkt bei Wies (A) 133
Altichiero 131–133
Altomonte, Martin 208, 221
Aluniș (Kecsed, RO) 76
Alvinczy Péter 346
Amádé család 73
Amerikai Egyesült Államok (USA) 321
Amiens (F) 305
Ámor 249, 251
Amsterdam (NL) 184, 401
Andalúzia (E) 42
Andechs (D) 194
Andocs (H) 159
András herceg (Károly Róbert fia) 349–350
András, Együgyű Szent 324
András, II., magyar király 55, 58, 280
András, III., magyar király 81, 280
András, Krétai Szent 323
András, Szent, apostol 181, 359
Andrási István 153
Andrássy Gyula, gr. 280
Andrea di Bartolo 125–126
Andreescu-Treadgold, Irina 118
Angelico, Fra Giovanni 165–167, 394
Angers (F) 43
Angyalffy Erzsébet 245–246
Angyalföld (Budapest, H) 268
Anjou 17, 91, 107, 129, 350, 356
Anna prófétaasszony 124
Anna, Szent 84, 91, 124–126, 129, 131, 155, 199–203, 205–209, 213, 215, 267, 359, 411–412
Anslo, Cornelis Claesz 184
Antal, Szent, páduai 91, 96, 202, 221–223, 398
Antal, Szent, remete 141, 190, 222
Ányos Arisztid 246
Apafi család 20, 213
Apatin (SR) 221, 223
Apollinaire, Guillaume 306
Apollo 251
Aquilaia (I) 27–29, 70

- Arad (RO) 213-255
 Aragon, Louis 306
 Aragónia (E) 55-58
 Arany János 356
 Aranyosmóric → Morut
 Aranyosszék → Scaunul Arieşului
 Arbil, Salvatore 291
 Archipenko, Alexander Porfirovich 306
 Arezzo (I) 62
 Arisztotelész 306, 336, 378
 Arnoldstein (A) 29
 Árpád fejedelem 268
 Árpád-ház 47, 55, 90-91, 196, 268, 280, 389, 391
 Artemisz 306
 Asciano (I) 125
 Assenheim (D) 378
 Assisi (I) 95-98, 130
 Athen (GR) 335
 Athos (GR) 47, 215
 Attila 240
 Augsburg (D) 154, 237, 241
 Augustinus magister 108
 Augustus császár 36
 Aulisz (GR) 306
 Aurenhammer, Hans 138
 Autun (F) 166
 Avanzo 132
 Axmann, Josef → Axmann József
 Axmann József (Josef Axmann) 387, 389
 Babilon 338
 Babits Mihály 356, 383
 Bač (Bács, SR) 221-223
 Backamadaras → Pasarani
 Bács → Bač
 Bácska (tájegység a Vajdaságban, SR) 221
 Baeck, Johan 183-184
 Baia Mare (Nagybánya, RO) 190
 Bajor Ágost 18
 Bakai Sebestyén 344
 Bakonybél (H) 350
 Balassi Bálint 375, 402
 Balászfalva → Blaj
 Bálint Sándor 390
 Bálint Zoltán 285, 287
 Bálintffy Péter 83
 Balkay Pál 239
 Balogh Jolán 240, 413
 Balogh Rudolf 329
 Bamberg (D) 27, 195, 270
 Bandini, Francesco 356
 Bandini-Baroncelli család 356
 Bánffy család 20
 Bánffy Dezső 280
 Bánffy Lászlóné 261
 Bánffyhunyad → Huedin
 Banska Bistrica (Besztercebánya, SK) 82, 160, 279
 Banská Štiavnica (Selmecebánya, SK) 159-160, 208
 Bántornya → Turnišče
 Bâra (Berekeresztúr, RO) 82
 Barabás Alice 261
 Barabás Elemér 261
 Barabás Henriette 261
 Barabás Ilona 261
 Barabás Miklós 238-239, 250, 261-264, 328
 Baranya (H) 89, 129, 221
 Baranyi András 387
 Barbier 395
 Barbii 27, 29
 Barcelona (E) 55
 Bardejov (Bártfa, SK) 22, 81, 83-84, 108, 137, 286, 344
 Bari (I) 190
 Barna család 387, 389
 Barry, Jeanne de 378
 Barsy Adolf 288
 Bartakovics Béla 388
 Bártfa → Bardejov
 Barthélémy, A. 287
 Bartlová, Milena 141
 Bartók Béla 300
 Bartók István 413
 Bartolo di Fredi 125
 Bartolomé, Pécs püspöke 55
 Basel (Bázel, CH) 125, 166, 370
 Batizfalva → Batizovce
 Batizovce (Batizfalva, SK)
 Batthyány József 243
 Batthyány Károly 196
 Batthyány Kázmér 263
 Batthyányi Lajos 263
 Batthyányi László 263
 Baudelaire, Charles 334, 393, 395
 Baumann, Ludwig 286
 Bayern (D) 124, 270-271
 Bázel → Basel
 Bazna (Bázna, RO) 159
 Bázna → Bazna
 Beatrice 335, 337, 396
 Beaumont, Guillaume de, angersi püspök 43
 Beauregard (F) 263
 Bebek család 83, 350
 Bebek Detre 83
 Bebek László 83
 Bécs → Wien
 Beethoven, Ludwig van 394-397
 Békásmegyér (Budapest, H) 316
 Beke László 146
 Békés Enikő 403
 Béla, I., magyar király 280
 Béla, III., magyar király 33, 280
 Béla, IV., magyar király 55, 69, 231, 280, 341-342
 Belese (Bölse település talán egykor Abaúj vármegyében) 73
 Belgrád → Beograd
 Bellah, Robert 391
 Belon Gellért 315
 Belovár → Bjelovar
 Benczúr Gyula 239-240, 280
 Bene (UA) 76
 Benedek, János fia 73
 Benedek, Szent 194
 Benedek, XIV. 243
 Benedek, XV. 407
 Benedict Ried 160
 Benevento (I) 25
 Beniczky Tamás 196
 Benigni, Roberto 356
 Benignus, Szent 43
 Benjamin, Walter 327
 Beograd (Belgrád, SR) 243
 Berán Lajos 269
 Berekeresztúr → Bâra
 Berényi püspök 222
 Berethalom → Biertan
 Bergl, Johann 388
 Bergmann József 246
 Berkovits Ilona 355-356
 Berlin (D) 42, 119, 125, 184, 294, 335
 Berlioz, Hector 394-396
 Bernády György 298
 Bernát Klára, Kárner Györgyné 74
 Bernini, Giovanni Lorenzo 226-227
 Berta, IV. Henrik felesége 29
 Berta Árpád 356
 Bertalan, Tóth Lőrinc fia 349
 Bertalan, Szent 97
 Bertelli, Carlo 118
 Berthold, aquileiai pátriárka 70
 Bessarion, Basilio 402
 Beszédes Sándor 273-276
 Beszterce → Bistrița
 Besztercebánya → Banska Bistrica
 Beth Alpha (IL) 305
 Bethlen család 286
 Bethlen Gábor 346
 Bibó István 257-258
 Biecz (PL) 108
 Biertan (Berethalom, RO) 84
 Bietigheim-Bissingen (D) 270
 Bistrița (Beszterce, RO) 69
 Bjelovar (Belovár, HR) 291
 Blaj (Balászfalva, RO) 213-217
 Blondel, Jacques Francois 227
 Boccaccio, Giovanni 335
 Bocskai István 344
 Bodjan 215

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- Boeckler, Albert 33
 Bogisich Mihály 246
 Boian (Alsóbajom, RO) 140
 Bois de Chesne, Jean-Pierre Nicolas 261
 Bois de Chesne, Marie Sara Adèle 261
 Bois de Chesne, Susanne (Susette) Pernette 261, 263–264
 Bois de Chesne, Vincent 261
 Boizot, Simon-Louis 250
 Bojkó föld 184
 Boldogkő (H) 349
 Bologna (I) 16, 29, 43, 177, 293, 311, 356
 Bolzano (Bozen, I) 124, 132–133
 Bonaventura, Szent 336
 Bondi család 291, 294
 Bonfini, Antonio 403
 Bonifác, IX., pápa 342
 Bontempelli, Massimo 310
 Boromisza Péter 130–131
 Boroskrakkó → Crâcău
 Borsos József 328
 Boskovits, Miklós 403
 Botticelli, Alessandro Mariano Filipepi 173–174
 Botyáni Chypan 73
 Bozen → Bolzano
 Branca, Vittore 402
 Bratislava (Pozsony, SK) 47, 137, 155–156, 159, 161–162, 194, 196, 202, 225, 227–228, 243, 273, 275, 327, 345, 411
 Braun, Joseph 138, 145
 Brein Fülöp 257
 Brescia (I) 27
 Bressanone (Brixen, I) 132
 Brestyánszky Ilona 145
 Breton, André 306
 Brigitta, Szent 154, 206
 Brixen → Bressanone
 Brizi, Domenico 97
 Brno (Brünn, CZ) 389
 Bród → Slavonski Brod
 Brodarics István (Stephanus Brodericus) 369–372
 Brodlakovics, Ilia 187–190
 Brodszky Sándor 328
 Brokoff, Ferdinand Maximilian 193
 Bruchköbel (D) 378
 Bruneck, Hans von 132
 Brunelleschi, Filippo 174, 177
 Bruscellini, Domenico 96
 Brünn → Brno
 Bry, Theodor de 377–378
 Brzeg (PL) 139–140
 Buchinger, Günther 292
 Buda (Budapest, H) 20–21, 130–131, 145–147, 160, 221, 225, 227, 238, 280, 342, 350, 355–356, 370
 Budapest (H) 22, 95–97, 108, 114, 195, 245, 250, 258, 267–276, 279–282, 288, 291, 297, 315–317, 355, 401–402, 407
 Budaújlak (Budapest, H) 146–147
 Bunești (Szászbuda, RO) 159
 Bunta Magdolna 145
 Burgenland (A) 407–408
 Burgos (E) 58
 Burgundia (F) 166
 Burke, Edmund 395
 Burne-Jones 395
 Buttler János Benedek Vilmos gróf (1773–1845) 74, 76
 Buzás Gergely 114, 160
 Byró Márton 344
 Caius Vettius 27
 Čakovec (Csáktornya, HR) 133
 Callimachus Experiens 240
 Câmpia Transilvaniei (Mezőség, RO) 300
 Camporosso (I) 27–28
 Camprubí i Lluh, Francesc, Santa Creusban ciszterci szerzetes 57–58
 Canova, Antonio 396
 Canzi Ágost 328
 Caporali, Giambattista 179
 Caprarola (I) 178
 Caracalla 24
 Carl Alexander nagyherceg 394
 Carrara (I) 293
 Cats, Jacob 182
 Cavalli, Giovanni 310
 Cavallini, Pietro 130
 Čečejevce (Csécs, SK) 89–92, 108
 Cecilia, Szent 394
 Celldömölk (H) 147
 Cendrars, Blaise 306
 Certej (Csertés, RO) 214
 Ceuașu de Câmpie (Mezőcsávás, RO) 76
 Cézanne, Paul 309
 Chagall, Marc 305–307
 Chartres (F) 305, 415–416
 Chavy, Paul 401
 Chilandari (GR) 215
 Chilieni (Sepsikilyén, RO) 82
 Chvalšiny (CZ) 160
 Chyžne (Hizsnyó, SK) 155
 Cillei / Celje család 21, 129
 Cillei Anna 129
 Cillei Borbála, Cillei II. Hermann gróf lánya 20–21
 Cillei II. Hermann 21, 133
 Cillei Walburga, Cillei II. Hermann gróf lánya 21
 Cimbal, Johann Ignaz 231–232
 Cinfalva → Siegendorf
 Cîteaux (F) 56
 Ciuc (Csík, RO) 153
 Ciucul de Jos (Alesik, RO) 300
 Cleve, Katharine 139
 Cluj-Napoca (Kolozsvár, RO) 22, 81, 89, 275, 298, 327, 413
 Cluny (F) 361
 Cocteau, Jean 306
 Colao, Domenico 310
 Cole, Henry 274
 Collaert, Adriaen 182–183
 Comagena (A) 29
 Comlod (Komlód, RO) 301
 Comolli, Giovanni Battista 396
 Constanza (1239–1269) I. Jaume és Violant lánya, Manuel kasztíliai herceg felesége 55–56
 Cook, James 385
 Cordoba (E) 42
 Cornelisz van Haarlem, Cornelis 183
 Cornelius, Peter 395
 Cort, Cornelis 182
 Costa di Ocenelli (I) 96
 Crâcău (Boroskrakkó, RO) 89, 91
 Crăciunel (Homorodkarácsonyfalva, RO) 89–91
 Cremona (I) 361
 Criș (Keresd, RO) 286
 Crispino, Szent 97
 Črna Gora 20–21
 Cymbal, id. Johann 194
 Czakó Gábor 411
 Czigler Győző 245–246
 Czivittinger Dávid 369
 Czobor Béla 41, 43, 275–276, 279, 282
 Csaba László 316
 Csáktornya → Čakovec
 Csáky Albin 95
 Csáky család 199
 Csánky Miklós 140
 Csaroda (H) 76–77
 Csécs → Čečejevce
 Csépa (H) 389
 Csepel (Budapest, H) 315–318
 Csepreghy János 245
 Cseranavodai család (Káta nembeli) 76
 Cserépváralja (H) 316
 Cserkút (H) 89–92
 Csertés → Certej
 Csetfalva (UA) 76
 Csetnek → Štítník
 Csík → Ciuc
 Csíkdelne → Delnita

