

Pannonhalmi Főapátság



BAROKK-Idő

Time in the Baroque

TARTALOM | CONTENTS

SCHMAL Dániel „Középpontja mindenütt van” Időtapsztalat a barokk korban	4	Dániel SCHMAL “Whose Center is Everywhere:” The Experience of Time in the Baroque
PRÉKOPA Ágnes Órák és ábrázolások	36	Ágnes PRÉKOPA Clocks and Representations
SZILÁRDFY Zoltán A mi Urunk Jézus Krisztus kinszenvedésének óraműve	44	Zoltán SZILÁRDFY Clockwork of the Passion of Our Lord Jesus Christ
KÉPEK		PICTURES
A mérés ideje A mindennapi tapasztalás ideje	50	The time of measurement The time of daily experience
Az eszkatologikus idő A szenvedés ideje	60	Eschatological time The time of agony
A kiállításon szereplő műtárgyak jegyzéke	70	List of exhibited objects

„Középpontja mindenütt van” | *“Whose Center is Everywhere:”*
 Időtapasztalat a barokk korban | *The Experience of Time in the Baroque*

Az óra a barokk! kor egyik leggazdagabb szimbóluma. A kronométer, amely a természet törvényeivel összhangban egyenletesen méri az idő múlását, mintája minden önmozgató gépezetnek, automatának. Mozgását kizárólag mechanikai elvek – tervszerűen összekapcsolt fogaskerekek, rugók vagy súlyok – határozzák meg, járása ugyanakkor a világegyetem kozmikus mozgásait teszi megfigyelhetővé: egy asztronómiai óra a maga gépi mikrokozmoszában a bolygók és a csillagok mértanilag elemezhető, harmonikus mozgását modellezi. Ugyanakkor a „modellezést” a barokk korban nem az égi és a földi világ titkos, szimbolikus összhangja (a formák „szimpátiája”), hanem a működésért felelős elvek absztrakt azonossága teszi lehetővé. A newtoni mechanikában ugyanazok a természet-törvények írják le az óra alkatrészeinek működését, mint a bolygók mozgásait, így nem a „nagy” magyarázza a „kicsit”, vagy megfordítva, hanem mind a makro-, mind pedig a mikrokozmosz ugyanannak a matematikailag megadható, egyetemes törvénynek a megnyilvánulása. Az óra pontossága – az alkatrészek illeszkedésének precízitása – a világegyetem leköltázható harmóniáját idézi, amelyet a barokk zene tesz érzékileg hozzáférhetővé. Az óra tehát nem csupán gép, hanem az egész természet szimbóluma. A természet pedig – ahogyan Leibniz egy 1669-es levele fogalmaz – *horologium Dei*, „Isten óraműve”.²

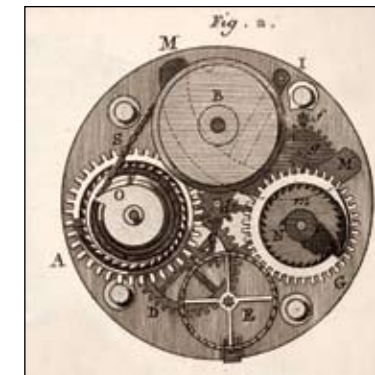
A kronométer egyszersmind az ember képe is. Rokon azoknak a divatos automatáknak, amelyek, mint Vaucanson híres dobosa és fuvolistája,³ pusztán mechanikai eszközökkel képesek utánozni az élő test működését. De többről van itt szó, mint az eleven test „utánzásáról”.

1 A barokk kifejezést a következőkben tág értelemben egy korszak, s nem csupán – ennek részeként – egy művészeti stílus megjelölésére használjuk.

2 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. von der preussischen Akademie der Wissenschaften, Darmstadt–Leipzig–Berlin, Akademie Verlag, 1923–, II. 1, 35. (E kiadásra a továbbiakban A rövidítéssel utalok.)

3 Jacques Vaucanson (1709–1782) mechanikai szerkezetei (egy dobos, egy fuvlista, valamint egy táplálkozni és emésztetni képes kacs) az 1730-as években keltetnek feltűnést Párizsban. Vö. Simon Schaffer, *Enlightened Automata*, in William Clark, Jan Golinski, Simon Schaffer (szerk.), *The Sciences in Enlightened Europe*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1999, 136skk.

The clock is one of the most resonant symbols of the Baroque era.¹ Keeping time in harmony with the laws of nature, the chronometer serves as the archetype for all machines based on automated movement. While the clock operates on purely mechanical principles using a clever design of wheels, springs, and counterweights, the way it works allows us to observe the cosmic movements of the universe. In its own mechanical microcosm, the astronomical clock models the geometrically measurable, harmonious movement of the planets and the stars. This “modeling” in the Baroque, however, is not enabled by some kind of symbolic concord between the celestial and terrestrial worlds—a “sympathy” of forms, as it were—but by the abstract coalescence of principles of operation. In Newtonian



mechanics, the laws of nature governing the operation of the clock are the same as those underpinning planetary movement. In this way, it is not the vast that explains the minuscule, or the other way round. Instead, the macrocosm and the microcosm are both manifestations of the same universal law that can be described in mathematical terms. The accuracy of the clock—the precision of the fit between its parts—harks back to the transcribable harmony of the universe, which is rendered so tactile to the senses by Baroque music. Thus the clock stands as more than just a machine, for it symbolizes the entirety of nature itself.

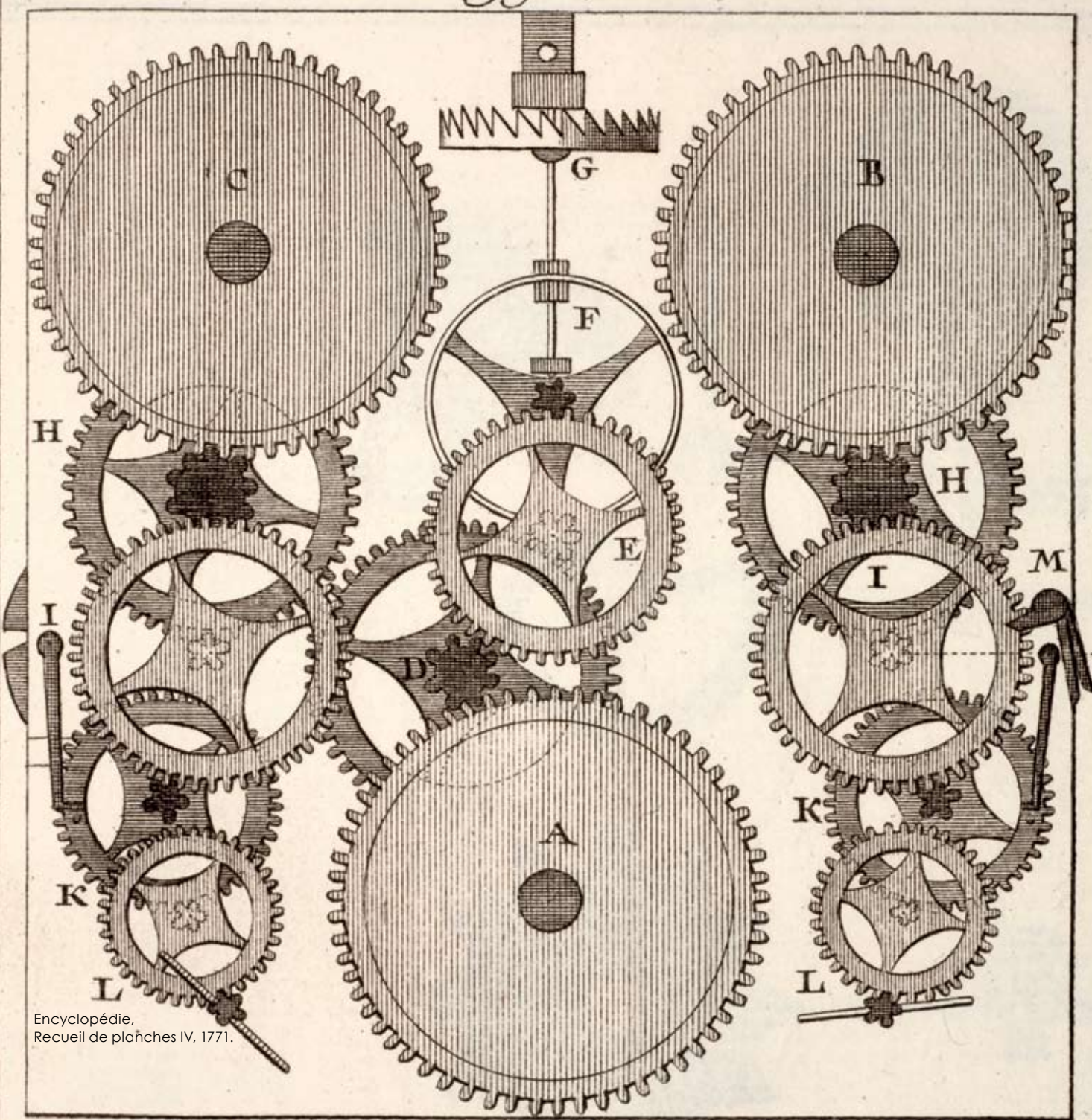
Conversely, as Leibniz observed in a letter he wrote in 1669, nature is *horologium Dei*—the “clockwork of God.”²

The chronometer at once holds up a mirror to man. It is close of kin to the once fashionable automata which, like Vaucanson’s famed drummer and flautist,³ are capable of replicating the workings of a living organism by purely mechanical means.

1 In what follows, the term “Baroque” will be used broadly to mean a period of cultural history, rather than simply a style of art that was common during that period.

2 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. von der preussischen Akademie der Wissenschaften, Darmstadt–Leipzig–Berlin, Akademie Verlag, 1923–, II. 1, 35. (This edition will be hereinafter referred to as “A.”)

3 The automata of Jacques Vaucanson (1709–1782), including a drummer, a flautist, and a duck that could digest and even defecate, created quite a stir in Paris in the 1730’s. Cf. Simon Schaffer, *Enlightened Automata*, in William Clark, Jan Golinski, Simon Schaffer (eds.), *The Sciences in Enlightened Europe*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1999, pp 136 ff.



Encyclopédie,
Recueil de planches IV, 1771.

A 17. századi orvostudomány számos képviselője magát az életet is mechanikai jelenségnek tekinti, azaz az emberi test működése pontosan úgy következik a szervek felépítéséből, ahogyan a mutatók járása az óra alkatrészeinek alakjából és kapcsolatából. Amint Descartes írja a szív működés mechanikájáról 1637-ben:

...ez a mozgás, amelyet az imént megmagyaráztam, éppoly szükségszerűen következik pusztán a szervek elhelyezéséből, amelyeket szabad szemmel lehet látni a szívben, a hőből, amelyet ujjainkkal érezhetünk rajta [...], mint ahogyan egy óra mozgása következik súlyainak és kerekeinek erejéből, helyzetéből és alakjából.⁴

E radikálisan új megközelítés – amelynek egyenes ágú örököse a mai európai orvostudomány – az életet nem a lélek magasabb rendű tevékenységének tekinti a testben. Ahhoz, hogy az élő szervezet megértsük, az új tudomány képviselői tekintetünket nem felfelé, a magasabb szellemi világ felé irányítják, hanem azt kívánják, hogy az anatómusok figyelmes testtartásával a nyitott test fölé hajoljunk, s a szervek anatómiai funkcióival vessünk számot. Ez az attitűd részekre bontást, az elemek aprólékos leírását, a kapcsolatok megértését, vagyis a természetbúvár fegyelmezett tekintetét követeli. Ahogyan Descartes fogalmazott: „Szabad szemmel látni” és „ujjainkkal érzékelni” kell.

Mindez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a lélek feleslegessé vált volna. Járnunk, lélegezni, szerveit – szemét vagy ujjait – mozgatni egy automata is képes, „szabad szemmel látni” és „ujjaival érzékelni”, vagyis tudatos állapotokra szert tenni azonban csak a géphez kapcsolódó lélek. Ám az óra szerkezete hamarosan a lélek pszichológiai állapotainak metaforájaként is megjelenik a 17. században. Leibniz a lelket felhúzott óraműhöz hasonlítja: a gondolatok racionális egymásutánja megfelel annak a szigorú szekvencialitásnak, amelyet egy gép egymásból következő

⁴ René Descartes, *Értekezés a módszerről*, V, in *Œuvres*, kiad. Charles Adam, Paul Tannery, Paris, Vrin, 1996, VI., 50. (E kiadásra a továbbiakban AT rövidítéssel utalok.) Magyarul: *Értekezés a módszerről*, Szemere Samu fordítását átdolgozta Boros Gábor, Bp., Ikon, 1992, 60.