- Csíksomlyó → Șumuleu-Ciuc
 Csíkszentdomokos → Sândominic
 Csíkszentimre → Sântimru
 Csíkszereda → Miercurea Ciuc
 Csirmaz Előd Pál 22
 Csontos János 355
 Csorba Péter 384
 Csupor József 269
 Csusza → Tyuska
 Csütörtökhely → Spišský Štvrtok
 d'Agoult, Marie 393, 396
 Daberto Félix 245
 Daffinger, Marie 262
 Daffinger, Moritz Michael 262
 Đakovo (Dijakovár, HR) 221–222
 Dalmácia → Dalmacija
 Dalmacija (Dalmácia, HR) 349, 371
 Damján, Szent 103, 166
 Damschroder, David 395
 Dandolo, Andrea 355–356
 Dániel próféta 34, 130, 321
 Dankó József 244, 275–276
 Dante Alighieri 334–337, 355–356, 393, 395–397
 Danti, Egnazio 177–178
 Darufalva → Draßburg
 Dasenau (D) 139
 Daun, Leopold 196
 Dávid Géza 356
 Dávid király 35, 200, 412
 Davidov, Dinko 215
 De Chirico, Giorgio 309
 Debrecen (H) 273, 345–346
 Debrőb (SK) 201
 Decker, Johann Stephan 251
 Déd Ferenc 245
 Deér József 33–34
 Delacroix, Eugène 393, 397
 Delaroche 327
 Delau Frumos (Lesses, RO) 159
 Delnita (Csíkdelne, RO) 82
 Delureni (Mezőújlak, RO) 301
 Demeter, Szent 47
 Dercsényi Dezső 76
 Détári Angéla, Héjjné 145–146
 Deville 263
 Di Francesco, Amedeo 402
 Didó 371
 Dietramszell (D) 124
 Dietrich, gurki püspök 70
 Dijakovár → Đakovo
 Dileul Nou (Magyardellő, RO) 302
 Diód → Stremt
 Dionüszosz, Athén első püspöke 335
 Dionüszosz, Gallia apostola 335
 Dionüszosz, korinthusi, Pseudo- 335
 Diotogenes 36
 Disentis (CH) 29
 Disznajó → Văleni de Mureș
 Divald Károly 273
 Divald Kornél (Tarczai György) 81, 84, 137, 140
 Dobogókő (H) 317
 Doctor Albert 328
 Dolny Kubin (Alsókubin, SK) 155
 Domasin (Domasina, Domafalva UA) 190
 Domasina (Domafalva) → Domasin
 Domokos György 356
 Domokos Kázmér 153
 Domokos Pál Péter 153
 Domokos Zsuzsanna 394
 Donát János 239
 Donner, Mathäus 196
 Doornik → Tournai
 Dordrecht (NL) 181, 184
 Dorffmaister István 207, 388
 Dorheim (D) 378
 Dou, Gerard 183
 Draßburg (Darufalva, A) 408
 Dravce (Szepesdaróc, SK) 89–91
 Dražovce (Zobordarázs, Nyitra, SK) 76
 Drexler Antal 246
 Druget János 349
 Druget Miklós 349
 Drugeth család 20, 133
 Dsida Jenő 411
 Duccio 131
 Dulong, René 287
 Dumbrăveni (Erzsébetváros, RO) 195
 Dunaföldvár (H) 201
 Duns Scotus, Johannes 216
 Dura Europos (SYR) 305
 Duránd → Tvarožná
 Ďurišová, Marcela 102
 Dürer, Albrecht 138, 273–275, 395
 E. Kovács Péter 403
 E. S. mester 154
 Eberau (Monyorókerék, A) 159
 Eckhart jobbágy 349
 Ecsedy Anna 291
 Ecseg (H) 146
 Edelstein, Marianne Zois von 262
 Efes (Epheszosz, TR) 412
 Efrem, Szent 35
 Eger (H) 202, 237, 271, 273, 282, 355, 370, 388
 Egyed, Szent 97
 Egyiptom (ET) 42, 118, 286, 333, 335
 Einersdorf (A) 133
 Einersdorfi mester 133
 Eisenach (D) 341
 Eisenstadt (Kismarton, A) 407
 Eisenstadt-Oberberg (Felsőkismartonhegy, A) 408
 Ekphantos 36
 Eldiarda (1246–1258) vallbonai apátnő 56
 Eleonor, kasztíliai, I. Jaume felesége 55
 Eleonóra (Pfalz-Neuburgi, I. Lipót felesége) királyné 205
 Elionor (–1251) I. Jaume és Violant lánya 55–56
 Eliot, Thomas Stearns 306
 Elisabet (1247–1271) I. Jaume és Violant lánya, I. Fülöp francia király felesége 55
 Ellinger Ede 328
 Éluard, Paul 306
 Elyas, Isack 183–184
 Emilia (I) 29, 50
 Emo család 355
 Emo, Giovanni 355
 Emo, Pietro 355
 Engel Pál 123
 Entz Géza 73, 76
 Eötvös József 239–240
 Eperjes → Prešov
 Epheszosz → Efes
 Epifaniusz 324
 Erato 251
 Erdély János 221
 Erfurt (D) 113
 Erigena, Johannes Scotus 335
 Ernst, Max 306
 Erődi Béla 356
 Erzsébet, Luxemburgi Zsigmond és Cillei Borbála lánya 20
 Erzsébet Amália Eugénia, magyar királyné 280, 389–391
 Erzsébet, Árpád-házi Szent (1207–1231) 17, 55–56, 91, 193–196, 222, 231–232, 233, 270, 280, 315, 341–346, 359, 387–391
 Erzsébet Krisztina, Braunschweig-Wolfenbüttel 195
 Erzsébet, Łokietek 20, 349
 Erzsébet, portugáliai Szent (1277–1336) 56, 195
 Erzsébet, Stuart 181
 Erzsébetliget 301
 Erzsébetváros → Dumbrăveni
 Esterházy család 195, 239, 273–274, 293
 Esterházy Pál, gróf, nádor 193, 199, 206
 Eszék → Osijek
 Esztergom (H) 17–19, 22, 41, 43, 47–52, 101, 123, 171–174, 202, 205, 233, 243–244, 246, 267, 270, 273–276, 316, 318, 342–

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- 343, 359, 361, 370, 403, 407, 415–416
 Eszterháza (H) 195
 Eudokia Makrembolitissa, VII. Dukász Mihály császár anyja (1021–1096) 34
 Éva 182, 338
 Eyck, Hubert van 154
 Eyck, Jan van 154, 165–166, 335
 Ezékiel próféta 34
 Fábíán Gáspár 233
 Fagagna (I) 30
 Făgăraș (Fogaras, RO) 213
 Falda, Giovanni Battista 227
 Fanny 263
 Faragó Géza 329
 Faragó Ödön 288
 Farbaký Péter 101
 Farnese, Alessandro 178–179
 Farnese, Ottaviano 178
 Farnese, Ranuccio 178
 Fátimida-dinasztia 42
 Fattori, Giovanni 310
 Faulkner, William 306
 Faust 334 337
 Feger József 243–244
 Fehér Ildikó 61
 Fehérgyarmati Tóth család 387, 390
 Feigs Ferenc Antal 233
 Felsődőfalva → Stará Lesná
 Felsőkismartonhegy → Eisenstadt-Oberberg
 Felsőregmenc (H) 76
 Felvinc → Unirea
 Fényeslitke (H) 77
 Ferdinánd, I., magyar király 343, 369–370
 Ferdinánd, III., magyar király 202
 Ferenc, Assisi Szent 17, 29, 91, 96–97, 193–194, 202, 222, 223, 341
 Ferenc, Borgia Szent 243
 Ferenc, I., császár 243, 251
 Ferenc József, I. 238, 267, 280
 Ferenczy István 237
 Ferenczy Károly 329
 Fermo (I) 355
 Fernando, I. Jaime és Violant fia (1248–1251) 55–56
 Ferragut, Xavier 57
 Ferrara (I) 28, 43, 132, 166
 Feszty Árpád 280
 Fetser Antal 408
 Ficino, Marsilio 356, 402
 Fillitz 29
 Finta (Aba nembeli) 73
 Fiori, Cesare 118
 Firenze (I) 19, 22, 26, 43, 117–119, 126, 165–167, 177, 305, 309–311, 355–356, 393, 402–403
 Fischer József 288
 Fischer, Vinzenz 231
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 226–227, 286
 Fischer-Colbrie Ágost 245–246
 Fleischer Tihamér 269
 Floris, Frans 182
 Fodor István 222
 Fogaras → Făgăraș
 Forner, Fabio 355, 356
 Forró (H) 343
 Fossaluzza, Giorgio 356
 Foujita, Leonard Tsuguharu 306
 Francalancia, Riccardo 310
 Francesco di Giorgio Martini 125
 Francia, Francesco 394
 Frangepán Ferenc 370
 Frankfurt am Main (D) 369, 371, 377–378
 Freiburg in Breisgau (D) 124
 Freud, Sigmund 306
 Fričovce (Frics, SK) 155
 Frics → Fričovce
 Friedrich, Andreas 377
 Friesenhof, Natalie Vogel von 262
 Frigyes Henrik, (1584–1647) Oránia hercege, Nassau grófja 181
 Frigyes, I., Barbarossa (1123–1190) 27
 Frigyes, II. (1194–1250) német-római császár 42, 341
 Frigyes, V. (1596–1662) Pfalzi választófejedelem, Csehország királya 181
 Fritz, Johann Michael 148
 Fritzlár, Hermann 138
 Friuli (I) 25, 27, 29–30, 130
 Frondini, Francesco Antonio 96
 Frölich Tamás 343–344
 Frueauf, Rueland id. 155–156
 Fugger család 237, 240
 Fuller, Lois 288
 Füger, Heinrich 262
 Fülöp, hesseni tartománygróf 343
 Fülöp, III., Merész (1245–1285) 55
 Fülöp, Jó 166
 Füssli 395
 Gaal család 107–108
 Gábor / Gábiel arkangyal 34, 188, 214, 281, 322
 Gabriel, Astriuk L. 402
 Gadányi György 62
 Gaddi, Taddeo 126
 Gaerber Károly 245
 Gál Éva 148
 Galesti (Gálfalva, RO) 302
 Gálfalva → Galesti
 Galícia [tájegység Ukrajnában] 189
 Gambassi (I) 118
 Gandino (I) 145–146
 Garai család 20, 129–130
 Garai János 129
 Garai Jób 129
 Garai Miklós, id. 130
 Garai Miklós, ifj. 129–130, 133
 Garamszentbenedek → Hronský Beňadik
 Garamszentgyörgy → Jur nad Hronom
 Gasparri, Pietro 407
 Gaul, Karl 288
 Gecelfalva → Kocel'ovce
 Gelence → Ghelnița
 Gellért, Szent 268
 Gellius, Aelius 378
 Gelnica (Gölnicbánya, SK) 114
 Gembický, Juraj 108, 114
 Gemer (Gömör, SK) 17, 20, 83, 108
 Gemerská Poloma (Veszverés, SK) 108
 Gemona (I) 25, 27, 29–30
 Génusz 334
 Genthon István 17, 145
 Gerény → Gorjani
 Gereon, Szent 43
 Gerevich László 145–147
 Gerevich Tibor 171, 269
 Gergely 23
 Gergely, I. Nagy Szent, pápa 140
 Gergely, IX., pápa 55, 194
 Gergely, Nüsszai Szent 322
 Gergely, Palamasz Szent 323
 Gergely, XI., pápa 323
 Gericault, Théodore 397
 Gershwin, George 306
 Gertrudis királyné (1185–1213) 55
 Gerung, Matthias 376
 Geyesztor, Aleksander 402
 Géza, I., magyar király 36, 411
 Ghelnița (Gelence, RO) 82, 84, 89–92
 Ghiberti, Lorenzo 305
 Ghirlantina 29
 Gianone Egon 246
 Gilétfi család 350
 Giotto 15, 97, 118, 124, 130–132, 309
 Giovanelli de Noris 146
 Giovannino de' Grassi 124
 Giovio, Paolo (Paulus Iovius) 369–371
 Giusto de' Menabuoi 131–132
 Gizella, Bajorországi, magyar királyné 270
 Glasgow (GB) 43
 Glemona → Gemona
 Globasnitz (A) 28

- Glockengiesser János 114, 107
 Glockengiesser Mátyás 114, 108
 Godo (I) 27
 Goethe, Johann Wolfgang von 333, 334
 Goltzius, Hendrick 183
 Gombasek (Gombaszög, SK) 83
 Gombaszög → Gombasek
 Gombosi György 17
 Gombrich, Ernst 306
 Gorjani (Gerény, UA) 20, 133
 Gower, Lady 262
 Gózon Imre 82–83
 Gödöllő (H) 225, 227
 Gölnicbánya → Gelnica
 Gömör → Gemer
 Gömörhákos → Rákoš
 Göteborg (S) 145
 Grabner, Johann Michael 231
 Grabner, Martin 231
 Grado (I) 30
 Gran, Daniel 195, 207
 Graz (A) 20, 160, 195
 Greuze, Jean-Baptiste 263
 Grevembroch, Giovanni 291
 Grigioni (CH) 29
 Grizzana (I) 311
 Gróh István 61–62
 Grossgmains mester 155–156
 Grósz Zsuzsanna 114
 Gruber Károly 257
 Guariento 132–133
 Guggenheim, Michelangelo 291
 Gulácsy Lajos 356
 Gurk (A) 28–30, 70
 Gutenberg (D) 139
 Guthi Ország család 146
 Guttwein, Johann Caspar 194
 Gyenge Miklós 349
 Gyöngyös (H) 108, 145–146, 149, 216
 Gyöngyöspata (H) 146
 Győr (H) 146–147, 193, 207–208, 225, 275, 317, 342, 345, 388, 407–408
 Györgyi Dénes 301
 Gyulafehérvár → Alba Julia
 Haarlem (NL) 183
 Haberlandová Helena 102
 Habsburg Clementia 195
 Habsburg család 286, 371, 389
 Habsburg Izabella Klára 195
 Hadermann Misguich, Lydie 47
 Hadik család 293
 Hajdúböszörmény (H) 323
 Hajdúdorog (H) 279
 Hajnóczi Gábor 177
 Halen, Celems von 249
 Hall (Tirol, A) 132
 Haller János 241
 Hanau (D) 378
 Hanenko (Chanenko) 47
 Hanset, J. J. 251
 Hanus / János harangöntő 107–108, 111–112
 Haraszty Károly 73
 Harding, Catherine 118
 Harichovce (Pálmafalva, SK) 108
 Harl, Friderike 24
 Härman (Szászhermány, RO) 153
 Háromszék (Székelyföld, RO) 82, 300
 Harth János 193
 Haschendorfer, Wulfing 349
 Hațeg (Hátszeg, RO) 89
 Hatschek Arnold 245
 Hátszeg → Hațeg
 Hatzinger Pál 233
 Hausner Frigyes 148
 Hauszmann Alajos 280–281
 Havasy Imre 275
 Haydn, Joseph 251
 Haynald Lajos 279, 282
 Haynau 238
 Hedvig, Anjou Szent 20
 Hefe, Melchior 225–229
 Hegedüs Lajos Candid 273
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 333
 Hemingway, Ernest Miller 306
 Hemma di Gurk (Santa Hemma) 30
 Henrik, II., Szent 270
 Henrik, IV. 29
 Henrik, karintiai herceg 28
 Henrik prépost 90
 Henszlmann Imre 239, 355
 Hermolaus, Szent 138–141
 Hérodotosz 383
 Hessen (D) 196, 341
 Hettes, Karel 118–119
 Hild József 255, 267
 Hillebrandt, Franz Anton 231
 Histria 25
 Hízsnyó → Chyžne
 Hochberg, Julian 262
 Hodász (H) 316
 Hodges, William 385
 Hoffmann, E. T. A. 395
 Hofmann, Werner 306
 Hofrichter József 255–258
 Holbein, Hans id. 154
 Hollóháza (H) 316
 Homérosz 383, 396
 Homorodkarácsonyfalva → Crăciunel
 Homoródszentmárton → Mărtiniș
 Horányi Mátyás 355
 Hortense holland királynő 251
 Horváth Erzsébet 345
 Horváth István 18
 Horváth Máté 408
 Horváti család 129
 Houze, Rebecca 288
 Hrabušice (Káposztafalva, SK) 107
 Hrickó visnyai festő 190
 Hronský Beňadik (Garamszentbenedek, SK) 131
 Hrušov (Körtvélyes, SK) 83
 Huarte (E) 35
 Huber János 408
 Huedin (Bánffyhunad, RO) 300
 Huizinga, Johan 181
 Humboldt, Alexander von 383, 385–386
 Hunyadi család 241
 Hunyadi János 21, 241
 Hunyadi László 239, 241
 Huszt → Khust
 Huszti József 402
 Hyacint 246
 Iași (Jászvásár, RO) 217
 Ibrány (H) 77
 Igló → Spišská Nová Ves
 Ijsewijn, Jozef 401
 Ilbenstadt (D) 139
 Ildefonso, Szent 195
 Ilia → Brodlakovics Ilia
 Ilona, Szent, császárné 47–48
 Ilsvai Leszták 20
 Imre, Szent, herceg 17, 81–84, 141, 221, 233, 267–270, 280, 389–390
 Ingres 394
 Innsbruck (A) 119
 Ioann (Iván) visnyai festő 190
 Iphigeneia 306
 Ipolyi Arnold 279, 282, 355
 Irhóc → Vulchovce
 Isabey, Jean-Baptiste 262–263
 Isis 26
 Istanbul (Konstantinápoly, TR) 33, 37, 90, 321, 324, 355
 István, I., Szent, magyar király (975–1038) 20–21, 47, 81–84, 141, 195, 201, 231–233, 239–240, 269–270, 280–281, 335, 389–390
 István, II., magyar király 411
 István, Szent, vértanú 97, 335
 István, V., magyar király (1239–1272) 17
 Iván László 117
 Izabella infánsnő (1566–1633) 181
 Izrael (IL) 36, 307
 Izvoru Crișului (Kőrösfő, RO) 76
 Izsák 305–306

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- Jackó visnyai festő 190
 Ják (H) 76, 286
 Jakab, I., angol király 181
 Jakab, Szent, apostol 323
 Jákob 338
 Jakobey Károly 241, 279, 387–391
 Jámbor Lajos 285, 287
 Janík (Jánok, SK) 108
 Jankovich Miklós 237, 240–241
 Jankovics József 376, 402–403
 Jankovits László 402–403
 Jánok – Janík
 Jánoki Borbála 74
 János, cseh király 349–350
 János, I. Szapolyai, magyar király 343, 369–371
 János, Kapisztrán Szent 141
 János, Keresztelő Szent 47, 131, 154, 182, 190, 324, 361
 János, Miklós fia 349
 János, Nepomuki Szent 202
 János Pál, II., pápa 270, 307
 János, Szent, apostol 90, 244, 323, 414
 János, Szent, evangelista 69, 96, 189, 202, 324
 János, XXIII., pápa 307
 János Zsigmond 370
 Jánoshalma (H) 65, 315
 Jánoshida (H) 66–68
 Jánoszky Béla 298
 Januarius, Szent 208
 Januarius Virunensis 28
 Janus Pannonius 370, 401–403
 Japán (J) 286
 Jaroslavl (RS) 322
 Jasov (Jászó, SK) 201–202
 Jászberény 275
 Jászó – Jasov
 Jászvásár – Iași
 Jaume, I., „el Conquistador” (1208–1276) katalán-aragón király 55–56, 58
 Jaume, II., I. Jaume és Violant fia 55–56
 Jazernica (Márkfalva, SK) 411
 Jemen (ADN) 43
 Jenei Dana 82
 Jenő, IV., pápa 166–167
 Jeromos, Szent 131–132, 378
 Jeruzsálem (IL) 55, 57, 165, 338, 412
 Jesse 155, 217
 Jézus, Sirák fia 36
 Joachim 124–126, 155, 199, 205–206, 208–209, 213, 215
 Johanna, I., nápolyi királynő 350
 Johannes Aquila 133, 411
 Jolánta / Violant, Árpád-házi (1216–1251) 55–58
 Jolánta, Courtenay (1197–1233) magyar királyné 55
 Jónás 338
 Jongh, Eddy de 183
 Joyce, James 306
 Józsa család 387, 389–309
 József nádor 237, 239, 255
 József, I., magyar király, osztrák császár 205
 József, II., magyar király 195, 202, 208, 243
 József, Szent 124, 189, 199, 201, 207–208
 Józsefváros (Budapest, H) 280
 Júdás Tádé, Szent 233
 Jung József 257
 Jur nad Hronom (Garamszentgyörgy, SK) 76
 Jutta, Bernhard von Spanheim felesége 69
 Kaas, Bernardin 243
 Kacziány Ödön 329
 Kádár Zoltán 33
 Kakaslomnic – Vel’ká Lomnica
 Kálmán, Könyves, magyar király 280, 411
 Kalocsa (H) 68, 245, 279, 315, 317
 Kalotaszeg (RO) 76, 299–300
 Kálvin János 343
 Kán László 90
 Kánaán 335
 Kanizsai család 350
 Kant, Immanuel 383
 Kantz Lázár 244
 Kapi (?) 350
 Kaporna 89, 91–92
 Kaposi József 356
 Kapossy János 225
 Káposztafalva – Hrabušice
 Kárász (H) 147
 Kardos Tibor 355, 402
 Karintia – Kärnten
 Kärnten (A) 27–30, 69, 133
 Károly főherceg 251
 Károly morva herceg 350
 Károly, Anjou Martell 355
 Károly, III., magyar király 208, 213
 Károly, IV., német-római császár 20, 118
 Károly Róbert, I., király 20, 90, 111, 113, 195, 342, 349, 355–356
 Károly, X. 251
 Kárpátalja (UA) 187, 189–190
 Karthágó (TN) 322
 Kaskantyú (H) 315
 Kassa – Košice
 Kaszaniczky Ádám 243
 Kasztília (E) 55, 57
 Káta nem 76
 Katalin, Sienai Szent 17
 Katalin, Szent, vértanú királylány 91, 96–97
 Katalónia (E) 55–57
 Kauser József 267
 Kázmér, III. Nagy 350
 Keats 395
 Kecsed – Aluniș
 Kecskemét (H) 280–281
 Kecskeméti W. Péter 145
 Kelemen, Szent 47
 Kelemen, VI., pápa 350
 Kelemen, VII., pápa 370
 Kelemen, XIV., pápa 195
 Keleti (Kelety, Klette) Gusztáv 274
 Keller, Harald 228
 Keller, Martin Karl 231
 Kellner, Martin Karl 196
 Kemény Bertalan 75
 Kepes György 330
 Keresd – Criș
 Kerny Terézia 22, 90
 Kersting, Georg Friedrich 250
 Kertész K. Róbert 301
 Keserü Katalin 356
 Késmárk – Kežmarok
 Keszthely (H) 123–126
 Kézdiálbis – Albis
 Kézdiszék (RO) 300
 Kežmarok (Késmárk, SK) 108
 Khust (Huszt, UA) 76
 Kierkegaard, Søren 305
 Kijev – Kyiv
 Kína (TJ) 286, 333
 Király József 148
 Kisdy Benedek 202
 Kisfaludy Károly 237
 Kisling, Moise 306
 Kismarton – Eisenstadt
 Kiss Bálint 237–239
 Kiss Erzsébet (Turcsányi Gárpárné) 390
 Kiss Lóránd 90
 Kiss Sámuel 239
 Kisszeben – Sabinov
 Klagenfurt (A) 28–29
 Klaniczay Tibor 355, 401–403
 Klára, Szent 29
 Kláštorisko (PL) 107
 Klauber testvérek 195
 Kleidel, Elmar Maria 270
 Klosterneuburg (A) 25, 28, 305, 361
 Klösz György 273, 328
 Kluknava (Kluknó, SK) 199, 205
 Kluknó – Kluknava
 Klütaimnésztra 306
 Knapp Éva 356
 Knyezsici Gyula 349