Yet more is involved here than the mere "imitation" of a live body. Many experts of 17th century medicine considered life itself to be a mechanical phenomenon, holding that the working of the human body followed from the configuration of its constituent organs precisely in the same manner as the passage of a clock's hands followed from the shape and interconnectedness of its parts. As Descartes wrote of the mechanics of the heart in 1637,

... this movement which I have just been explaining follows just as necessarily from the mere disposition of the organs that can be seen in the heart by the naked eye, and from the heat that can be felt with the fingers [...] as does the movement of a clock from the force, placement, and shape of its counterweights and wheels.⁴



This radically new approach, of which European medicine as we know it today is a direct descendant, does not regard life as the supreme activity of the soul in the body. The exponents of the new science do not direct the gaze seeking to comprehend the living organism upwards, toward a higher spiritual domain, but expect us to adopt the posture of the anatomist leaning over a dissected body to consider the anatomic function of its organs. This attitude demands the ability to break things down, describe their constituent parts, and grasp the relationships between them—in short, the disciplined scrutiny of the naturalist or, as Descartes himself puts it, the ability to observe “by the naked eye” and to feel “with the fingers.”

None of the foregoing necessarily means that the soul has been rendered superfluous. While walking, breathing, and moving certain organs such as the eyes or the fingers are acts that even an automaton can perform, it takes a soul associated with the mechanism for the eye to see and the fingers to feel—in other words, for the body to rise to a cognitive level. Interestingly, the clockwork soon made a second appearance in the 17th century as a metaphor for the psychological states of the soul. Leibniz compares the soul to a wound-up clock, positing that the rational sequence of ideas corresponds to the

⁴ René Descartes, *Discourse on Method*, V, in *Œuvres*, eds. Charles Adam, Paul Tannery, Paris, Vrin, 1996, VI., 50. (This edition will be hereinafter referred to as “AT”.) English version: René Descartes, *Philosophical Essays and Correspondence*, translated by Donald Cress, edited by Roger Ariew, Indianapolis/Cambridge: Hackett, 2000, p. 69.

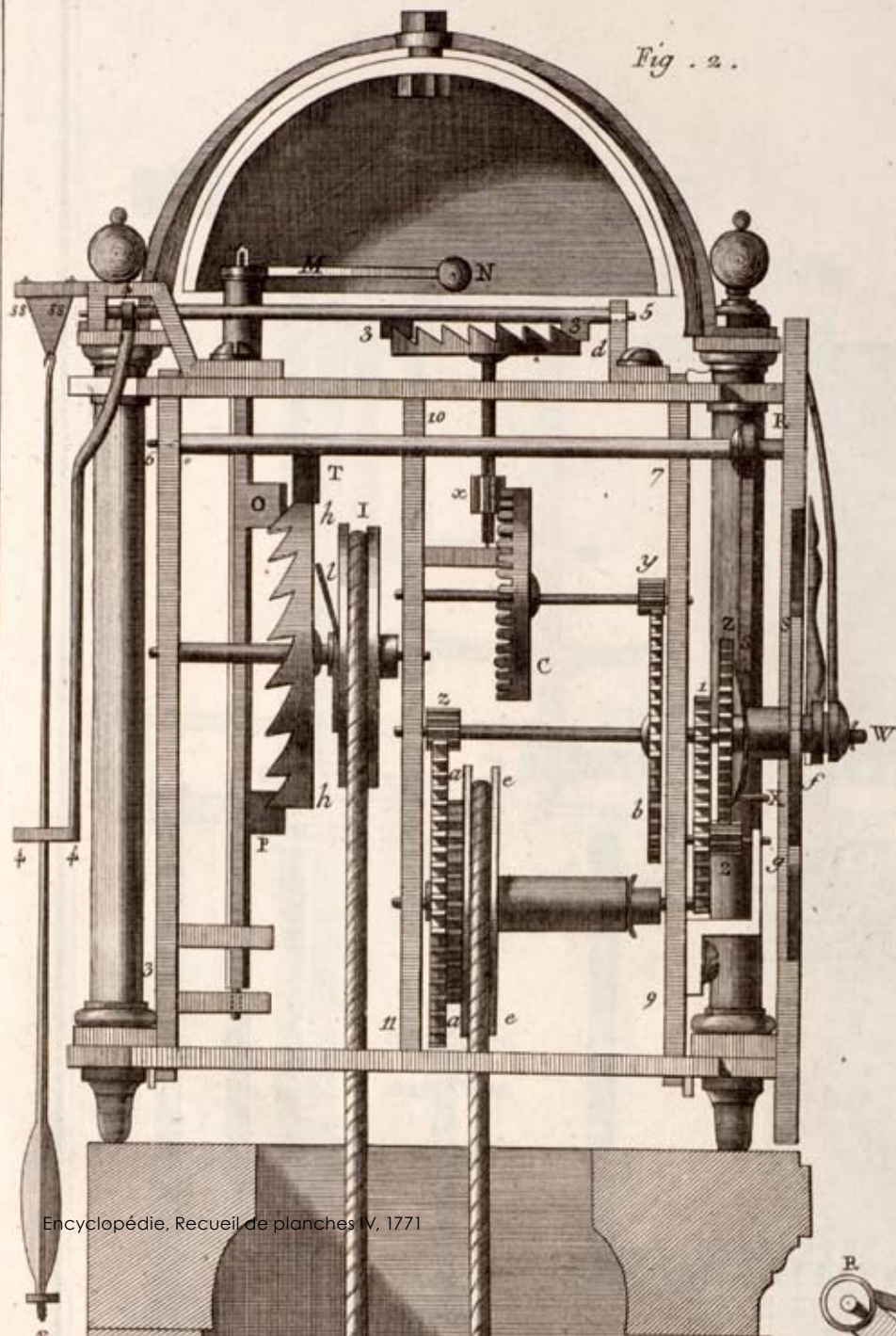


Fig. 2.

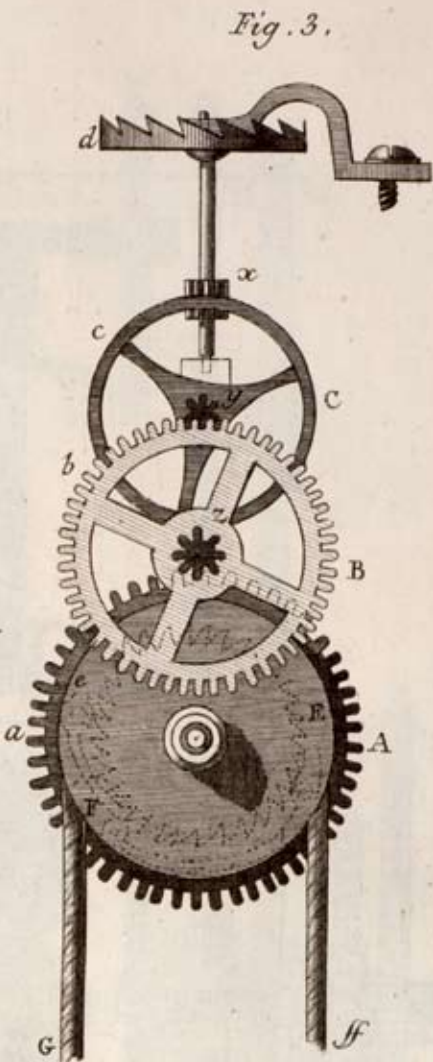


Fig. 3.

állapotai között találunk.⁵ A precízen működő kronométer ily módon a teljes anyagi világ, a testi természet és – egyes esetekben – a lelki működések szimbólumává is válik. E fejlemények egyik legfontosabb következményeként pedig megszűnik az a minőségi határ, amely az emberi alkotásokat elválasztotta az isteni teremtéstől.

[N]em csupán az órák és más automaták gépek, hanem az ember, valamint minden más élőlény teste, sőt maga az egész világegyetem is gépnek tekinthető. A mesterséges és természetes gépek különbsége nem is abból származik, hogy mozgásaik közvetlen princípiuma más nembe tartozik, hanem csupán abból, hogy emezek szervei kisebbek, számosabbak és több dologra alkalmazsák, mint a másik szervei, amelyek ettől még ugyanolyan természetes testek, jóllehet mesterségesen hozták létre őket...⁶

Az isteni és az emberi mesterség e minőségi azonossága bizonyos mértékig a mágia reneszánsz eszményét idéző hatalmat kölcsönöz az emberi technikának a 17. században. Dacára azonban az automaták és az élő testek között megállapítható elvi azonosságnak, a mechanikai mesterségek művelőit egy olyan fontos szempont különbözteti meg a mágus alakjától, amelyet éppen az óra metaforája világít meg.

Az óraműködés a mágia okkult erőivel szemben tökéletesen transzparens, ésszerű és áttekinthető elveken nyugszik. Christiaan Huygens az általa szerkesztett ingaórát olyan találmánynak tekinti, amely egyszerre függ a mechanika és a geometria legtisztább elveitől. Miközben a múlt a feledés homályába vész, a jövő pedig ismeretlenségbe burkolódik, addig az óra az idő áttekinthető képe: Huygens ábráján a szó szoros értelmében át tudunk tekinteni a lemezek közé ékelt tengelyek és fogaskerekek között, amelyeket betűkkel jelöl meg a rajzoló, hogy a látvány lefordítható legyen az inga működését magyarázó geometriai tételek nyelvére.

⁵ „Miként egy óra esetében: ahhoz, hogy tökéletesen megértsük a fogaskerekek jelenlegi állapotát, annak racionális megértésére van szükség, amit a megelőző állapot tartalmaz, és így tovább.” (A VI. 4, 563.)

⁶ Louis De La Forge, *Remarques sur le Traité de l'Homme* de René Descartes, Paris, Charles Angot, 1664, 173.

rigorous sequentiality exhibited by the successive states of a machine.⁵ Thus the precisely operating chronometer becomes a comprehensive analogy not only for the entire material world but also for the body and, in certain cases, even the soul. One of the most significant results of this process is the elimination of the qualitative boundary that had hitherto separated the works of man from divine creation.

It is not just clocks and other automata that are machines; the human body, as well as the body of any other living creature, indeed the whole universe may be regarded as a machine. The difference between artificial and natural machines does not arise from the divergent modes of the immediate principles informing their respective motions, but simply from the fact that the organs of the one are smaller, more numerous, and suited to more purposes than the organs of the other. But this does not make them any less natural as bodies, for all their creation by artificial means...⁶



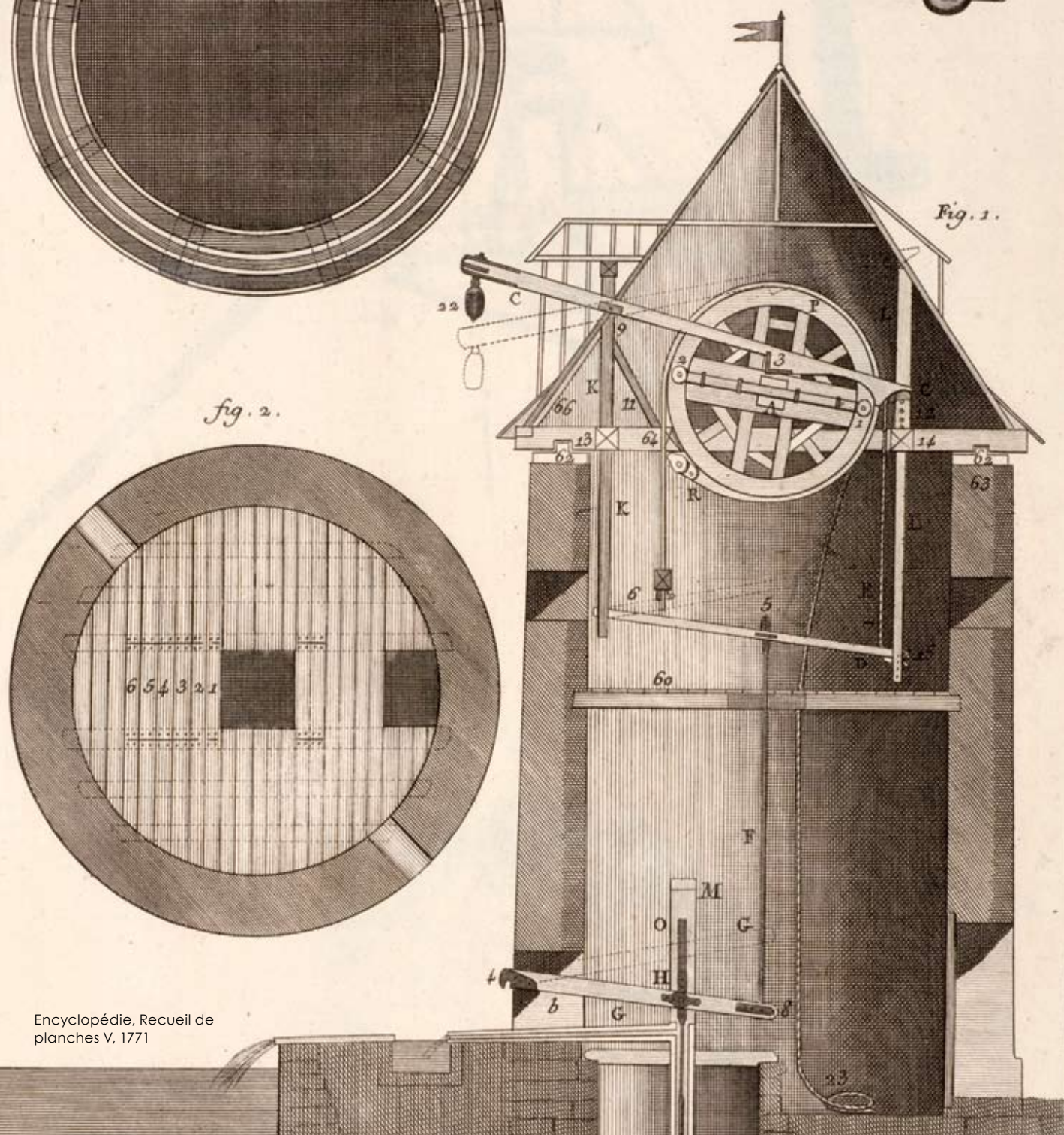
This qualitative equality between the divine and human crafts endows the human technology of the 17th century with a power not unlike that attributed to black magic in the Renaissance. Yet, for all the theoretical correspondence between automata and living bodies, the practitioner of the mechanical arts is

distinguished from the magician by an all-important trait best illustrated by the metaphor, once again, of the clock.

Unlike the occult forces of magic, the principles on which the clock operates are perfectly transparent, rational, and clear. Christiaan Huygens regards his invention, the pendulum clock, as being dependent on the purest laws of mechanics and geometry. While the past sinks into oblivion and the future is enshrouded in the unknown, the clock presents the clear image of time itself. In Huygens' illustration, one can literally see through the axles and wheels of the gear train, each indexed by letters so that the spectacle can be "translated" into the language of the geometric theorems

⁵ "As with a clock: If we are to perfectly comprehend the current state of the gear, we need to rationally comprehend what the previous state implied, and so on and so forth." (A VI. 4, 563)

⁶ Louis De La Forge, *Remarques sur le Traité de l'Homme* de René Descartes, Paris, Charles Angot, 1664, 173.



Az alkotás folyamata semmit sem rejt el a figyelmes szemlélő elől, az óra szerénye felnyitható, az óramű elemeire szedhető, részeit egyenként vizsgálhatjuk.⁷ Mechanikája lekcinyíthető vagy felnagyítható, képzeletben beléphetünk terébe és szemügyre vehetjük az alkatrészek mozgását, mint abban a Leibniz által leírt szerkezetben, amelyet gondolatban akkorára növelünk, „arányait változatlanul hagyva, hogy beléphessünk a gépbe, mint egy malomba”.⁸ Ha Leibniz utasítását követve felnagyítanánk e gépeket, egy jellegzetesen barokk térbe léphetnénk be, amely nem egyszerűen a gép, hanem – az előbbieket értelmében – az univerzum és az emberi test tere is, az óra hangja pedig, amely a szívverés ritmusához hasonlóan metrizálja az időt, egyszermind az élő test és a mindenség hangja a maga világos törvényekre visszavezethető formájában. Ahogy Francis Bacon fogalmaz egyik programadó írásában:

Való igaz, bonyolult és gondos munka az órák gyártása, melyek kerekeik mozgásával mintegy az égitestek forgását, folyamatos és rendszeres mozgásukkal pedig az élőlények pulzusának lüktetését utánozzák, ám mindez a bonyolultság egy-két természeti alaptörvény folyománya?

Ám a képzeletben felnagyított gép minden áttekinthetősége dacára is egy olyan határra hívja fel figyelmünket, amely, bár nem a korábbi, elvi alapon, mégis elválasztja egymástól a teremtőt és a teremtményt. E határvonalat nem minőségi, hanem mennyiségi különbség hozza létre. Nem arról van tehát szó, hogy az Isten által alkotott gépeknek más volna a princípiumuk (tudniillik a lélek), mint az emberi techné alkotásainak, hiszen – láttuk – ugyanolyan óraműszerkezetként érthető meg mindkettő,

⁷ Ugyanez érvényes a mágnességgel létrehozott mozgásra is. Descartes tervezetében nem titokzatos delejezésről van szó, az általa kidolgozott természetfilozófia a mágnességhez is világos mechanikai magyarázatot rendel A filozófia alapelvei IV. részében (AT VIII-1, 283skk).

⁸ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadológia*, 17, in Uő, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison – Principes de la philosophie ou Monadologie*, kiad. André Robinet, Paris, PUF, 1986, 79. Magyarul: *Leibniz válogatott filozófiai írásai*, ford. Nyíri Tamás–Endreffy Zoltán, Bp., Európa, 1986, 310.

⁹ Francis Bacon, *Novum organum*, I. 85. Magyarul: Uő, *Novum organum*, I. *Új Atlantisz*, ford. Csatlós János, Bp., Nippon, 1995, 52.

underlying the operation of the pendulum. The process of creation hides nothing from scrutiny. The cabinet of the clock can be opened, the mechanism disassembled, and each part examined separately.⁷ The innards of the clock can thus be magnified or reduced in size at will. Indeed, it is easy to imagine entering this inner space of the clock to examine the movement of its parts, as in the machine Leibniz invites us to “imagine [...] enlarged but preserving the same proportions, so that you could enter it as if it were a mill.”⁸ If, taking Leibniz’s advice, we enlarged such a machine, we would enter a typically Baroque space—not only the space of a sheer mechanism but, as we have seen, that of the universe and the human body as well. By the same token, obeying the purest laws, the sound the clock makes as it measures out time to the rhythm of the living body is at once the voice of the living body and the universe. As Francis Bacon put it in one of his seminal writings,

The construction of clocks (for example) is certainly a subtle and precise thing that seems to imitate the celestial bodies in its wheels, and the heartbeat of animals in its constant, ordered motion; and yet it depends upon just one or two axioms of nature.⁹

And yet, all its transparency notwithstanding, the machine enlarged in the imagination draws the attention to a distinction between the creator and the creature. This distinction does not arise from a qualitative difference between the products of divine and human agencies, as it had been assumed in the past, but from disparate attributes of quantity. It is not, therefore, as if the machines created by God were based on a different principle—namely the soul—than the devices produced by human techné, for, as we have seen, both can be intuited as clockworks. It is rather that human craft is delimited by the

⁶ The same applies to movement generated by magnetic force. In Cartesian nature philosophy, magnetism is not attributed to some arcane power but clearly explained by mechanical principles. [Principles of Philosophy, Chapter IV (AT VIII-1, 283 ff)]

⁸ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadology and Other Philosophical Essays*. New York: Bobbs-Merrill, 1965, p. 150.

⁹ Francis Bacon, *The New Organon* I. 85, Lisa Jardine, Michael Silverthorne (eds), Cambridge: Cambridge UP, 2000, p. 69.

hanem arról, hogy az emberi mesterségnek határokat szab eszközeink mérete. Bizonyos méret alatt lehetetlen megmunkálni a testeket, vagyis az emberi mesterség számára az anyag bizonyos egységei homogénnek tekinthetők. Ezel szemben az isteni alkotás eleve adott legkisebb rész, hanem – amint a 17. században induló mikroszkopikus megfigyelések mutatják – a szabad szemmel nem látható testek maguk is végtelenül összetett, bonyolult struktúrát mutatnak. Ismét Leibniz szavait idézve:

Így tehát minden egyes élőlény szerves teste egyfajta isteni gépezet vagy természetes automata, amely mérhetetlenül felülmúl minden mesterséges automatát. Mert az olyan gép, ami az emberi mesterség műve, nem gép minden egyes részében is; például egy sárgarézből készült kerék fogának vannak olyan részei és darabjai, amelyekben nincs már semmi, ami mesterséges [...]. A természet gépei viszont, vagyis az élő testek, még legkisebb részeikben is, egészen a végtelenig, mindig gépek.¹⁰

Aligha lehet túlbecsülni e gondolat jelentőségét a barokk gondolkodás szempontjából. A kiterjedt anyagi világ érzékelhető formái – bármilyen mértékig nagyítsuk is őket – mindig újabb és újabb formák sokaságát bontják ki előttünk, „egészen a végtelenig”. Minthogy az anyag végtelenül felosztható, hiába keressük azokat az alapelemeket, amelyekből a bennünket körülvevő komplex formák felépülnek, s amelyekre támaszkodva szilárd viszonyítási ponttal rendelkezünk az egész megértéséhez. A fizikai világ újabb és újabb „redőit” bontja ki az elemző tekintet előtt, így az érzéki tapasztalat mindig végtelenül sűrű, mintha az anyag bármely részecskéje – az isteni mesterség kézjegyeként – maga is egy olyan óra volna, amelynek legkisebb alkatrésze ismét összetett, szétszedhető óra lenne, és így tovább a végtenségig. Mindez azt jelenti, hogy – a reneszánsz alkotásokkal ellentétben – a barokk gondolkodás nem jelöl ki egy, a perspektíva által meghatározott, ideális nézőpontot a szemlélő számára, hanem arra késztet, hogy folyamatosan változtassuk pozíciónkat; mozgásba hoz, s ezáltal nézőpontok sokaságát tárja fel előttünk. Gilles Deleuze éppen a redők megállíthatatlan burjánzásában látja a barokk lényegét.¹¹ A víz és a felhők egyre bonyolultabb fodrozatai, a föld egymásba nyíló

dimensions of its means. Below a certain size, particles become impossible to work on. Consequently, certain units of matter can be regarded as homogeneous for the intents and purposes of human manipulation. In contrast, the magnificence of divine creation is exemplified by the fact that, for God, no element is small enough to be indivisible. Indeed, the observations by the aid of the microscope that commenced in the 17th century revealed to man that bodies invisible to the naked eye themselves exhibited infinitely complex structures. To cite Leibniz once again,

Thus every body of a living being is a sort of divine machine or natural automaton, which infinitely surpasses all artificial automata. For a machine made by human art is not a machine in all its parts. The cog on a brass wheel, for instance, has parts or fragments which for us are no longer artificial things [...]. The machines of nature (namely, the living bodies) are, on the contrary, machines even in their smallest parts without any limit.¹⁰

It is hardly possible to overstate the significance of this proposition for Baroque thought, in which the perceptible forms of an expansive material world—no matter by what factor they are magnified for scrutiny—ceaselessly unfold a multitude of ever newer forms, “without any limit.” As matter remains infinitely divisible, it is a futile exercise to search for the ultimate building blocks of which we believe the complex forms surrounding us are constructed, and which we hope would serve as a firm point of reference for us to understand the whole. The physical world unfurls ever newer folds to the gaze, inevitably rendering sensual experience infinitely dense, as if any single particle of matter, as a signature of divine art, were akin to a clock whose most minuscule part itself were a complex clock waiting to be disassembled—and so on and forth ad infinitum. It follows from all of this that, unlike the Renaissance, the Baroque never designates for the gaze a fixed, optimal point of view, but forces us to continually shift our position. By setting us in motion, it opens up to us a multitude of perspectives. It is precisely in the unrelenting proliferation of folds and pleats that Gilles Deleuze has proposed to grasp the essence of the Baroque.¹¹ The increasingly convoluted undulations of water and the clouds, endlessly indented coasts, drapes adrift in the wind,

üregei, a végtelenül tagolt partvonalak, a szélben sodródó drapériák vagy a könyv-lapok gyűrődései, a lángnyelvek vagy egy csipke egymásba csavarodó mintái olyan horizontális sorozatokat alkotnak, amelyek differenciák végtelen játékát tesszik lehetővé.