- Kocel'ovce (Gecelfalva, SK) 83
 Kohl, Helmut 267
 Kohl Medárd 267
 Kókai család 350
 Kolberg → Kołobrzeg
 Kollonics Lipót 205
 Kołobrzeg (Kolberg PL) 124
 Kolozsvár → Cluj-Napoca
 Kolozsvári Tamás 131
 Komarivci (Komoróc, UA) 73
 Komlód → Comlod
 Komoróc → Komarivci
 Kondakoff, Nikodim Pavlovitch 47
 Konrád im Tiergarten von Meran 132
 Konrád mester 107–108, 111–114
 Konstantin, I., Nagy, Szent, császár 47–48
 Konstantin, IX., Monomakhos, császár 34, 36
 Konstantin, VII., Biborbanszületett, császár 34
 Konstantin, X., Dukász, császár 36
 Konstantinápoly → Istanbul
 Konstanz (D) 20, 81, 355
 Kont Miklós 350
 Kontsek Ildikó 22
 Kopácsy József 244
 Kornhäusel, Josef 255, 258
 Korompai József 245
 Korzenna (PL) 141
 Kós Károly 297–301
 Košice (Kassa, SK) 22–24, 82, 101, 104–105, 107–108, 141, 155, 193, 201–202, 274–275, 285, 341–346
 Kossuth Lajos 238
 Kostanjevica na Krki (Landstrass, SLO) 65–70
 Kostyál László 387
 Kovács András 22
 Kovács Éva 17
 Kovács Irén 246
 Kovács J. István 73
 Kovács Mihály 239, 279, 328
 Kovács Zsigmond 408
 Kovács Zsolt 22
 Kováts István 114
 Kozina Sándor 262
 Kozma, Szent 103, 166
 Köln (D) 41–43, 138, 140
 Königsfelden (CH) 194
 Körmöcbánya → Kremnica
 Kőrösfő → Izvoru Crișului
 Kőrösfői Kriesch Aladár 356
 Kőrösrév → Vadu Crișului
 Körtvélyes → Hrušov
 Kőszeg (H) 20, 82
 Kőszeghy Elemér 145
 Kőszeghy Márta 356
 Kőszeghy Péter 403
 Krafft, Peter 237–238, 240
 Kraina (SLO) 65–68, 70
 Krakó → Kraków
 Kraków (Krakkó, PL) 107–108, 141, 350, 370
 Kraljeva Sutjeska (BK) 221, 222
 Krammer Ferenc 243
 Krásna Hôrka (Krasznahorka, SK) 83
 Krasznahorka → Krásna Hôrka
 Kraus, Wenzel 262
 Krausz Imre 83
 Krausz János 83
 Kremnica (Körmöcbánya, SK) 274, 285
 Kretzschmer 393
 Kreuzenstein (A) 294
 Krieg, Anton 221
 Kristeller, Paul Oskar 402
 Kristóf, Szent 81–84
 Krisztián, IV., Dánia és Norvégia királya (1577–1648) 181
 Krisztinaváros (Budapest, H) 280
 Krzywowitz (PL) 139–140
 Kubinyi Ágoston 237–239
 Kulcsár Péter 403
 Kun György 346
 Kundt Ignác 257
 Kunszentmárton (H) 387–391
 Kunszt József 245
 Kushner, Eva 401
 Kutassy János 47
 Küntle, Karl 138
 Kyiv (Kiev, UA) 47, 190, 213, 322
 Kysak (Sároskőszeg, SK) 107
 Labacco, Antonio 179
 Lackfi család 123, 133
 Lackfi II. István, Csáktornyai 123
 Lajos Erzsébet (Peresztegi Nagy Györgyné) 233
 Lajos, I. (Nagy), magyar király 20, 81, 107, 111–114, 123, 132, 195, 342, 349–350, 355–356, 411
 Lajos, II., liegnitzi herceg 140
 Lajos, IX., Szent, francia király 194
 Lajos, türingiai örgróf 270, 341
 Lajos, XIII. (1601–1643) francia király 91, 181
 Landau Alajos 328
 Landstrass → Kostanjevica na Krki
 Lanfranco, modenai dóm építésze 28
 Łapsze Niżne (Alsólápos, Nižné Lapše, PL) 107–108
 Larue, André Léon (Mansion művészneven ismert) 263
 László, I., nápolyi király (1386–1414) 83
 László, I., Szent, magyar király 20–21, 73, 81–85, 90, 103, 131, 231, 233, 280, 411, 413
 László, Károly Róbert fia 349
 Laubach (D) 378
 Lauro, Giacomo 96
 Lawrence, Thomas 262
 Lazius, Wolfgang 21
 Lébény (H) 76
 Lechner Ödön 286
 Legnica (Liegnitz, PL) 140
 Leibic → Lublica
 Leicher, Felix Ivo 207, 208
 Leicht, Adam 270
 Lékai László 316
 Leles (Lelesz, SK) 73
 Lelesz → Leles
 Lendorf (A) 28
 Leó, VI., Bölcs 322
 Leonardo da Vinci 385, 412
 Lepold Antal 245
 Lesses → Delau Frumos
 Leszkovszky György 233
 Leuven (B) 401
 Levoča (Lőcse, SK) 22, 112, 160, 274, 285
 Lieder, Friedrich Johann Gottlieb 262
 Lieder Frigyes 239
 Liège (Luik, B) 47
 Liegnitz → Legnica
 Ligeti Antal 237–239
 Limburg-Styrium, Karl von 147
 Linz (A) 293, 361
 Lionnet, Marie 91
 Lipót főherceg 195
 Lipót, I., magyar király 202, 205
 Lipót, II. 267
 Lipót, Szent 201
 Lipótmező (Budapest, H) 61
 Lipótváros (Budapest, H) 255–256, 267
 Lippi, Filippino 241
 Lipsius, Justus 375
 Liptó vármegye → Liptov
 Liptótepla → Liptovská Teplá
 Liptov (Liptó, SK) 108
 Liptovská Teplá (Liptótepla, SK) 108
 Lisboa (Lisszabon, P) 222
 Lisszabon → Lisboa
 Liszt Ferenc 239, 356, 393–397
 Lleida / Lérida (E) 55, 58
 Logus Silewsius, Georgius 370
 London (GB) 119, 132, 321
 Longanesi, Leo 310
 Longinus 189
 Lonkay Antal 387

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- Lónyai János 263
 Łopuszna (PL) 141
 Lorántffy Zsuzsanna 241
 Lorentz, Philippe 166
 Lorenzetti, Ambrogio 15, 125–126
 Lorenzetti, Pietro 15, 125–126
 Losonczy család 146
 Lotharingiai Ferenc 231
 Lotz Károly 241, 245, 280–281
 Louisiana állam (USA) 261
 Lovászpata (H) 82
 Lócse → Levoča
 Lőrinc, Szent 141
 Lővei Pál 17, 130
 Lőwy Fülöp 147
 Eubica (Leibic, SK) 108
 Lucca (I) 118–119
 Lucia 337
 Lucifer 103
 Luicarda, Henrik, karintiai herceg felesége 28
 Lukácsi Béla 286
 Luneville (F) 228
 Lunghi, Paolo 97
 Lustiger, Jean-Marie 307
 Luther, Márton 333, 343
 Lux Géza 171
 Lviv (Lvov, UA) 187–188, 190
 Lvov → Lviv
 Lyka Károly 329
 Lyon (F) 369
 Maastricht (NL) 43, 138
 Maccari, Mino 310
 Maconka (H) 20
 Madarász Imre 269
 Madarász István 268
 Maderno (I) 27
 Maestro dell'Osservanza 125
 Maestro di San Crispino 96
 Maestro di San Lucchese 124
 Magasi Németh Lajos 172
 Magdalensberg (A) 28
 Magyardellő → Dileul Nou
 Magyarfenés → Vlaha
 Magyarvalkó → Văleni
 Magyarvista → Viștea (RO)
 Mainz (D) 393
 Majthényi Adolf 244
 Mălâncrav (Almakerék, RO) 20
 Malatya (Melitene, TR) 138
 Mallorca / Maiorica (E) 55–56
 Manieri Elia, Giulio 119
 Mansion (Larue, André Léon) 263
 Mantegna, Andrea 402
 Mantova (I) 29, 174
 Manuel, kasztíliai herceg 55–56
 Mappach (D) 125
 Máramaros → Maramureș
 Maramureș (Máramaros, RO) 187, 275
 Marastoni Jakab 327
 Maratta, Carlo 221
 Marburg (D) 193–194, 341, 343
 Marburgi Konrád 341
 Marcato, Giovanni 291
 Marcello, Benedetto 394
 Marchi, Gian Paolo 355–356
 Marczel, Botyáni Chypan fia 73
 Marczibányi István 240
 Márévár (H) 147
 Margit, Antióchiai Szent 91
 Margit, Árpád-házi Szent 280
 Margolin, Jean-Claude 402
 Maria, (1248–1267) I. Jaume és VI. olant lánya 55, 58
 Mária királynő 123
 Mária, Alániai, Dukász Mihály felesége 33
 Mária Anna (Habsburg), portugál királyné 205
 Mária Magdolna 182
 Mária, Magyarországi, nápolyi királyné 17, 195
 Maria Saal (A) 28
 Mária Terézia 187, 195–196, 208, 225, 231–232, 387–389
 Máriabesnyő (H) 268
 Máriacell → Mariazell, Ausztria
 Máriagyűd (H) 221–223
 Mariani Canova, Giordana 356
 Marianka (Máriavölgy, Mariathal, SK) 241
 Máriapócs (H) 213
 Mariathal → Marianka
 Máriavölgy → Marianka
 Mariazell (Máriacell, A) 20, 246, 390
 Maritain, Jacques 306–307
 Márkfalva → Jazernica
 Markó Károly, id. 237–239
 Marmoutier (F) 125
 Marokkó (MA) 286
 Marosi Ernő 33, 130
 Marosszentanna → Sântana de Mureș
 Marosújvár → Ocna Mures
 Marosvásárhely → Targu Mures
 Mars 371
 Martinelli, Domenico 227
 Martinelli, Giovanni 213
 Mártiniș (Homoródszentmárton, RO) 90
 Martjanci (Mártonhely, SLO) 20
 Márton és György, kolozsvári 81–82, 413
 Márton, IV., pápa 342
 Márton, Szent 267
 Mártonhely → Martjanci
 Martonvásár (H) 231
 Martóti család 350
 Marzio, Galeotto 174, 403
 Masaccio 309
 Mašić, Boris 223
 Maszlaghy Ferenc 274
 Máté evangelista 114
 Máté Olga 329
 Matějček, Antonín 119
 Matejovce (Mateóc, SK) 140–141
 Mateóc → Matejovce
 Mátrai Gábor 237–238, 240
 Mátraszőlős (H) 194
 Mátyás, I. Corvin/Hunyadi, magyar király 81, 114, 174, 239–241, 343, 355–356, 369–371, 401–403
 Mátyásföld (Budapest, H) 298
 Mauer, Hubert 262
 Maulbertsch, Franz Anton 194, 196, 207, 225, 233
 Maurice, Klaus 249
 Mayer Gyula 402
 Meckenem, Israel van 154
 Medici család 166–167, 172
 Medici Mária (1575–1642) 181
 Medici, Cosimo de' 166–167
 Medici, Lorenzo de' 167, 393
 Mefisztó 334
 Meier-Graefe, Jacques 288
 Meister der Divisio Apostolorum 125
 Meister, Wilhelm 334
 Melitene → Malatya (TR)
 Melkisedek 36
 Mélykút (H) 315
 Mereto di Tomba (I) 30
 Metzenzéff (SK) 201
 Meytens, Martin van 195
 Mezei József 328
 Mezey Lajos 328
 Mezőcsávás → Ceuașu de Câmpile
 Mezőség → Câmpia Transilvaniei
 Mezőújlak → Delureni
 Michelangelo Buonarroti 179, 335, 393–397
 Micu-Klein, Ioan Inochentie 213
 Miercurea Ciuc (Csíkszereda, RO) 153, 156
 Migazzi Kristóf kardinális 196
 Mihalik Sándor 145–146
 Mihály Melinda 413
 Mihály, VII., Dukász 33–34, 36
 Mihály, Szent, arkangyal 34, 76, 103, 188–189, 201–202, 233, 281
 Mikepércs (H) 76
 Mikes János 408
 Miklós, Knyezsici Gyula fia 349

- Miklós Ödön 285–286
Miklós, Szent 47, 188–190, 281
Miklós, V., pápa 335
Miklós, vonozói Gyenge fia 349
Mikó Árpád 356
Mikszáth Kálmán 74
Milanesi, Gaetano 119
Milano (Milánó, I) 27, 310, 393, 416
Milánó → Milano
Mildorfer, Josef Ignaz 207
Miller Jakab Ferdinánd 237
Mindszent (SK) 201
Mindszenty József 246
Miskolc (H) 161
Modena (I) 26–29
Modestus, Szent (San Modesto) 28
Mohács (H) 145, 343, 370
Moholy Nagy László 329–330
Molnár József 328
Monaco (MC) 286
Monok István 403
Mons (B) 125
Montalambert, Charles Forbes René de 341, 393
Montalcino (I) 125
Monza (I) 145
Monyorókerék → Eberau
Morandi, Giorgio 311
Moravcsik Gyula 34
Móré Fülöp 370
Moréas, Jean 334
Morlanensis, Bernhardus 361
Moro 119
Morut (Aranyosmóric, R) 159
Most (CZ) 159
Moszkva (RU) 322
Mosztiszki (UA) 190
Mozart, Wolfgang Amadeus 334, 394–395
Mózes 34, 306, 322, 396
Möhring, Bruno 288
Möller István 73, 75, 77
Mössmer József 246
Mukachevo (Munkács, UA) 187–190
Munatii 26–27
Munkács → Mukachevo
Murano (I) 27, 118–119
Mutili Rózsi 263
Mügel, Heinrich von 376, 378
Müller, Gustav 245
München (D) 119, 270, 279, 328, 361
Myra 190
Myskovszky Viktor 83–84, 101, 103
Nádasdy Ferenc 370
Nádasdy Ferenc (1708–1783) 196
Nadelburg (A) 208
Nagy Iván 73
Nagy Károly 269
Nagy Mihály 408
Nagy Sándor 61
Nagybánya → Baia Mare
Nagycég → Tagu
Nagyenyed → Aiud
Nagykaposi járás → Vel'ké Kapusany
Nagykónyi (H) 196
Nagy Mihály Margit 74
Nagy-Palágy → Velicha-Palagia
Nagyróce → Revúca
Nagyszerben → Sibiu
Nagyszeretva → Stretava
Nagyszombat → Trnava
Nagyvárad → Oradea
Napoli (Nápoly, I) 17, 20, 129–130, 350, 401
Nápoly → Napoli
Nauheim (D) 378
Navarra (E) 56
Németalföld 181
Németh István 184
Németh Lajos 16, 297
Németlipcse → Partizánska Lupča
Neugebauer, Salomon 371
Neusiedl am See (Nezsider, A) 408
Neustift → Novacella
Nezsider → Neusiedl am See
Nicel / Miklós harangöntő 107–108, 111–112
Niehüser, Elke 249
Niemetschek 394
Nietzsche, Friedrich 333
Nižné Lapše → Lapsze Nižne
Nocera (I) 369
Noé 321
Nógrád vármegye (Novohrad, H, SK) 350
Norbert, Szent 140
Noricum 25, 2728
Novacella (Neustift, I) 132–133
Novákovics János 388
Novi Sad (Újvidék, SR) 255, 275
Novohrad → Nógrád vármegye
Nyénpaták (Keresztvár, RO) 302
Nyíracsad (H) 317
Oberschall Magda, Bárányné 34
Ocna Mures (Marosújvár, RO) 76
Ócsa (H) 51, 67–68, 82
Odorheiu Secuiesc (Székelyudvarhely, RO) 274–275
Ohrid (MAC) 47
Olasz László 202
Olmütz 370
Olovary (Óvár, SK) 388, 391
Olsavszky Mánuel püspök (1743–1767) 187
Omajjádok 42
Opole (PL) 139–140
Oradea (Nagyvárad, RO) 82, 84, 123, 131, 202, 213, 227, 275, 411
Oraeus, Heinrich 378–379
Orániai Móric (1567–1625) Oránia hercege, Nassau grófja 181
Orbán Balázs 82
Orcagna, Andrea di 119, 395–396
Orfelin, Zaharija 215
Oria Ramírez (1176–1184) Vallbona de les Monges, Monasterio de Santa Maria apátnője 56
Órigenész 306
Orlai Petrics Soma 239
Oroszveg → Roswyhowo
Orsolya, Szent 138
Orsolya, Wagner János felesége 108
Országh Antal 328
Ortvai Rezső 269
Orvieto (I) 118–119
Osborn, Max 288
Osca / Huesca (E) 56
Osijek (Eszék, HR) 221, 223
Osor (Ossero, HR) 129
Ospedaletto (I) 27
Ossero → Osor
Ótorda / Torda → Turda
Ottó, püspök (–1214) 30
Ottomeyer, Hans 251
Óvár → Olovary
Overbeck, Friedrich 395
Ózd (H) 322
Óraljaboldogfalva → Sântămărie Orlea
Őrszentpéter (H) 82, 84
Pace di Bartolo 97
Padova (I) 27, 29, 43, 124, 130–133, 222, 413
Pădureni (Sepsibesenyő, RO) 90
Pajorin Klára 403
Pál József 355–356
Pál László 315
Pál, Szent, apostol 29, 76, 82, 131, 243, 281, 335, 359
Palagy (Palágy, UA) 73
Palágy → Palagy
Palagy Komarivci (Palágykomoróc, UA) 73, 76–77
Palágyi család (egykor Palaghy vagy Palágyi) 73–74
Palágyi János 73
Palágyi Mihály 73
Palágyi Pál 73
Palágykomoróc → Palagy Komarivci
Palermo (I) 42, 293
Palestrina 394
Palesztina 307
Palladio, Antonio 177, 228