A barokkot nemcsak a templomok architektúrájában, a festett képeken, a szobrokon és plasztikákon megjelenő nagyívű kompozíciók, hanem a részletek iránti fogékonyság, az elemek, a tárgyterületek megszállottságig aprólékos megkülönböztetése is jellemzi. A kuriózumgyűjtemények tárlóiban elrendezett természeti ritkaságok, az archívumokban őrzött családfák és oklevelek, az anyakönyvezés, amelyet Pierre Chaunu a modernitás egyik legfigyelemreméltóbb vívmányaként ír le,¹² a numizmatikai gyűjtemények, a művészeti kabinetekben összegyűjtött képek egyaránt ennek az enciklopédikus kíváncsiságnak a dokumentumai. A részeket tehát izolálva kell számba venni, könyvelni és leltározni, mint ahogyan az órák korabeli leírásai rögzítik a fogaskerekek és a tengelyek helyét, betűkkel jelölve az egyes részeket, vagy ahogyan a természetrajzi gyűjtemények osztályozzák és rendezik különálló fiókokba a természet ritkaságait. De vajon nem hordozza-e mindez annak veszélyét, hogy a figyelmes tekintettel leírt világ nézőpontok sokaságára hullik szét?

A szétválasztás mellett működik egy ezzel ellentétes irányú erő is: legalább ugyanennyire jellemzi a barokk formavilágot az a hierarchikus gondolkodás is, amely a megkülönböztetett alrendszerket újra egymáshoz illeszti, hogy egy magasabb formai egészet hozzon létre. Leibniz gondolkodásában a végtelenül osztható testek részletgazdagságát a hozzá-



the wrinkles of the pages of a book, the interleaving patterns of tongues of flames or a piece of lacework all form a horizontal series that permits the boundless play of difference.

The Baroque is not only characterized by grand compositions in church architecture, painting, and sculpture, but also by a propensity for detail, a differentiation between elements and fields so meticulous as to border on the obsessive. The rarities of nature displayed in curiosity collections, the family trees and charters kept in archives, the public registry, which Pierre Chaunu considers to be one of the most remarkable achievements of modernity,¹² numismatic collections, and the paintings horded in cabinets all testify to the same encyclopedic inquisitiveness. In the Baroque, parts must be isolated, labeled, accounted for, and inventoried just as the contemporaneous descriptions of clocks invariably specify the location of the mechanism's wheels and axles, labeling each with a letter code, or as natural history collections catalogue and arrange specimens in separate drawers. But is this all, one might ask, not pregnant with the danger that the world, when viewed by such an inquisitive gaze, will disintegrate into a heap of divergent perspectives?

And yet these tendencies of dissolution in the Baroque are offset by the equally characteristic force of hierarchical thinking, whereby the differentiated sub-systems are rejoined to yield a higher formal unity. For Leibniz, the infinitesimal details inherent in all infinitely divisible bodies are organized into a unified whole by the souls or spirits associated with them. But this is no longer a hierarchy created by a mysterious affinity

¹⁰ Leibniz, *Monadológia* 64, id. kiad., 320.

¹¹ Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, 166.

⁹ Leibniz, *Monadology*, pp. 158-159.

¹¹ Gilles Deleuze, *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988, 166.

¹² Lásd pl. Pierre Chaunu, *A klasszikus Európa*,

Bp., Gondolat, 1971, 111.

¹¹ Cf. Pierre Chaunu, *La civilisation de l'Europe Classique*, Paris: Arthaud, 1966. [The Classical Civilization of Europe]



Tavaszi (részlet) | Spring (detail)

J. G. Theol

jük kapcsolódó lelkek vagy szellemek szervezik valódi egységgé. Ezt a hierarchiát azonban immár nem egy titokzatos vonzás teremti meg, amely – mintegy finom fluidum gyanánt – keresztülhatolna a mindenség szintjein, hogy egységet teremtsen közöttük. Ez a hierarchia ugyanis tiszteletben tartja a megkülönböztetett tárgyterületek önállóságát. A részletek feltartóztatathatatlanság burjánzása nem a széthullás, hanem egy olyan magasabb szervezőerő működésének jele, amely ugyanakkor *kívül marad* a részek horizontális sorozatán: „a ruházat redői – fogalmaz Deleuze – autonómiára tesznek szert, szélesen elomlanak, de nem a dekorativitásra való törekvés, hanem egy spirituális intenzitás kifejezésének vágya hat a testre...”¹³ A kelmék fodrozódása – a kibomló részletek mint egymásból nyíló szobák végejárhatatlan sora – mintha egy olyan belsőt igyekezne kifejezni, amelyhez képest a kifejezés a maga eszközeivel mindig külső marad, s ezért folyamatos – végtelen – pontosításra szorul. A hierarchiát tehát kizárólag e jól megkülönböztethető, de egymáshoz folyamatosan közeledő szintek harmonikus összefüggése hozza létre. A harmónia Leibniz hasonlata szerint az a mód, ahogyan két vagy több olyan óra működik egymással tökéletes összhangban, amelyek mindegyike kizárólag saját törvényeinek engedelmeskedik.

Az óra ugyanakkor nemcsak az a precízen működő gép, amivé Christiaan Huygens ingája tette,¹⁴ hanem – és innen ered emblemikus gazdagsága – a mutatók járása a számunkra kimért idő múlására is figyelmeztet, így elszakíthatatlan kapcsolatban áll mindennapi időérzékelésünkkel, valamint (barokk *memento mori*ként) az elmúlás perspektívájával. Olyan szimbólumról van tehát szó, amely a kor mechanikai világlátásával való nyilvánvaló kapcsolat túl összetett vallási és morális jelentéseket is mozgósít. Az órához fűződő konnotációk gazdag tárházából négy mozzanatot – a szenvedés, az eszkatológia, a mérés és a mindennapi tapasztalat ideje – különösen alkalmas a barokk időfelfogás komplexitásának és máig ható aktualitásának érzékeltetésére.

¹³ Deleuze, *i. m.*, 165–166.

¹⁴ Ugyanis „az inga egyenletes és természetes mozgásai kiigazítják az órakészítés mesterségének valamennyi pontatlanságát”. Vö. Jim Bennett, *The Mechanical Arts*, in Lorraine Daston, Katherine Park (szerk.), *The Cambridge History of Science, III: Early Modern Science*, Cambridge, Cambridge UP, 2008, 680.

which, like some refined fluid, would penetrate the various levels of the universe to imbue them with order and unity. This is a hierarchy that respects the autonomy of its discrete strata. In fact, the unstoppable proliferation of detail does not signal disintegration so much as it is indicative of a higher organizing force at work, which nevertheless remains external to the horizontal series of parts. “...the folds of clothing,” says Deleuze, “acquire an autonomy and a fullness that are not simply decorative effects. They convey the intensity of a spiritual force exerted on the body.”¹³ It is as if the undulations of a drape, with details unfolding as an endless series of rooms each opening into the next, were meant to express an interior compared to which the act of expression itself, due to the limitations of its devices, must always remain external and therefore in need of continuous—and endless—corrections. Thus the hierarchy we have been speaking about is exclusively generated by the relationship of harmony between stages that are clearly differentiated, even as they continue to approach each other forever. To borrow an analogy from Leibniz, harmony can be defined as the way in which two or more clocks operate in synchrony while each of them obeys its own laws and nothing else.

The clock, however, is not simply the accurate machine that it became thanks to Christiaan Huygens’s pendulum,¹⁴ but—and hence the richness of its emblematicism—the movement of its hands also reminds us of the passage of measured time. In this way, the clock is just as inseparable from our daily perception of time as from the perspective of transience—a genuine example of the *memento mori* so favored in the Baroque. We are thus dealing with a symbol that, beyond its readily apparent correlation with the mechanical world view of the era, has the power to mobilize complex religious and moral meaning. In what follows, four items from the abundant storehouse of connotations associated with the clock—specifically the times of agony, eschatology, measurement, and daily experience—will serve to give us a sense of the complexity and enduring relevance of the Baroque view of time.

¹³ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. (English translation of *Le pli* by Tom Conley) p.122.

¹⁴ This is because “the even and natural motions of the pendulum would correct all the defects in the art of clocks”. Cf. Jim Bennett, *The Mechanical Arts*, in Lorraine Daston, Katherine Park (eds.), *The Cambridge History of Science, III: Early Modern Science*, Cambridge, Cambridge UP, 2008, 680.

A 17–18. századi órák a családi otthonok egyre megszo-
kottabb kellékeiként abba az átfogó összefüggésbe il-
leszkednek, amelyet a történészek a halállal kapcsolatos
kora újkori mentalitás lassú átalakulásaként írnak le. Ebben
az időszakban az elit kultúra fokozatosan megfosztja sors-
döntő jelentőségétől az utolsó pillanatot, „a halál elveszí-
ti csaknem mágikus, de mindenesetre irracionális erőit”,
amelyeket – a készületlen haláltól való félelem formájában –
korábban „valamilyen ősi vadság terhelt”.¹⁵ Az üdvösség
vagy a kárhozát a korai modernitás egyre általánosabb

felfogása szerint nem egyetlen órában
vették kockára. A protestáns és katoli-
kus reformok képviselői együttesen han-
goztatják: a halállal nemcsak „halálunk
óráján”, hanem (vagy még inkább) a ke-
resztény élet mindennapi praxisában kell
folyamatosan szembenézni. Amikor tehát
a barokk óraszerkezet – egy feszületbe
illesztett óra – minden egyes ütésével a
szenvedés és a halál idejének közeledtét
jelzi, e *memento mori* nem a késő közép-
kori mentalitás maradványa, hanem arra
a Tridentinum utáni felfogásra emlékez-
tet, amelyet a kor egyik hitszónoka így fog-
almaz meg: „Lehetetlen, hogy az ember
rendezett életet éljen, és megmaradjon a szilárd és kitartó
erényben, ha nem gondol gyakran a halálra.”¹⁶ A hangsúly
szemmel láthatólag a „rendezett életre” helyeződik, ami
ugyanakkor feltételezi a vég ismeretét. Ezzel összhangban
az óra mozgásának kettős funkciója van: miközben a kere-
kek feltartóztathatatlan járása az elmúlásra figyelmeztet, a
mutató egyenletes haladása e felismerés fényében tagolja
a mindennapok idejét.

Amennyiben a napi áhítat eszközeinek tekintjük, ugyan-
ebbe az irányba mutat Gottfried Bernhard Göz (1708–1774)
A mi Urunk Jézus Krisztus kínszenvedésének óraműve című
képe is. Göz grandiózus metszete Krisztus földi életének
utolsó eseményeit rendeli a nap kétszer tizenkét órájához,

As an increasingly common fixture of the family home in
the 17th and 18th centuries, the clock fits in perfectly with
the comprehensive process historians refer to as the slow
transformation of early modern attitudes to the phenomenon
of death. During this period, the culture of the elite gradually
deprives man's last moment from its crucial significance. “Death
sheds its nearly magical but certainly irrational forces” that have
hitherto been overburdened by “a sense of ancient fierceness”¹⁵
in the form of the fear of dying an unexpected death. In the
vision that rapidly gained ground in the
early modern era, the dice deciding
between salvation and damnation are
not cast in the ultimate hour. Exponents
of both Protestant and Catholic reforms were
unanimous in preaching that we must face
death not just “when the hour comes,” but
equally, possibly more importantly even, in
the continuous daily practice of Christian
life. When a Baroque clock—such as those
mounted in the center of a crucifix—warns
us of the approach of suffering and death
in every one of its strikes, this *memento mori*
is not a relic of the late Medieval mindset.

Rather, it resembles the post-Tridentinum
view, articulated by a preacher of the day thusly: “It is impossible
to live an orderly life and persevere in steadfast virtue if one
does not often contemplate death.”¹⁶ The emphasis here is
apparently on the “orderly life,” which presupposes awareness
of the end. Accordingly, the movement of the clock fulfills a dual
function: Whereas the inexorable turning of the wheels intimates
mutability, the even passage of the hands articulates the time of
the day in light of this very recognition.

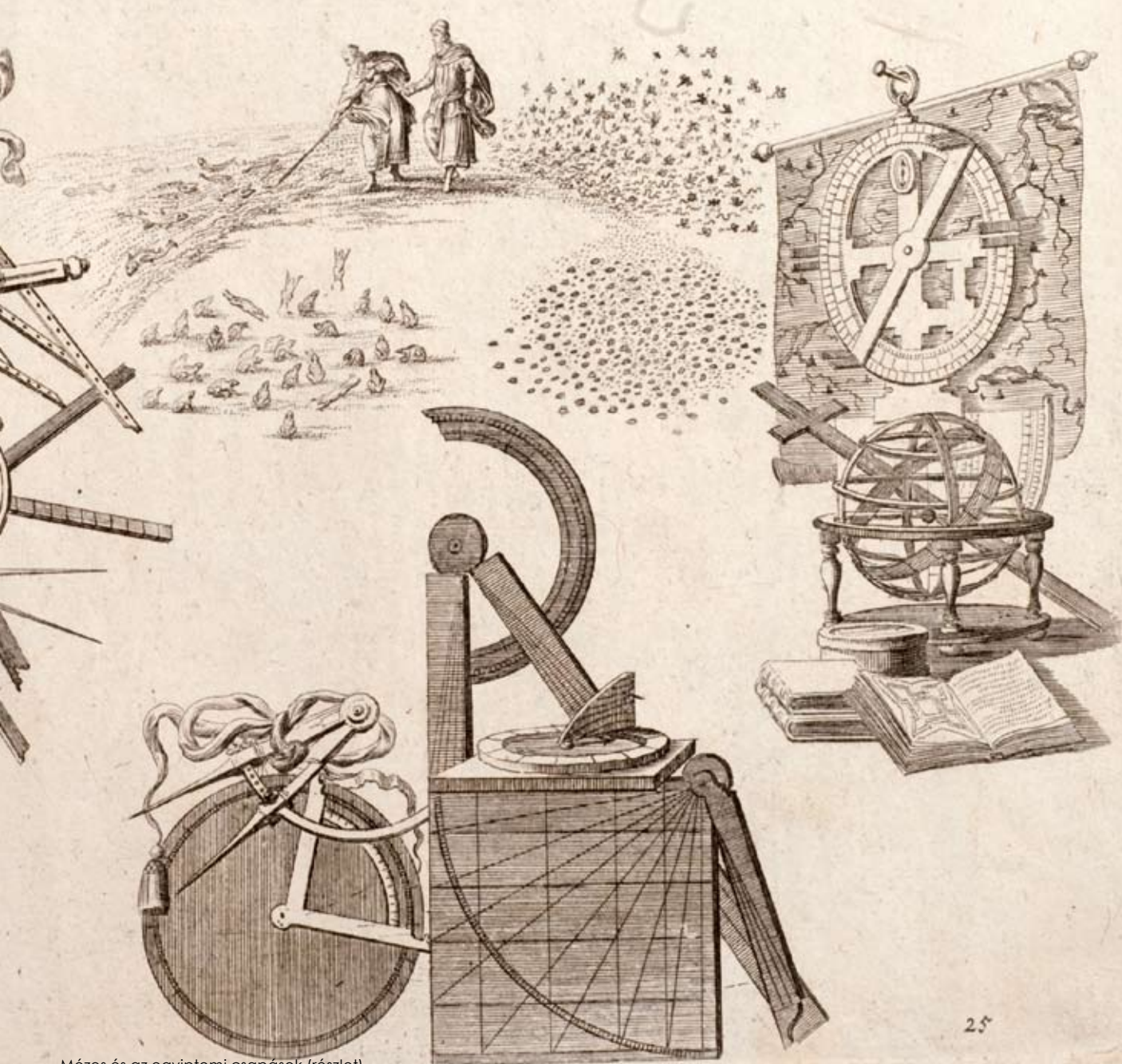
This reading of the clock as an instrument of daily devotion
and religious awe is supported by a magnificent line engraving
by Gottfried Bernhard Göz (1708–1774), entitled *Clockwork of
the Passion of Our Lord Jesus Christ*, which imparts a cosmic
dimension to the Passion by linking the last episodes of Christ’s



A mi Urunk Jézus Krisztus kínszenvedésének óraműve (részlet)
Clockwork of the Passion of Our Lord Jesus Christ (detail)
G. B. Göz

15 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, II, 19.
16 Louis Bourdaloue, *Sermon sur la pensée de la mort*, kiad.
Eugène Griselle, Paris, Société Française, 1901, 24.

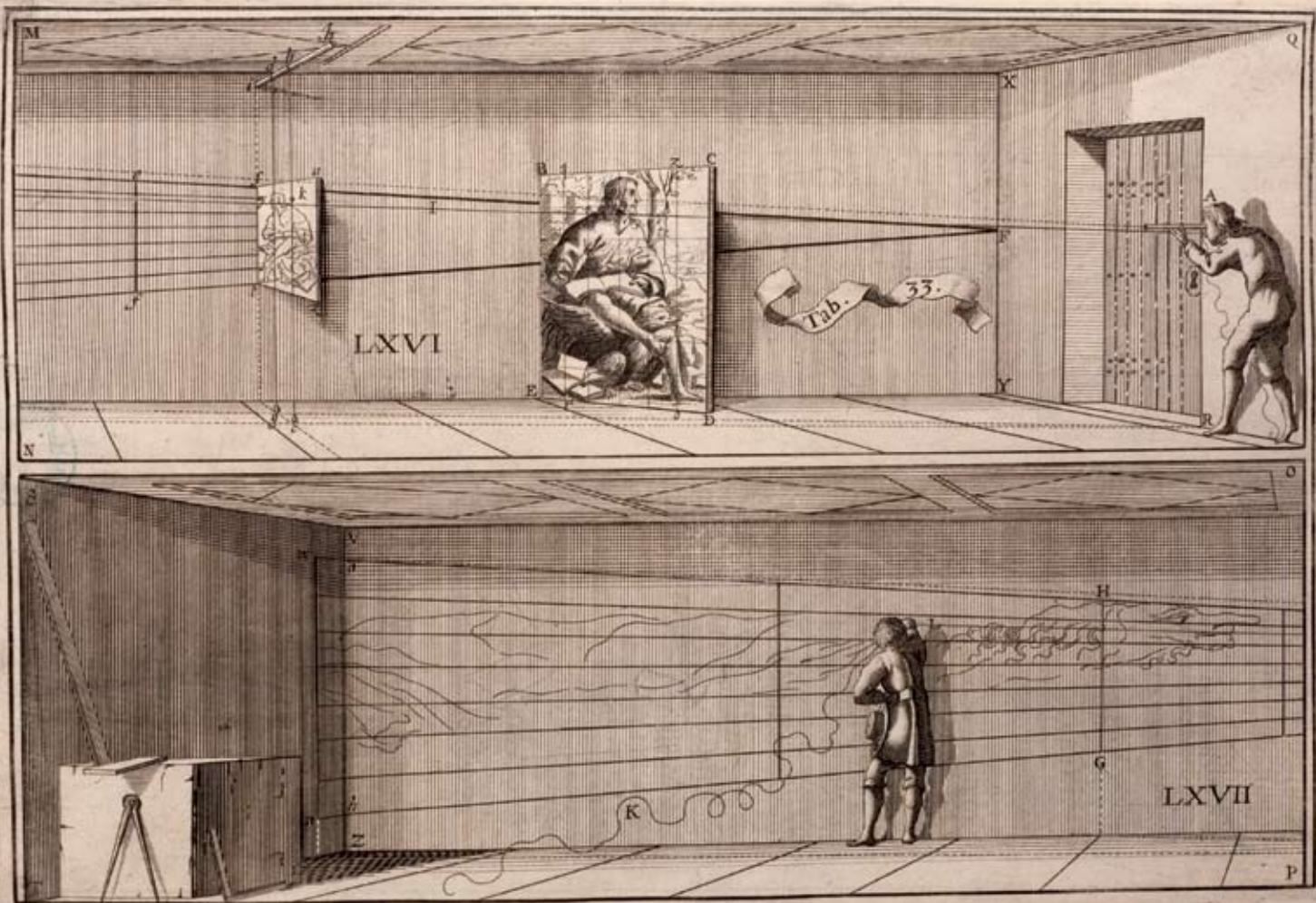
14 Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, II, 19.
16 Louis Bourdaloue, *Sermon sur la pensée de la mort*, ed.
Eugène Griselle, Paris, Société Française, 1901, 24.



Mózes és az egyiptomi csapások (részlet)
Moses and the Plagues of Egypt (detail)
J. U. Krausen

kozmosz dimenziót adva ezzel a passiótörténetnek. A kiengesztelődést ábrázoló belső kép az események teológiai centrumát az óra koncentrikus köreinek középpontjában helyezi el. Középen az Atya látható, a mindenség forrása, az idő kezdő- és végpontja. Miközben a metszet egyetlen centrum köré szerveződő körei a dolgok egy középpontból történő kiadásának barokk szimbolikáját idézik, Göz képének sajátossága abban áll, hogy az örökkévalóságból kiáradó kozmoszt a passió univerzális eseményének felelteti meg: a pusztán kronologikus idő múlása és a kínszenvedés ideje egymásra vetül, s így a passiótörténet rokkó képei, valamint az óra fegyelmet sugárzó körsávjai olyan feszültséggel teli vizuális hatást eredményeznek, amely sokféleképpen értelmezhető. Vajon milyen időt feleltet meg a metszet a szenvedéstörténet stációinak? Az események történeti idejét? Vagy annak a nézőnek az idejét, aki az imitáció és az emlékezet gyakorlatában a szent események ritmusára szeretné tagolni a saját idejét? S vajon melyik elem adja a másik keretét? Az óra egyenletes ütése keretezi-e a szenvedés és a halál viharos eseményeit, vagy megfordítva, a kozmikus idő közömbös múlása illeszkedik-e a kiengesztelődés drámai keretei közé? Akár így, akár úgy, a metszet egyszerre kozmosz-szimbólum és mérőeszköz a szó 18. századi értelmében: eltérő valóságok között teremt metrikus kapcsolatot. Ahogyan például a barométer vetíti az atmoszferikus nyomást egy kvantitatív skála fokozataira, úgy teszi összemérhetővé Göz képe az egyéni vagy közösségi áhítat eszközeként az adott nap empirikus idejét a passiótörténet historikus és az üdvösség kozmikus idejével. Olyan misztikus „gépezetről” van tehát szó, amely kapcsolatot teremt a fizikai idő egyenletes múlása és a cél felé tartó üdv-történeti idő jelentésekkel teli dimenziói között. Az autonóm tárgyerületek e szétválasztása és egymáshoz rendelése, a megfeleltetés szükségessége mélyen jellemző a kor szemléletére. Az aprólékos gonddal kidolgozott instrumentumok különböző valóságokat, „alrendszerket” tesznek összemérhetőkké. Az instrumentális, tudományos jellegű erősítik Göz képén a gondosan szerkesztett feliratok is, amelyek a különböző héber, latin stb. időmérési rendszerek megfeleltetését célozzák. A képek a szenvedés és a halál kritikus idejét elevenítik meg, mialatt azonban a rokkó díszek között a passió drámája folyik (verejték, elhagyatottság, kétely és agónia), az események az üdv-történet óramű pontosságú gépezetének egyenletes metrumába illeszkednek.