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- Pálmafalva → Harichovce
 Pamina 334
 Pamplona (E) 42
 Pannonhalma (H) 47, 194
 Pannonia 23–25
 Pantocsek József 243–244
 Paolo di Giovanni Fei 126
 Pap Gábor 33
 Pápa (H) 207, 273
 Paris (F) 119, 184, 228, 250, 267, 280, 285–287, 298, 306–307, 321, 327–328, 336, 394, 397, 402, 407, 415
 Párizs → Paris
 Parma (Párma, I) 26
 Párma → Parma
 Partizánska Lupča (Németlipcse, SK) 108
 Pasarani (Backamadaras, RO) 302
 Paskai László 270
 Passau (D) 29, 228, 267, 270–271
 Patay Pál 268, 270
 Pauer József 243
 Pauler Tivadar 239
 Pázmány Péter 202, 243
 Pécs (H) 55, 90, 101, 147–148, 221–223, 273, 275, 280, 294, 343, 370
 Pécsi József 329
 Pécsvárad (H) 47
 Pedro „el Grande”(1240–1285) I. Jaume és Violant fia, katalán-aragón király 55
 Pelacani, Biagio 26
 Peldmacher Margit 193
 Pellegrini, Paolo 355–356
 Pelliccioli, Mauro 416
 Pelsőc → Plešivec
 Peregriny János 95
 Pernegg (A) 160
 Perner, Rudolf 267, 270
 Perosi 245
 Perrig, Alexander 138
 Peru (PE) 286
 Perugia (H) 179
 Perzsia 286
 Pest (Budapest, H) 194, 237–238, 244, 255–258, 267, 285, 327–328, 388, 415
 Péter, Gyenge Miklós fia → Poharas Péter
 Péter András 17
 Péter, Szent, apostol 29, 82, 90, 131, 181–182, 208, 243, 281, 323, 335, 361
 Pethes János 238
 Petrarca 393
 Petri (Sopron megye, H) 349
 Petruccioli, Cola 61–62
 Pettau → Ptuj
 Pettau, Bernhard von 21
 Pfeifer Ferdinánd 241
 Philadelphia (USA) 401
 Philón, Alexandriai 306
 Piacenza (I) 27
 Piazzola, Rolando da 29
 Picaria-hegy (I) 96
 Picasso, Pablo 306, 309
 Piero della Francesca 62
 Pierozzi, Antonio 167
 Piffl, Friedrich Gustav 407
 Pigler Andor 95, 181
 Pigorini, Luigi 26
 Pilis → Pilisszentkereszt
 Piliscsév (H) 208
 Pilisszentkereszt (Pilis, H) 51–52, 68
 Piovano, Claudia 130
 Pisa (I) 118, 293, 395
 Pisanello 132
 Pisano, Giovanni 394
 Pisweg (A) 28
 Pittoni, Giovanni Battista 195
 Pius, II., pápa 403
 Pius, IX., pápa 244, 267
 Pius, VI., pápa 232
 Pius, XI., pápa 407
 Platón 306, 336
 Plešivec (Pelsőc, SK) 83, 84
 Poblet (E) 58
 Pock, Tobias 194
 Pócs Dániel 22
 Podjebrád György 240
 Podolin → Podolínec
 Podolínec (Podolin, SK) 114
 Pogány Károly 263
 Poharas család 350
 Poharas Miklós (Poharas Péter fia) 350
 Poharas Osvát (Poharas Miklós fia) 350
 Poharas Péter (Péter, Gyenge Miklós fia) 349–350
 Póla → Pula
 Polgár Vilmos 246
 Pominóc → Povinovce
 Pomposa (I) 28
 Poprad (Poprád, SK) 107
 Poprád → Poprad
 Portinari, Folco 337
 Potsdam (D) 119
 Pourbus, Frans (I.) 376
 Pourbus, id. Frans 376
 Pourbus, Pieter Jansz 376
 Poussin, Nicolas 262
 Povinovce (Pominóc, SK) 76
 Požega (Pozsega, HR) 69–70
 Pozzo, Andrea 199
 Pozsega → Požega
 Pozsony → Bratislava
 Praemer, Wolfgang Wilhelm 226
 Prága → Praha
 Praha (Prága, CZ) 117–120, 133, 156, 160, 193, 240, 371
 Pratolini, Vasco 309
 Prázsmár → Prejmer
 Prejmer (Prázsmár, RO) 159
 Prešov (Eperjes, SK) 22, 81, 201, 275, 285–286, 343, 345
 Prohászka Ottokár 233
 Prokop Péter 315–318
 Provence (F) 50
 Pröschel, Peter 251
 Przemysł (PL) 187, 190
 Psellus, Michael 36
 Psyché 251
 Ptuj (Pettau, SLO) 21, 28, 70
 Ptujaska Gora (SLO) 133
 Puccio Capanna 96–97
 Pula (Póla, HR) 411
 Pulszky család 294
 Pulszky Ferenc 239, 273–276
 Pulszky Károly 95–97, 276
 Purgly Magdolna, Horthy Miklósné 268
 Pyrker János László 237–239
 Qatar 42
 R. Berde Mária, 300
 Rába György 356
 Rabil, Albert, Jr. 401
 Râdești (Tompaháza, RO) 76
 Radisics Jenő 276
 Radkersburg (A) 133
 Radó Sándor 298, 301
 Radocsay Dénes 20, 154
 Rados Jenő 257
 Rády Ferenc 123
 Rafael arkangyal 188
 Raffaello Santi 15, 393–396
 Rajeczky, Benjamin 359
 Rákóczi Ferenc, II. 196, 202
 Rákóczi György 196
 Rákoš (Gömörrákos, SK) 83
 Rákoscsaba (Budapest, H) 269
 Ráth, Jos. Ant. 267
 Rátka (H) 269
 Ravenna (I) 103, 118–119
 Ravne (SLO) 133
 Ravrio, Antoine-André 250–251
 Reiche, Jean-André 250
 Reims (F) 305
 Reissiger, Karl Gottlieb 251
 Rembrandt Harmensz van Rijn 184, 262, 305
 Remete (SK) 201
 Rémond, François 250
 Remus 370

- Reparić-Braun, Mirjana 221
 Rettegi György 82
 Revúca (Nagyőrce, SK) 108
 Reynolds, Sir Joshua 262, 395
 Riccetti, Lucio 118
 Ricci, Sebastian 194
 Rieden (D) 124
 Rieder Jakab 233
 Rimabánya – Rimavská Baňa
 Rimavská Baňa (Rimabánya, SK) 82
 Rimay János 375–379
 Rimely Károly 245
 Rio, Alexis-François 394
 Ripa, Cesare 377
 Ripka Ferenc 269
 Rippl-Rónai József 329
 Rocchi, Mariano 95, 97
 Rochlitz, Friedrich 395
 Roger, II. 42
 Rohatsch Sophia 70
 Rokító – Rokytyov
 Rókus, Szent, montpellier 221, 223
 Rokytyov (Rokító, SK) 137, 140–141
 Rolin, Nicolas 165–167
 Roma (Róma, I) 19, 24, 28, 43, 117–119, 154, 166, 172–173, 177, 190, 202, 223, 226, 237, 243, 261, 267, 279, 293–294, 305, 315–318, 335, 342, 369–371, 394–395, 401–402, 407–408
 Róma – Roma
 Romanosz, Dallamszerző Szent 324
 Rómer Flóris 82, 239, 273, 282
 Romulus 371
 Roncesvalles (Navarra közelében, E) 58
 Rosa, Salvator 393
 Rosai, Ottone 309–311
 Rosenberg, Marc 145
 Roskovics Ignác 279–282
 Rostás Péter 291
 Roswhyowo (Oroszvár, UA) 188
 Roth Viktor 145
 Rottmayr, Johann Martin 221
 Rouille, Guillaume 369
 Rozália, Szent 223
 Rožemberk 160
 Rozgony – Rozhanovce
 Rozhanovce (Rozgony, SK) 90, 342
 Rožňava (Rozsnyó, SK) 159
 Rozsnyó – Rožňava
 Rubens, Pieter Paul 195
 Rudolf, II. (I.), császár és király 371
 Ruske (Ruszkóc, Orosztelek, UA) 189
 Ruszkóc – Ruske
 Sabinov (Kisszeben, SK) 108
 Sabol, Eugen 23
 Sachs, Barbara 28
 Sachsen (Szászország, D) 341
 Sadeler, Raphael 194
 Saenredam, Jan 183
 Sainte-Beuve, Charles Augustin 397
 Saissy Amadé 275
 Sajó Tamás 403
 Salamon, magyar király 411
 Sălard (Szalárd, RO) 83
 Salvati, Francesco 119, 179
 Salvii 26, 29
 Salzburg (A) 43, 155–156, 228, 389
 Sambor (Szambir, UA) 187
 Sambucus, Johannes (Zámboki János) 370
 Samorín (Somorja, SK) 82, 159, 161
 San Gimignano (I) 125
 Sancha hercegnő, I. Jaume és Violant lánya 55, 57–58
 Sancha királynő, I. Alfonso felesége 56
 Sancho (1250–1275) I. Jaume és Violant fia, Toledo püspöke 55
 Sândominic (Csíkszentdomokos, RO) 153–155
 Sangiorgi család 293–294
 Sankt Lambrecht (A) 20, 140
 Sankt Pölten (A) 207
 Sankt Veit an der Glan (A) 27–28
 Santa Creus (E) 57–58
 Santa Maria degli Angeli (I) 96
 Sântămărie Orlea (Óraljaboldogfalva, RO) 89–92
 Sântana de Mureș (Marosszentanna, RO) 83–84
 Santiago de Compostella (E) 55
 Sântimru (Csíkszentimre, RO) 89–92
 Santovka (Szántó, SK) 343
 Sarastro 334, 337
 Sarfatti, Margherita 310
 Šariš (Sáros vármegye, SK) 108, 137, 343, 350
 Sárközy Péter 401
 Sarolta Amália hercegnő 196
 Sarolta fejedelemasszony 335
 Sáros vármegye – Šariš
 Sároskőszeg – Kysak
 Sárospatak (H) 75, 194, 273–274
 Sárvásár – Săula
 Sassetta 15
 Sátoraljaújhely (H) 216
 Satu Mare (Szatmár, RO) 275
 Satu Mare (Szatmárnémeti, RO) 193
 Săula (Sárvásár, RO) 300
 Saunier, Charler 288
 Savoyai Jenő – Eugen von Savoyen
 Savoyen, Eugen von (Savoyai Jenő) 227
 Scaligeri család 355
 Scaunul Arieșului (Aranyosszék, RO) 89
 Schäffer Adalbert 328
 Schäffer Béla 239
 Schallaburg (A) 402
 Scharf, Aaron 327
 Schaunburg család 130
 Schlick Ignác 267
 Schmidelly Dániel 195
 Schmidt Károly 408
 Schmidt Miksa 291–294
 Schmidt Péter 22
 Schneeberg (D) 161
 Schnütgen, Alexander 41, 43
 Schopper György 244
 Schott 393
 Schwaben (Svevia, D) 29
 Schwendi Lázár 344
 Scitovszky János 244, 267, 390
 Scsireckij, Iván przemysli festő 190
 Sebes (SK) 201
 Sebeș (Szászsebes, RO) 82
 Sebestyén, Szent 223
 Segesvár – Sighișoara
 Séllyei Nagy Ignác püspök 232
 Selmečbánya – Banská Štiavnica
 Seňa (Szina / Abaujszina, SK) 280
 Senser, Kajetán Ádám (Cajetan Adam) 221
 Senser, Mária Borbála Terézia (Maria Barbara Theresia) 221
 Senser, Mária Julianna 221
 Senser, Pál Antal (Paulus Antonius) 221–223
 Senser, Rozália (Rosalia) 221
 Senser, Teréz (Theresia) 221
 Sepsibesenyő – Pădureni
 Sepsikilyén – Chileni
 Sepsiszentgyörgy – Sfântu Gheorghe
 Septimus Severus 23
 Serédi Jusztinián 268–269
 Sereďy Valentin 243
 Serlio, Sebastiano 177–178
 Serravalle, Giovanni da 355
 Severus dinasztia 24
 Sfântu Gheorghe (Sepsiszentgyörgy, RO) 261, 301
 Shakespeare, William 394
 Sibiu (Nagyszeben, RO) 84, 159, 201, 263, 274–275
 Sicilia (I) 42–43
 Siegburg (D) 43
 Siegendorf (Cinfalva, A) 408
 Siena (I) 124–126, 131, 177
 Sighișoara (Segesvár, RO) 412
 Signa (I) 291, 294

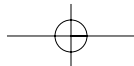
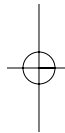
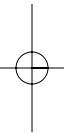
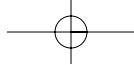
Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- Siklós (H) 129–133, 159, 221–223
 Siklósi család 129
 Siklósi Miklós 129
 Siklósi Péter 129
 Simeon 124
 Simeoni, Gabriele 369
 Simig Gyula 262
 Simone Martini 130
 Simontornya (H) 147
 Simonyi Antal 328
 Simor János 41, 43, 207–208, 244, 273–276
 Sinai-hegy 34, 214, 322
 Sipöcz Jenő 269
 Sirák 36
 Sita, Michele 22
 Slanec (Szalánc, SK) 349
 Slavonija (Szlavónia, HR) 221
 Slavonski Brod (Bród, HR) 221
 Smith, Alison Moore 306
 Smolník (Szomolnok, SK) 201
 Smyth, Craig Hugh 403
 Sobek, Franz 251
 Soffici, Ardengo 309
 Soksevits Dénes 82
 Solerti, Luigi 119
 Solivar (Sóvár, SK) 81, 201
 Sólyom László 355
 Somod (SK) 201
 Somogyvár (H) 160
 Somorja – Samorín
 Sopron (H) 82, 159, 208, 243, 274, 407–408
 Sorokpolány (H) 82
 Sorte, Christoforo 385
 Soulier, Gustave 288
 Sóvár – Solivar
 Spanheim, Bernhard von, karintiai herceg 69
 Specchi, Antonio 226
 Spengler, Oswald 334
 Spiritza, Juraj 107–108
 Spiš (Szepes, SK) 205, 350
 Spiš (Szepesség, SK, PL) 90, 107–108, 111–112, 114, 155, 193, 199
 Spišská Belá (Szepesbéla, SK) 114
 Spišska Kapitula (Szepeshely, SK) 84, 89–91, 155
 Spišská Nová Ves (Igló, SK) 107, 112, 114
 Spišska Podhradie (Szepesváralja, SK) 155–156
 Spišská Sobota (Szepesszombat, SK) 107
 Spišské Vlachy (Szepesolaszi, SK) 108
 Spišský Štvrtok (Csütörtökhely, SK) 81, 285
 Spoleto (I) 96
 Srijem / Srem (Szerém, HR, SR) 202, 370
 Stájerország – Steiermark
 Stams (A) 132
 Stana (Sztána, RO) 300
 Stará Lesná (Felsőerdőfalva, SK) 107
 Statileo János 370
 Staufok 42
 Steen, Jan 182, 184
 Stefano da Zevio 132
 Steiermark (Stájerország, A) 125, 133
 Steiner Fülöp püspök 233
 Steiner Rezső 233
 Stendhal 395–397
 Stettner Sebestyén 221
 Štiavnické Bane (Szélakna / Siglisberg, SK) 207
 Stikat (HR) 349
 Stiria 28
 Štítník (Csetnek, SK) 108
 Storno Ferenc, id. 82, 208, 233, 279
 Storno Ferenc, ifj. 233
 Stöcker, Christoph 138
 Strassburg (Gurk közelében, A) 29
 Strázsa (SK) 114
 Streimberg (A) 27
 Stremt (Diód, RO) 301
 Stretava (Nagyszeretva, SK) 77
 Studenice (Studenitz, SLO) 69–70
 Studenitz – Studenice
 Studer, Salomé 261
 Subotica (Szabadka, SR) 194, 255
 Suchá (Szucha, Szuhapatak, UA) 190
 Suckale, Robert 137, 140–141
 Suky Benedek 149
 Şumuleu-Ciuc (Csíksomlyó, RO) 361
 Sutra, Jakob de 378
 Sümegi György 318
 Sváb Gyula 301–302
 Švedlár (Svedlér, SK) 107
 Svedlér – Švedlár
 Svevia – Schwaben
 Svinia (Szinye, SK) 20
 Swenigorodskoi, A. W. von 47
 Swoboda 389
 Szabadka – Subotica
 Szabó Géza 270
 Szabó Zoltán 270
 Szabolt Ferenc 199
 Szabott Ferenc 206
 Szalánc – Slanec
 Szalárd – Sälard
 Szalay Ágnes (Ritoókné) 402
 Szalay Ferenc 74
 Szalay Imre 275
 Szambir – Sambor
 Szántó – Santovka
 Szapári Etelka (Andrássy Károlyné) 263
 Szapolyai család 81
 Szapphó 251
 Száraz Miklós György 412
 Szászbuda – Buneşti
 Szászhermány – Härman
 Szászország – Sachsen
 Szászsebes – Sebeş
 Szathmári György 101, 343
 Szathmári Papp Károly 328
 Szatmár – Satu Mare
 Szatmárnémeti – Satu Mare
 Széchenyi család 245
 Széchényi Ferenc 237
 Széchényi Istvánné 262
 Széchenyi Miklós 245–246
 Széchy András 90
 Szécsény (H) 202
 Szécsi család 20
 Szécsi Miklós 350
 Szeged (H) 255, 268, 275, 355
 Szegedy-Maszák György 262
 Szegedy-Maszák Tihámér 262
 Szegedy-Maszák Zsuzsanna 262
 Székely Aladár 329
 Székely Miklós 22
 Székelyudvarhely – Odorheiu Secuiesc
 Székelyvécke – Veţca
 Szekeres Margit, Nagyszandai 388
 Székesfehérvár (H) 84, 195–196, 231–233, 342, 369, 388, 402, 411
 Szélakna / Siglisberg – Štiavnické Bane
 Szentes (H) 387, 389
 Szentföld (IL) 350
 Szentgróti család 20
 Szentviktori Hugó 333, 336
 Szepes – Spiš
 Szepesbéla – Spišská Belá
 Szepesdaróc – Dravce
 Szepeshely – Spišska Kapitula
 Szepesolaszi – Spišské Vlachy
 Szepesség – Spiš
 Szepesszombat – Spišská Sobota
 Szepesváralja – Spišska Podhradie
 Szerém – Srijem / Srem
 Sziám (THA) 286
 Szicília – Sicilia
 Szikszó (H) 343
 Szilárdfy Zoltán 387–388, 390
 Szilázia (PL, CZ, D) 139–140, 342, 350, 370
 Szily János 225–227
 Szina / Abaújszina – Seňa

- Szinye → Svinia
 Szíria (SYR) 42, 118
 Szlavónia → Slavonija
 Szlezák László 268–270
 Szlezák Rafael 269
 Szoldatics Ferenc 279
 Szombathely (H) 194, 225, 227–228, 317, 407–408
 Szomolnok → Smolník
 Szóke Mátyás 111, 114
 Szörényi László 19
 Sztána → Stana
 Sztárai gróf 262
 Sztefán visnyai festő 190
 Sztefanikuv, Fegya 190
 Sztefanikuv, Szemion 190
 Sztehló Ottó 75, 101, 103–104
 Szucha (Szuha-patak) → Suchá
 Szudova Visnya (UA) 187–190
 Szuha (H) 209
 Szulejmán, I., Nagy 355
 Szvoboda Gabriella 262
 Szvoboda, Heinrich 245
 Tábor-hegy (IL) 322–323
 Tagu (Nagycég, RO) 301
 Tainach (A) 133
 Takács Imre 17
 Talliani 245
 Tállya (H) 343
 Tamás, Aquinói Szent 306, 336
 Tamás, Becket Szent 29–30, 361
 Tamino 334
 Tandler, Wanda 245
 Tarczai György → Divald Kornél
 Tardy [Maurice et Henri-Gustave Lengelle alias] 251
 Targu Mures (Marosvásárhely, RO) 297–301
 Tárkányi Béla 282
 Tarragona (E) 55, 322
 Tarvisio (I) 27–28
 Teleki Pál 383–384
 Temesvár → Timisoara
 Temesvári Pelbárt 200, 346
 Tenecki, Stefan 213, 215–216
 Teréz, Avilai Nagy Szent 208, 231–232
 Terézia főhercegnő 251
 Terézváros (Budapest, H) 255–256, 281
 Tergeste → Trieste
 Tétszentkút (H) 205–208
 Thaliodorosz, Konsztantinosz 213
 Than Mór 237, 240–241
 Thék Endre 280
 Theszaloniki (GR) 47
 Thomire, Pierre Philippe 251
 Thorwaldsen, Bertel 396
 Thurzó Szaniszló 370
 Thüringen (Türingia, D) 341
 Thüringiai Konrád 194
 Tibolddaróc (Borsod-Abaúj-Zemplén megye, H) 388–389, 391
 Tihanyi Lajos 306
 Timisoara (Temesvár, RO) 255, 275
 Tintoretto 349
 Tirol (A) 132–133
 Tischler Antal 226
 Todini, Filippo 95
 Tódor, Tirostri Szent 47
 Toledo (E) 55
 Tomaso da Modena 130, 133
 Tomaszewski, Andrzej 76
 Tompaháza → Râdești
 Tonit 184
 Torcello (I) 118–119
 Torda → Turda
 Torino (I) 43
 Torma Károly 273
 Tormay Vera 262
 Torna → Turňa nad Bodvou
 Tornanádaska (H) 293
 Tornaszentandrás (H) 83
 Tornyai János 329
 Toroczkai Wigand Ede 297–302
 Toronyhely (SLO) 20
 Toruń (PL) 139
 Toscana (I) 118
 Toscolano (I) 27
 Tóth Áron 22
 Tóth Ferenc 344
 Tóth József 246
 Tóth Lőrinc 349
 Tóth Melinda 89
 Tóth Mihály 317
 Tóth Sándor 123
 Tournai (Doornik, B) 378
 Török Gyöngyi 141
 Török László 402
 Trefort Ágoston 239, 279
 Trento (Trident, I) 199
 Treviso (I) 132 Toronyhely133
 Trident → Trento
 Trier (D) 223
 Trieste (I) 25–27, 29–30
 Trithemius, Johannes 200
 Trnava (Nagyszombat, SK) 199, 202, 205, 243, 344–345, 370
 Troger, Paul 194, 207
 Trója (TR) 306
 Tucker, Paul 119
 Tulln (A) 29
 Turda (Ótorda / Torda, RO) 159, 299
 Turiec (Turóc vármegye, SK) 411
 Turka (UA) 187–188
 Turňa nad Bodvou (Torna, SK) 108
 Turnišče (Bántornya, SLO) 133, 411
 Turóc vármegye → Turiec
 Turóczi-Trostler József 377
 Tury Gyula 233
 Türingia → Thüringen
 Türje (H) 70
 Tvarožná (Duránd, SK) 107
 Typoets, Jakob (Jacobus Typotius) 371
 Tyuska (Csuszka, UA) 190
 Udine (I) 27, 30
 Ujfalusi Judit 205
 Ujházy Ferenc 328
 Ujfalusi család 205
 Újvidék → Novi Sad
 Ulászló, I. Łokietek 349
 Ulászló, II., magyar király 84, 342
 Ulászló, V., lengyel király 20
 Umbria (I) 95, 97
 Ung vármegye (ma: UA) 73, 75
 Ungvár → Uzshorod
 Unirea (Felvinc, RO) 89–92
 Urbach Zsuzsa 17
 Utrecht (NL) 181, 183
 Uzshorod (Ungvár, UA) 73, 188, 190, 279
 Vác (H) 146, 194, 196, 370
 Vadas Ferenc 285
 Vadu Crișului (Körösrév, RO) 213
 Vahot Kornélia, Erdélyi Jánosné 262
 Vajdaság 89
 Valencia (E) 55, 56
 Vâleni (Magyarvalkó, RO) 76
 Vâleni de Mureș (Disznajó, RO) 89, 91–92
 Valentiny Géza 247
 Valery, Paul 396
 Valkó Arisztid 273
 Valkóvár → Vukovar
 Vallbona / Vallisbon (E) 55–58
 Valter Ilona 83
 Varannay András 346
 Varannay Erzsébet, Kun Györgyné 346
 Varannay Judit 346
 Varchi, Benedetto 396
 Varga István 408
 Várnai Dezső 171
 Varsó → Warszawa
 Vasari, Giorgio 178, 395–396
 Vastagh György 328
 Vaszary János 329
 Vaticano (Vatikán, I) 15, 246, 306–307, 316, 321, 407
 Vatikán → Vaticano
 Vayer Lajos 15–16, 240
 Vazul / Bazil, Szent 47
 Vecsey József 246