earthly life to the twice-twelve hours of the day. The innermost image, which depicts the reconciliation, places the theological fulcrum of the events in the common center of the concentric circles of the clock, showing in the middle the Father as the source of the universe, the beginning and end of all time. While the concentric arrangement of the engraving seems typically Baroque in its symbolism that uses the motif of emanation from a center, Göz's work is at the same time unique in its correlation of the cosmos that emanates from eternity with the universal event of the Passion. As the sheer chronological passage of time is projected unto the time of suffering and vice versa, the Rococo images of the Passion, along with the disciplined slices of the clock face, convey a powerful visual intensity that can be interpreted in several different ways. What kind of time does the engraving really align with the stages of the Passion? Is it the chronology of the events? Or is it the proper time of the viewer who, immersed in the practice of imitation and memory, wishes to articulate his own existence to the rhythm of those sacred events? If both, which is the one that encompasses the other? Is it the steady strikes of the clock that frame the turbulent episodes of agony and dying, or the other way round: Is it the indifferent passage of cosmic time that is fitted in the dramatic frame of Reconciliation? Whichever view is correct, the engraving must be seen simultaneously as a symbol for the universe and as a measuring device in the 18th-century sense of the word: as an instrument for establishing a metric relation between incongruent realities. As the barometer gauges and displays atmospheric pressure on a quantitative scale, so does Göz's work—an instrument of solitary or collective devotion—render the empirical time of the given day commensurable with the historic time of the Passion and the cosmic time of Salvation. What we have here, then, is a mystical “machinery” that forges a connection between the even passage of physical time and the semantically loaded, teleological time of Salvation History. The separation and subsequent realignment of autonomous fields of experience, along with the vital need for that correspondence, is profoundly characteristic of the spirit of the age. The painstakingly designed instruments make diverse realities and “subdivisions” comparable and commensurable. This instrumental, scientific quality is also evident in the meticulously drafted inscriptions in Göz's engraving, intended to set up correspondence among a variety of time measurement regimens ranging from the Hebrew to the Latin. The images mark the critical time of suffering and death. However, while the drama of the Passion unfolds against the backdrop of a Rococo set with all its attendant sweat, forlornness, doubt, and agony, the events keep time with the steady meter



Az óra gépies járásából – amelyet a mechanika törvényei szabályoznak – önmagában nem következik az idő végességének gondolata,¹⁷ a kinyilatkoztatás felől nézve azonban az idő (amint arra a misztikus óramű utal) nem semleges metrum, hanem egy olyan vég felé halad, ahonnan nézve az események értelmes, célszerű rendbe állnak össze. Jacques-Bénigne Bossuet (1627–1704) egy prédikációjában „justesse cachée”-t, olyan „rejtett precizitást” tulajdonít az idők járásának, amely csak a vég felől válik érthetővé. Miközben az események órával mérhető ideje folyik, egy másik – nem kevésbé pontos, ám misztikus – óramű is halad a maga útján a beteljesedés felé.

Midőn szemügyre veszem magamban az emberi világ zavaros, egyenetlen és rendezetlen állapotát, ezt olykor azokhoz a képekhez hasonlítom, amelyeket gyakran mutogatnak a természetbúvárok könyvtáraiban perspektivikus játékokként. Amikor először rájuk nézünk, csak alaktalan vonalakat és egymásba folyó színfoltokat látunk, melyek inkább tűnnek egy tanonc próbálkozásainak vagy egy gyermek játékaiknak, semmint szakértő kéz munkájának. Ám ha valaki, aki ismeri a titok nyitját, egy meghatározott pontból mutatja meg számunkra, a különböző hosszúságú vonalak azonnal összeállnak tekintetünkben, a zűrzavar szertefoszlik, s ahol korábban mi sem hasonlított emberi alakra, most egy arc bontakozik ki előttünk megfelelő körvonalaival és arányaiban.¹⁸

A „perspektivikus játék”, amelyre Bossuet utal, az a barokk korban divatos anamorfikus ábrázolás, amely a tárgyak képét úgy vetíti kétdimenziós felületre, hogy a szemlélő csak

The mechanical operation of the clock, its abidance by mechanical laws, in and of itself does not warrant the conclusion that time must be finite.¹⁷ However, when viewed from the perspective of the Revelation (and as suggested by the mystical clock described in the foregoing), time is not so much an indifferent meter as a progression toward an ending point from where the events leading up to it will be seen as having coalesced into an intelligent, teleological design. In one of his sermons, Jacques-Bénigne Bossuet (1627–1704) attributes to the passage of time what he calls “justesse cachée,” or “hidden precision,” which only becomes intelligible from the ultimate perspective of the end. In other words, while the historically measurable time of events flows in its tracks, another clock mechanism, no less accurate but distinctly mystical, also ticks away toward fulfillment.



As I examine in myself the confused, erratic, and chaotic state of the world of man, I sometimes compare this state to the playful perspectivist images frequently on display at the libraries of natural historians. When you first glance at such a creation, all you see is amorphous lines and blurred stains of color—apparently more like the dabbling of an apprentice or a child’s game than the work of an expert hand. And yet the person privy to its secret can show you how from a specific vantage point all those lines of varying length coalesce in the gaze and, the confusion dispelled, a face emerges in all its appropriate outlines and proportions where nothing before has borne the semblance of a human form.¹⁸

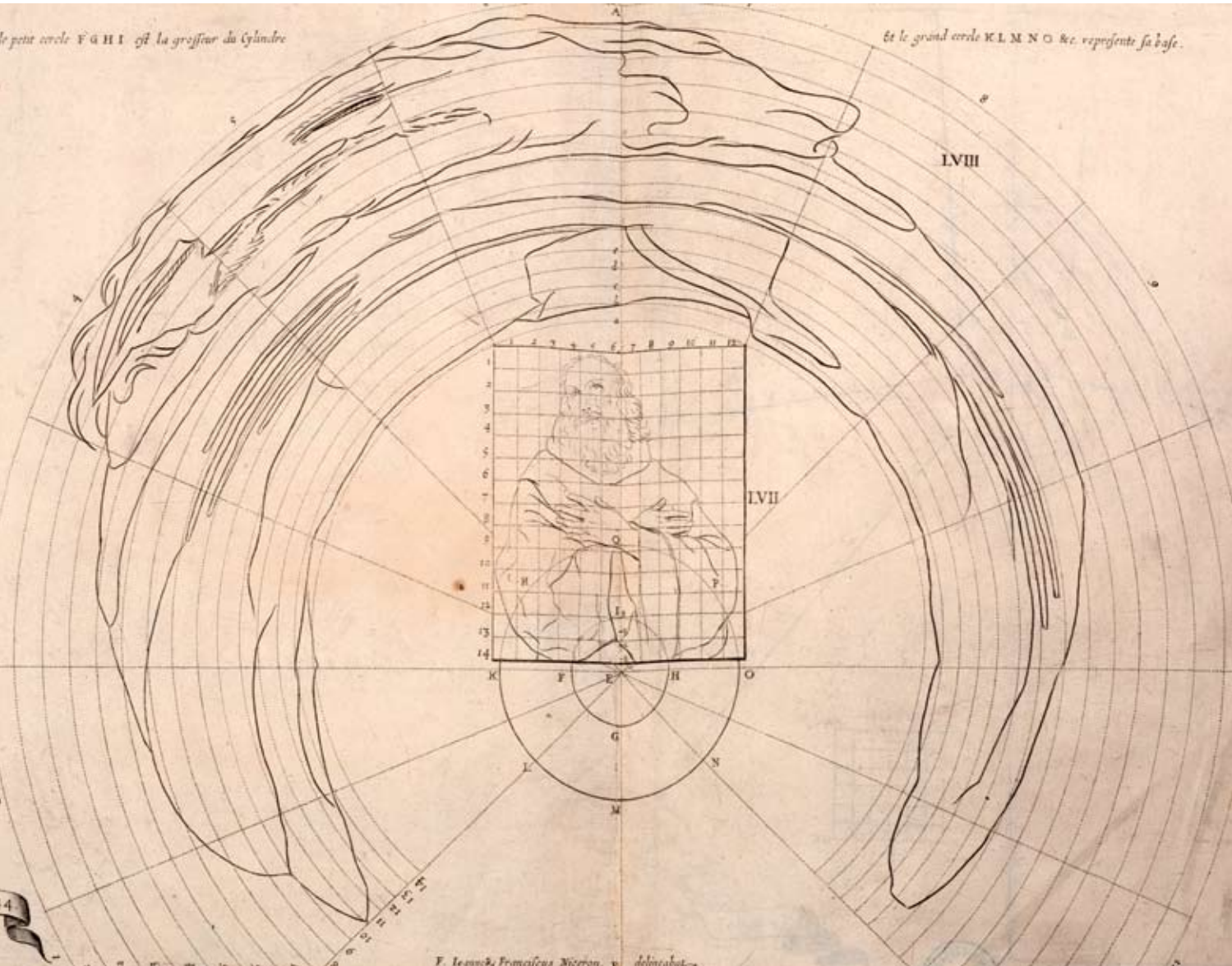
The “playful perspectivism” invoked by Bossuet refers to the

¹⁷ Descartes szerint például a világegyetemben adott mozgásmennyiség abszolút értéke minden fizikai interakcióban megőrződik, így a világegyetem óraműve természetes körülmények között nem áll meg.

¹⁸ *Sermon sur la providence*, in Jacques-Bénigne Bossuet, *Sermon sur la mort et autres sermons*, kiad. Jacques Truchet, Paris, GF-Flammarion, 1996, 81–82.

¹⁶ According to Descartes, for instance, the absolute value of the quantity of movement given in the universe is preserved in every physical interaction, so that the clockwork of the universe never stops under natural circumstances.

¹⁸ *Sermon sur la providence*, in Jacques-Bénigne Bossuet, *Sermon sur la mort et autres sermons*, publ. Jacques Truchet, Paris, GF-Flammarion, 1996, 81–82.

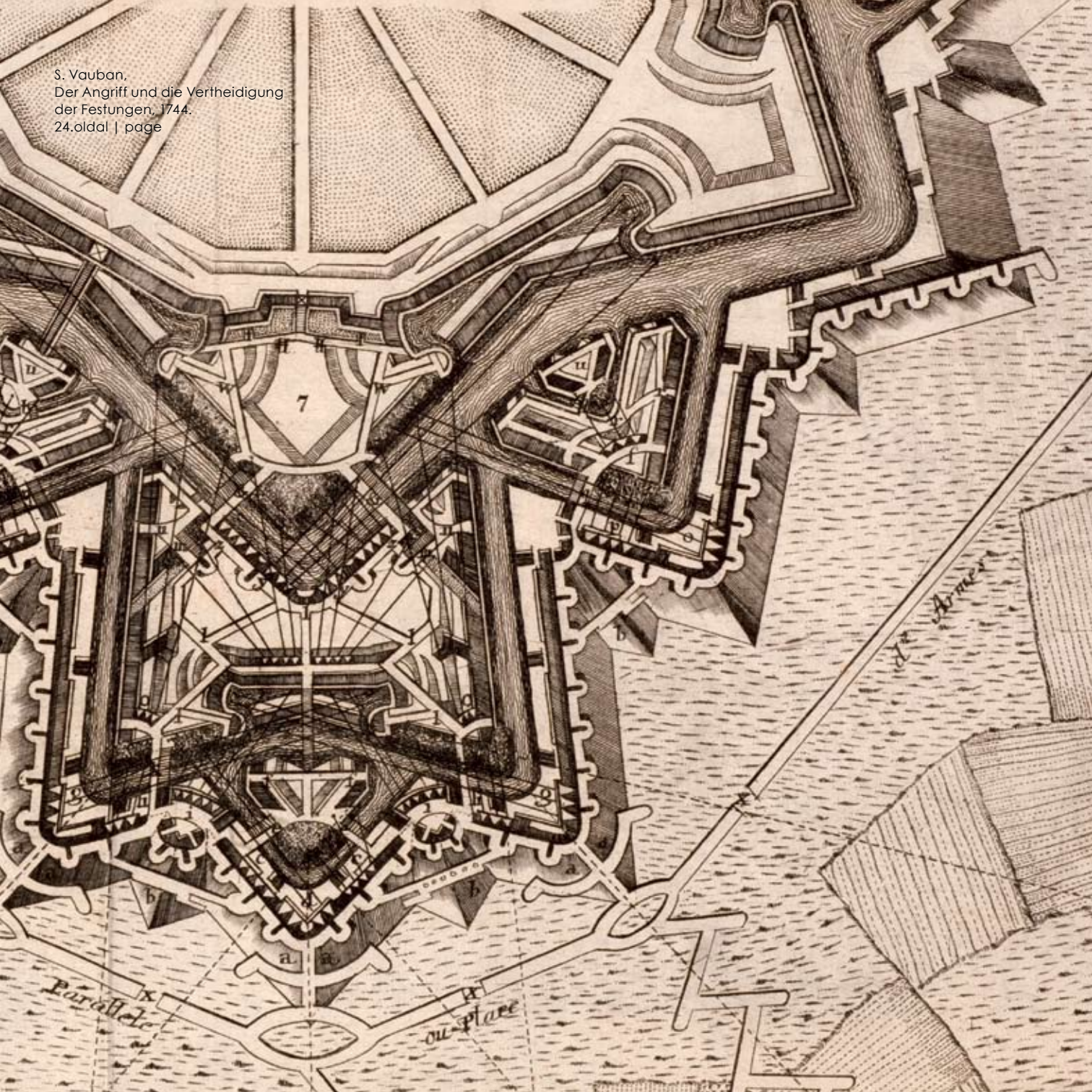


egy meghatározott pontból vagy egy speciális tükör segítségével képes rekonstruálni az ábrázolt tárgy vonalait. Ennek az ábrázolásnak szigorú geometriai törvényei vannak, a vetített kép megszerkesztése olyan szabályokat követ, amelyeket az ábra a maga elmosódó, „jelentés nélküli” foltjaival elrejt a szemlélő elől. „Uraim – fejezi be Bossuet a gondolatot –, mindez a világ, a világban lévő látszólagos zűrzavar, és ama rejtett precizitás meglehetősen természetes képe, amelyet sohasem vehetünk észre, ha nem egy meghatározott pontból tekintünk rá, amelyet a Jézus Krisztusba vetett hit tár fel előttünk.” Ily módon az óra nemcsak az idő fogyásának, hanem a végidő közeledtének, az idő gyarapodásának is szimbóluma. Azt a pontot teszi hozzáférhetővé, ahonnan nézve a nézőpontok sokasága, az események zavaros rendetlensége, a szenvedés, az agónia ideje az örökkévalóság rendjébe simul.

Baroque fad for anamorphic representation, whereby the image of an object is projected on a two-dimensional surface in such a way that the image can only be reconstructed and recognized from a specific vantage point or by the aid of a mirror. This technique of representation follows extremely strict laws of geometry that are hidden from the gaze by the blurred, “meaningless” spots of paint. “All of this, Messieurs,” Bossuet concludes his train of thought, “provides us with a rather natural semblance of the apparent chaos rampant in the world and the hidden precision we will never notice unless we look upon it from a specific point in space. And this point will only be revealed to us by our faith in Jesus Christ.” In this way, the clock becomes the symbol not only for the drainage of time but also for its accumulation, the approach of the end of all time. The clock renders accessible for us the vantage point from where the multitude of perspectives, the chaotic disarray of events, the times of agony and suffering



A szentek ünnepei | Feast days of the Saints
Klauber testvérek | brothers



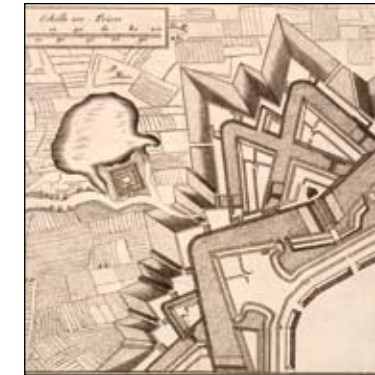
A mérés ideje | *The time of measurement*

A 17. századi tudomány sikerrel konstruál egy olyan homogén időt, amely nem az események hétköznapi ideje, de nem is a vallási jelentésekkel telített üdvtörténelmi idő, hanem a minden zavaró tényezőtől megfosztott, tisztán metrikus temporalitás. Newton olyan „abszolút, valóságos és matematikai időnek” nevezi ezt, amely „önmagában véve, lényegének megfelelően, minden külső vonatkozás nélkül, egyenletesen múlik”.¹⁹ Az óra járása csak többé vagy kevésbé közelíti meg ezt a tiszta időtartamot, ám a 17. század második felében a Huygens által alkotott ingaóra izokronikus mozgása korábban ismeretlen precizitást tett lehetővé. Az időmérés hétköznapi segédeszközei, ezek a geometriai elveken alapuló mérnöki konstrukciók, minden egyes háztartásban hozzáférhetővé tesznek valamit ebből a tiszta, homogén időből.

Descartes *Értekezés a módszerről* című művében a történelmi idő a hagyomány hordalékával a diszfunkcionalitás forrásaként jelenik meg: „így azok a régi városok, amelyek eleinte kicsiny mezővárosok voltak, s csak az idők folyamán lettek nagy városokká, rendszerint rosszul elrendezettek...”²⁰ Az elődöktől átvett örökség olyan adottságként jelenik meg, amely előre rögzíti – korlátozza – a cselekvés feltételeit az építő tevékenység számára. Ezzel szembenállnak Descartes-nál azok a „szabályos” helyek, „amelyeket valamely mérnök a saját elképzelése szerint kimér egy síkságban”. A síkság a maga transzparens dimenzióival az a tér, amely nem rendelkezik az ellenállás forrásaival, hanem – miként a franciakert tere – maradéktalanul aláveti magát a mérnöki tervezés aktusának. Ezzel párhuzamosan az idő sem elsősorban a történelmi esetlegességek, esetleg a szent események, hanem a mérés idejeként jelenik meg. E kétféle – szent és profán – idő nem mond ellent egymásnak, megkülönböztethető, vagy,

will surrender themselves to the order of eternity.

The science of the 17th century succeeded in constructing a homogeneous time that is neither the common daily time of events nor the salvation historic time suffused with religious meaning, but a purely metric temporality devoid of all distracting figments. Newton calls this the “Absolute, true, and mathematical time” which, “of itself, and from its own nature, flows equably without relation to anything external.”¹⁹ This pure time is only more or less approximated by the running of the clock, although the isochronic movement of Huygens's pendulum clock enabled a hitherto unheard of level of precision in keeping time. The ordinary devices of time measurement—engineering designs based on geometrical principles—allow every household a glimpse of this pure, homogeneous time.



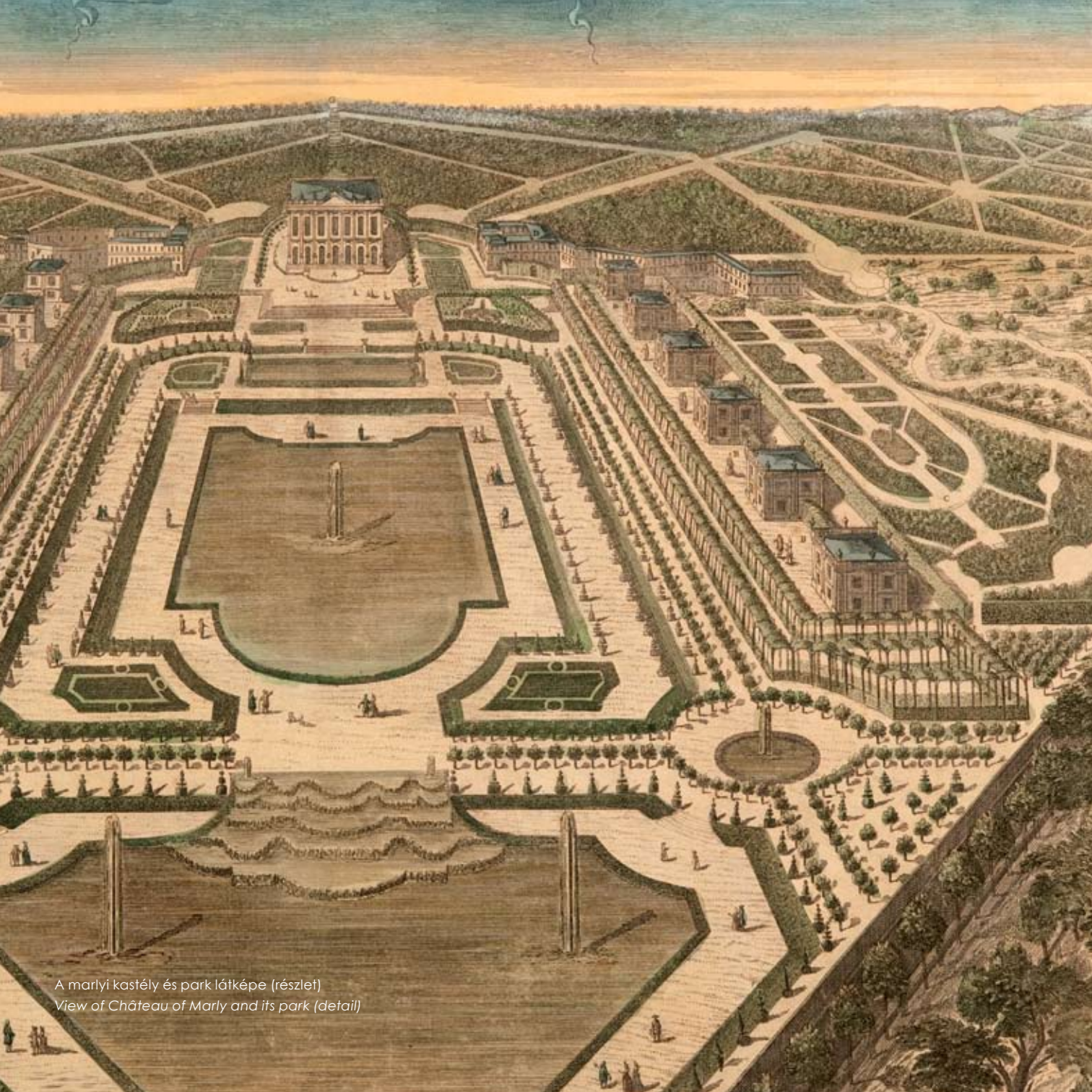
In his Discourse on Method, Descartes conceives of historic time as a source of dysfunctionality heavy with the flotsam and jetsam of tradition: “Thus those ancient cities that were once mere villages and in the course of time have become large towns are usually poorly laid out...” The heritage of forebears appears as a given that predetermines and restricts the available means of architecture. This is contrasted in Descartes to the regularity of “those well-ordered places that an engineer traces out on a vacant plain as it suits his fancy”²⁰ With its transparent dimensions, the plain as a form of space is free of sources of resistance, and as such is capable, like the space selected for a formal French garden, of fully submitting itself to blank-page engineering design. Concurrently, time appears not primarily as the dimension of historic contingency or even sacred occurrence, but simply

¹⁹ *A természettudomány matematikai alapjai*, 8. def. 1. magyarázó jegyzet. Magyarul: Isaac Newton, *A Principiából és az Optikából*, ford. Heinrich László, Bukarest, Kriterion, 1981, 46.

²⁰ AT VI, 11, m. kiad. 24–25.

¹⁸ Isaac Newton, *Mathematical Principles of Natural Philosophy*, note 1 to Definition VIII. (edited by Florian Cajori, translated by Andrew Motte) University of California Press, 1974, p. 6.

²⁰ AT VI, 10; Descartes, *Philosophical Essays and Correspondence*, translated by Donald Cress, edited by Roger Ariew, Indianapolis/Cambridge: Hackett, 2000, p. 51.