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára

- Vel'ká Lomnica (Kakaslomnic, SK) 89–92
 Vel'ké Kapusany (Nagykaposi járás, UA) 73
 Velemér (H) 20, 82, 133
 Velence → Venezia
 Velicha-Palagia (Nagy-Palágy, UA) 73
 Venantius Fortunatus 165
 Vence (F) 307
 Vendel, Szent 221, 223
 Venetia 25
 Veneto (I) 25
 Venezia (Velence, I) 26–27, 43, 118–119, 130, 132–133, 291–294, 321, 349, 355–356, 369, 385, 407
 Venne, Adriaen van de 181–182
 Venzona (I) 27
 Verancsics Antal 370
 Vergerio, Pier Paolo 403
 Vergilius Maro 336–337, 371
 Verità, Marco 118
 Verona (I) 43, 132–133, 355–356
 Veronese, Paolo 262
 Veronika 414
 Versailles (F) 227
 Vértesszőlős (H) 208
 Veszprém (H) 47, 89
 Vesztfália → Westfalen
 Veszverés → Gemerská Poloma
 Vețca (Székelyvécke, RO) 208
 Vidor, Giovanni da, apát 28
 Vidor Leó 288
 Vignat, Renaud 22
 Vignola (I) 177
 Vignola, Giacinto 178
 Vignola, Jacopo Barozzi, detto il 177–179
 Viktor Emánuel, III., olasz király 416
 Viktring (A) 30
 Viktring, Johannes von (1312–1345) 69
 Villaco (A) 29
 Vilt József 243
 Violante (1236–1301) I. Jaume és Violant lánya 55–56, 58
 Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel 336
 Virunum 28
 Visegrád (H) 107–108, 111–114
 Visenszkij Ilia → Brodlakovics Ilia
 Visoko (BK) 221
 Viștea (Magyarvista, RO) 89–92
 Vitale da Bologna 133
 Vitéz János 171, 403
 Vitruvius 177–179
 Vivarini, Antonio 125
 Víziváros (Budapest, H) 20
 Vizsoly (H) 20
 Vlaha (Magyarfenes, RO) 413
 Vodolrico, I., pártiárka 28–29
 Vogel, Johann Paul 194
 Volkmann, Ludwig 356
 Vonoz (?) 349
 Voraú (A) 361
 Vos, Marten de (1532–1603) 182–183
 Vörösmarty Mihály 195
 Vörösvár (H) 246
 Vukovar (Valkóvár, HR) 221–222
 Vulchovce (Irhóc, SK) 189
 Wulkapordány → Wulkaprodersdorf
 Wagner János 108, 114
 Walsler Ferenc 267, 270
 Walter, gurki püspök (1200–1213) 29
 Warszawa (Varsó, PL) 140
 Wartburg (D) 291
 Washington (USA) 125–126
 Wehli Tünde 17
 Weimar (D) 393
 Weinwurm Antal 273
 Weiz (A) 139
 Werner Imre 147
 Westfalen (Vesztfália, D) 341
 Weygel, Ján 107
 Wick Béla 202
 Wiedon (Vidon), Franz Joseph 207–208
 Wien (Bécs, A) 20, 24, 26, 28, 125, 133, 137, 141, 156, 159–161, 194–196, 199, 202, 205–208, 213, 221, 225–228, 231, 238, 243, 246, 251, 255, 262, 285–286, 288, 292–294, 328, 342, 370, 388, 407–408
 Wiener Neustadt (A) 208, 241
 Wierdl Zsuzsanna 171
 Wieting 28
 Wilczek János 294
 Wilder 306
 Wiligelmo 27
 Windischgrätz 238
 Winkler, Johann Christoph 195
 Witte, Karl 355
 Wittelsbach család 119
 Wittenberg 346
 Witz, Franciscus Antonius 221
 Wolf 257
 Wolfger, Passau püspöke (1194–1204) 29
 Wulkaprodersdorf (Wulkapordány, A) 408
 Würzburg (D) 226–227
 Ybl Miklós 267
 Yi Fu-Tuan 385
 Zaccarello, Michelangelo 356
 Zadar (Zára, HR) 349–350
 Zadkine, Ossip 306
 Zádor Anna 257
 Zagersdorf (Zárány, A) 408
 Zágón József 246
 Zágráb → Zagreb
 Zagreb (Zágráb, HR) 82, 84, 123, 221, 359, 361
 Záh Felicián 349
 Zainer, Günther 138
 Zakariás próféta 130
 Zalka János 147, 388
 Zalkod (H) 269
 Zanardi, Bruno 95
 Zára → Zadar
 Zaragoza (E) 55, 58
 Zárány → Zagersdorf
 Žaton 160
 Zebegény (H) 298–299
 Žehňa (Zsegnye, SK) 108
 Zetter, Jakob de 377–379
 Zetter, Paul de 378
 Zichy család 293
 Zichy Mihály 328, 356
 Žip (Zsip, SK) 83
 Zitterbarth János 257, 267
 Zitterbarth Mátyás 257
 Zobordarázs (Nyitra) → Dražovce
 Zoé császárnő, IX. Konstantin császár felesége 34
 Zollfeld (A) 28
 Zrínyi Miklós 402
 Zrumeczky Dezső 298
 Zuccalli, Enrico 227
 Zuccari, Federico 178–179
 Zuccari, Taddeo 178–179
 Zurita, Jerónimo, katalán-aragón udvar történetírója I. Jaume idején a XIII. században 55
 Zsámbék (H) 61–63, 76
 Zsámbok (H) 197, 388–389
 Zsegnye → Žehňa
 Zsigmond, Luxemburgi 20, 84, 123, 129, 133, 342, 350, 355
 Zsip → Žip
 Zsolnay család 280, 294
 Zsoltovszkij 189

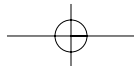
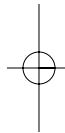
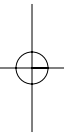
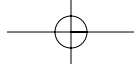


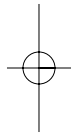
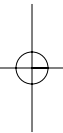
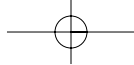
A kötet szerzői

About the Authors

- Barna Gábor** etnográfus, Szegedi Tudományegyetem, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék
- Basics Beatrix** művészettörténész, Budapesti Történeti Múzeum
- Beke Margit** levéltáros, történész, az Esztergom-budapesti Főegyházmegye Egyháztörténeti Bizottságának elnöke, tudományos főmunkatárs
- Bóna István** restaurátor, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátor Tanszék, Budapest
- Eve Borsook** művészettörténész, Villa I Tatti, Firenze
- Buzás Gergely** régész és művészettörténész, Magyar Nemzeti Múzeum, Mátyás Király Múzeum, Visegrád
- Dombrovszky Ninette** művészettörténész, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Könyvtár, Budapest
- Eörsi Anna** művészettörténész, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet, Budapest
- Érszegi Géza** történész, levéltáros, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest
- Farkas Zsuzsa** művészettörténész, Magyar Nemzeti Galéria, Fényképtár, Budapest
- Fehér Ildikó** művészettörténész, Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészettörténeti Tanszék, Budapest
- Gassama-Szabó Bernadett** művészettörténész, teológus
- Juraj Gembický** történész, Krajský pamiatkový úrad Košice
- Gombosi Beatrix** etnográfus-művészettörténész, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Szentendre
- Grósz Zsuzsanna** restaurátor, Magyar Nemzeti Múzeum, Mátyás Király Múzeum, Visegrád
- Gyulai Éva** történész, Miskolci Egyetem, Új- és Jelenkori Magyar Történeti Tanszék
- Haris Andrea** művészettörténész, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Budapest
- Herczeg Renáta** művészettörténész, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Határon túli osztály, Budapest
- J. Újváry Zsuzsanna** történész, egyetemi docens, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Történettudományi Intézet, Piliscsaba
- Jankovits Katalin** régész, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Művészettörténeti, Ókortörténeti Tanszék, Piliscsaba
- Jékely Zsombor** művészettörténész, Budapesti Iparművészeti Múzeum
- Kelényi György** művészettörténész, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet, Budapest
- Kerny Terézia** művészettörténész, Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest
- Keserü Katalin** művészettörténész, egyetemi tanár, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet, Budapest
- Kiss Etele** művészettörténész-szakmuzeológus, Magyar Nemzeti Múzeum, Régészeti Tár, Budapest
- Knapp Éva** irodalomtörténész, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Egyetemi Könyvtár, Kézirat- és Régi nyomtatványok Osztálya, Budapest
- Komárik Dénes** művészettörténész
- Kontsek Ildikó** művészettörténész, Keresztény Múzeum, Esztergom
- Korhecz Papp Zsuzsanna** festő-restaurátor művész, a szabadkai Városi Múzeum főrestaurátora
- Kovács Andrea** zenetörténész, Magyar Tudományos Akadémia, Zenetudományi Intézet, Budapest
- Kovács Imre** művészettörténész, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Művészettörténeti tanszék, Piliscsaba
- Kristína Markušová** építőmérnök, műemléki szakmérnök, Krajský pamiatkový úrad Košice / Kassai Kerületi Műemléki Hivatal
- Millisits Máté** művészettörténész, muzeológus, Országos Műszaki Múzeum Öntödei Múzeuma, Budapest
- Móser Zoltán** irodalomtörténész, fotóművész, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, a Magyar Művészeti Akadémia tagja
- N. Tóth Ágnes** művészettörténész
- Nagy Györgyi** művészettörténész, Iparművészeti Múzeum, Kisgyűjtemények Osztály, Budapest
- Nagymihályi Géza** görög katolikus lelkész, művészettörténész, teológiai tanár
- Olbert Mariann** művészettörténész
- Ordasi Zsuzsa** művészettörténész, Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, Színháztudományi Tanszék, Veszprém
- Pál József** irodalomtörténész, Szegedi Tudományegyetem, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék
- Papp Júlia** művészettörténész, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet
- Prékopa Ágnes** művészettörténész, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest
- Martin Pristáš** régész, Krajský pamiatkový úrad Košice
- Probáld Ferenc** a földrajztudomány doktora, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Természettudományi Kar, Regionális Földrajzi Tanszék, Budapest
- Puskás Bernadett** művészettörténész, Nyíregyházi Főiskola, Rajz tanári szak

- Raffay Endre** művészettörténész, főiskolai docens, Kalocsa, Tomori Pál Főiskola
- Rákossy Anna** művészettörténész, Incoronata, Mátyás-templom Kulturális Központja, Budapest
- Rényi András** művészettörténész, esztéta, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet, Budapest
- Ridovics Anna** művészettörténész, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest
- Rostás Tibor** művészettörténész
- Ruzsa György** művészettörténész, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet, Budapest
- Sárközy Péter** irodalomtörténész, La Sapienza Tudományegyetem Magyar Tanszék, Róma
- Schmidt Péter** történész
- Smohay András** művészettörténész, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum
- Szabó Tekla** művészettörténész, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Budapest
- Szabó Zsuzsa** művészettörténész
- Szakács Béla Zsolt** művészettörténész, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Művészettörténeti Tanszék és Közép-európai Egyetem Középkortudományi Tanszék, Piliscsaba
- Szegedy-Maszák Zsuzsanna** művészettörténész
- Székely Miklós** művészettörténész, muzeológus, Ludwig Múzeum Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
- Szilárdfy Zoltán** római katolikus áldozópap, művészettörténész, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
- Szóke Balázs** művészettörténész, Budapesti Szépművészeti Múzeum
- Szóke Mátyás** régész, Magyar Nemzeti Múzeum, Mátyás Király Múzeum, Visegrád
- Szörényi László** irodalomtörténész, Magyar Tudományos Akadémia, Irodalomtudományi Intézet, Budapest
- Tátrai Júlia** művészettörténész, Budapesti Szépművészeti Múzeum
- Terdik Szilveszter** művészettörténész
- Guido Tigler** művészettörténész, Università di Firenze, Dipartimento della Storia delle Arti e dello Spettacolo
- Tüskés Anna** művészettörténész, Magyar Tudományos Akadémia, Irodalomtudományi Intézet, Illyés Gyula Archívum, Budapest
- Vesztróczy Éva** művészettörténész, Budapest
- Vukov Konstantin** építészmérnök, műemlékvédelmi szakmérnök
- Wierdl Zsuzsa** festő–restaurátor művész, STUDIOLO műterem





Felelős kiadó: Székely Miklós, a CentrArt Egyesület elnöke
Nyomdai munkák: Könyvműhely – Z-Press Kiadó Kft.
Felelős vezető: Kása Béla

ISBN 978-963-06-6502-5