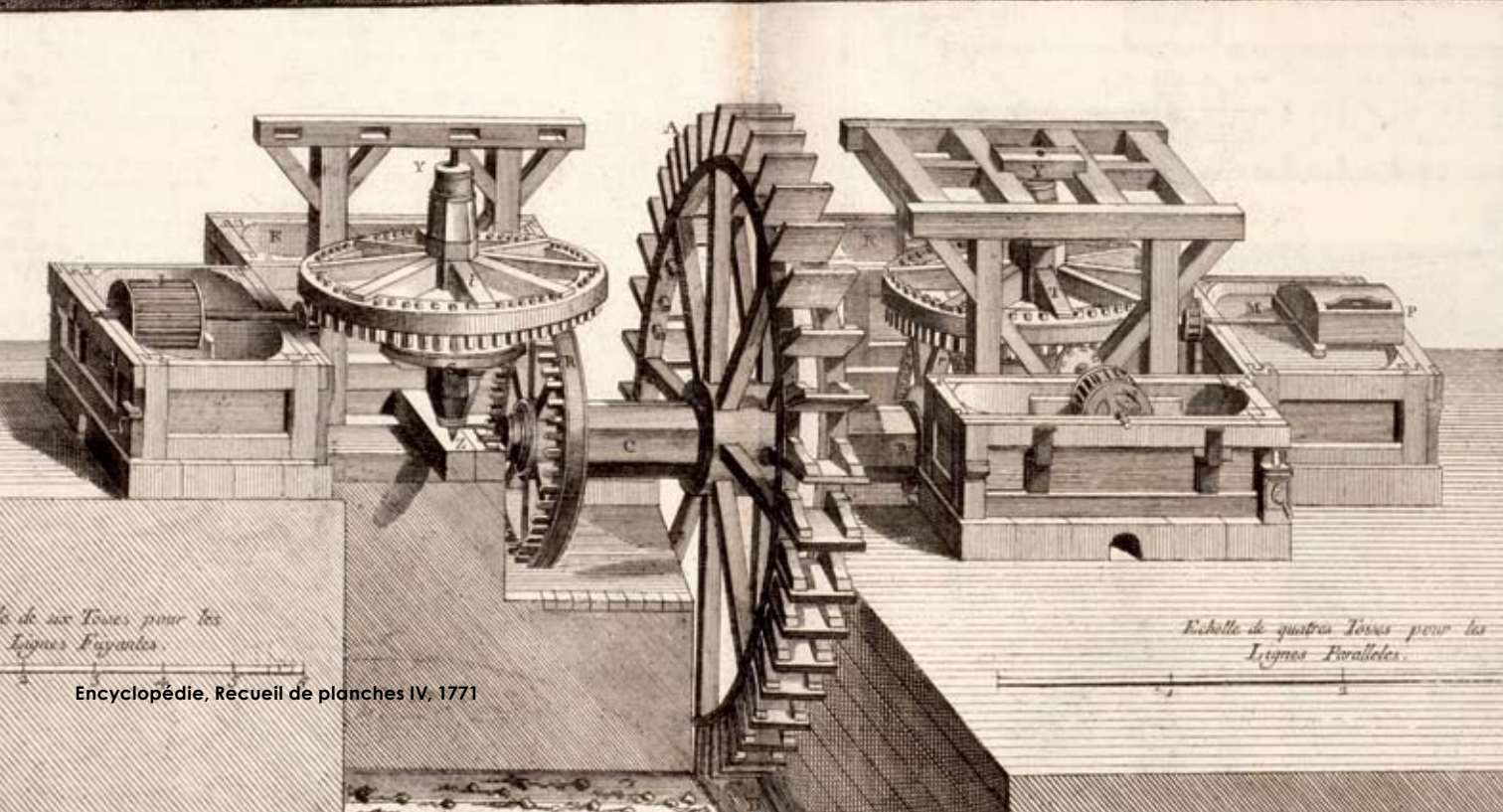


A marlyi kastély és park látképe (részlet)
View of Chateau of Marly and its park (detail)

ha tetszik, összekapcsolható, mint ahogyan szemmel láthatólag összekapcsolódik azon a kora 18. századi metszeten, amely jól ismert ószövetségi történetet ábrázol: Mózes földre dobott botja kígyóvá változik a fáraó előtt. A központi kép alatt látható ábra további csodákat jelenít meg. A metszet érdekességét azok a különböző tudományos eszközökből összeállított kompozíciók jelentik, amelyek kapcsolatot teremtenek a bibliai elbeszélés és a modern tudomány „értéksemleges” nyelvezete között. A mérésen alapuló, modern szemlélet csak a kvantifikálható viszonyokat tekinti valóságosnak, a tér és az idő lényegét így a geometriailag leírható, számszerűleg megragadható, s következésképpen mérnökiül uralható viszonyokban rögzíti. (Alul a jobb oldali kompozícióban a nyitott könyv egy erődítmény tervrajzát mutatja.) A rajz üzenete szerint rokonságot fedezhetünk fel a természet feletti uralom mérnöki gesztusa és a bibliai csodák között. Vajon a mérés és a technika hordoz-e valamit a mágus mózesi alakjának titokzatosságából, vagy ellenkezőleg, a Föld erőforrásainak racionális kiaknázása kölcsönöz-e felvilágosult hátteret a bibliai csodáknak? A kapcsolat gazdagságát éppen kétértelműsége adja. Akárhogy is, az ábrák készítője szemmel láthatólag nem oppozíciók megfogalmazására törekedett, hanem olyan ellenpontokkal él, amelyek jól megkülönböztethető, ám egymást kölcsönösen megtermékenyítő összefüggéseket mutatnak meg. Külön figyelmet érdemel a képen látható kereszt, amely a maga mértani egyszerűségében egészen belesimul a körzők és szögmérők gyűjteményébe. Vajon keresztény szimbólumot látunk-e, vagy derékszögű mérőlecezt? (Lásd: 18.old)



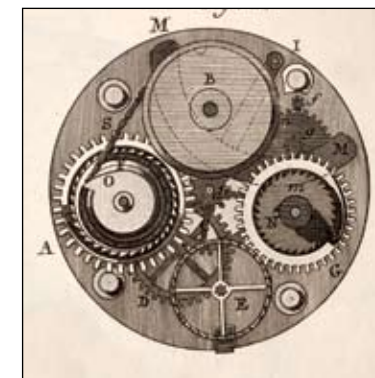
as the time of measurement. Not only do these two varieties of time, the sacred and the profane, not contradict one another but they may be differentiated or, if you like, linked together—as they are manifestly linked in that early 18th-century print depicting the well-known episode in the Old Testament when Moses throws his staff on the ground and it turns into a snake before Pharaoh. Another picture below the central one illustrates a number of other miracles. The special interest of this print lies in its compositions of various scientific devices that establish a connection between Biblical narrative and the “value-neutral” language of modern science. The modern frame of mind, which relies on measurements, does not regard any unquantifiable relation as real, and therefore it seeks to capture the essence of space and time in correlations that can be represented by geometrical means, grasped in numbers, and controlled in engineering terms. (The open book on the composition at the bottom right shows the plan of a fortification.) The message of this drawing is that an affinity obtains between mastery over nature, which is the engineer's stance, and Biblical miracle. The question arises whether it is measurement and technology that possess something of the enigmatic makeup of the magician-like figure of Moses, or conversely, whether it is the rational exploitation of the Earth's resources that lends an enlightened air to the miracles related in the Bible. The richness of this correspondence derives precisely from its ambiguity and ambivalence. In any event, our draughtsman evidently did not attempt to convey oppositions so much as to present counterpoints that reveal clearly distinct but mutually inspiring correlations. Particularly remarkable is the crucifix, portrayed in the work as fitting in snugly with the array of compasses and protractors in its geometric simplicity. Is it a symbol of Christianity on display here, or is it just a right-angle rule? (Cf. 18. page)



A mindennapi tapasztalás ideje | *The time of daily experience*

A Huygens-féle inga áttekinthető szerkezete nem azonos az óra egészével. A fogaskerekek, a tengelyek vagy az inga mozgásáról ugyanis – bár az alkatrészek a geometria szabályai szerint metrizálják az időt – nem vagyunk képesek leolvasni az adott pillanat koordinátáit: az órát és a perceket. Ezt a számlap teszi lehetővé, amely számunkra hozzáférhetővé teszi, mert egy érzékileg megfigyelhető jelrendszerhez köti a mechanikai mozgást. Miközben azonban érzékelhetővé teszi a szerkezet hatásait, a számlap legtöbbször elrejtí az okokat: az óra gépezetét. A 17–18. századi órákon a számlapot gazdagon díszítik, a mechanikának gondosan megmunkált házat készítenek, a külső felületen olykor festett képek jelennek meg. A díszítés vagy a festett tér illúziója több pusztá dekorációnál: a gép mechanikai idejét a mindennapi élmény idejéhez, a hétköznapi tapasztalat világához kapcsolja. E két oldal – a rejtett mechanika és a felszín esztétikája – között olyan törésvonal húzódik, amelyet a kora újkori gondolkodás előszeretettel hangsúlyoz. John Locke (1632–1704) éppen e határ mentén választja el az isteni tudást az emberitől. Egy ideális szemlélő a dolgok valóságos szerkezetét, a természeti világ mikroszkopikus óraművét látná, míg az ember csak a tárgyak érzéki minőségeihez férhet hozzá. Arról tehát egy emberi megfigyelőnek nem lehet biztos tudása, hogy milyen a dolgok valóságos szerkezete (az anyagi részecskék bonyolult kapcsolata a természetben), csupán azokra az érzetekre (színekre, hangokra, illatokra stb.) támaszkodhat, amelyek testének térben elfoglalt sajátos helye alapján adódnak számára.

The Huygens pendulum, transparent as it is in its construction, cannot be equated with the whole clock. In and of itself, the movement of wheels, axles, or the pendulum—no matter how faithfully these parts may keep time according to the laws of geometry—does not permit an actual readout of the



hour and the minute, the coordinates of a given moment. This is accomplished by the dial, which renders that mechanical movement intelligible for us by associating it with a system of symbols accessible to the senses. While it displays the effects of the mechanism, the dial simultaneously hides the cause, the machine itself. Clocks from the 17th and 18th centuries tend to be lavishly ornamented and have meticulously wrought cases, frequently with painted scenes on them. The ornamentation and the illusion of painted space fulfill more than just a decorative function inasmuch as they tie the mechanical time of the clock to everyday experience. The split between the two aspects—the hidden mechanism and the aesthetics of the visible surface—is something that early modern thinkers had a fondness for pointing out. It was precisely along this line that John Locke (1632–1704) made his distinction between divine knowledge and that of man. The ideal observer would discern the true underlying structure of things, the microscopic clockwork of the natural world. Man, by contrast, is unable to penetrate deeper than the sensory level. It follows that a human observer can never be certain in his knowledge about the true nature of things, the infinitely complex concatenation of particles of matter, and that his perception will be confined to sensory impressions, such as colors, sounds, and scents, that are given



Lipót főherceg családja körében (részlet)
Archduke Leopold with his family (detail)
G. B. Cecchi, B. Eredi

[Ellenkező esetben tudása] annyira messzemenően eltérne a mostanítól, mint azé, aki Strasbourg híres órájának összes belső rugóját és kerekét meg a többi szerkezetét ismeri, attól a bámmész vidékitől, aki csupán a mutató mozgását látja, az órát ütni hallja, és néhány külső jelenséget figyel meg.²¹

A számunkra hozzáférhető külső jelenségeknek – az óra hangjának, a mutató járásának – megfigyelése Locke szerint arra szolgál, hogy eligazodjunk a hétköznapi életben. Ehhez azt kell tudnunk, hogy hány óra van, nem pedig azt, hogy miként idézik elő a horologium alkatrészei a mutatók egyenletes mozgását. Érzékszerveink tehát nem úgy mutatják számunkra a dolgokat, ahogyan azok önmagukban vannak (ahogyan az anyag elemi részecskéi kapcsolódnak egymáshoz), hanem ahogyan testünk fenntartásának szempontjából látnunk kell őket.

Aki elég éles látású volna ahhoz, hogy meglássa egy órarugó legkisebb részeinek elhelyezkedését, és megfigyelhesse, hogy a rugó mozgása miféle sajátos szerkezetből és lökésekből származik, kétségkívül valami nagyon csodálatosat fedezne fel. De ha a szeme így volna megalkotva, nem látná egyidejűleg az óra mutatóját és a számokat az óralapon, hogy megnézze, hány óra van...²²

Vagy-vagy. E kapcsolat ismét egyszerre tartalmazza a szétválasztás és az egymáshoz rendelés mozanatait. A festett kép perspektivikus illúziója (a mindennapi élet tapasztalati ideje) felől nem vezet út a mechanikához, amint megfordítva, az automata működésének ismerete sem vezet el a mindennapi tapasztalat megértéséhez. Hiába vizsgáljuk az óraművet, a fogaskerekekről nem fogjuk tudni leolvasni az időt, és hiába nézzük a számlapot, az ott látható mutatók alapján nem ismerjük meg a számlapon látható mozgások okát. Két öntörvényű világról van szó, amelyeket az óra megkülönböztet és egymáshoz rendel. A barokk korban nemcsak a világ fizikai magyarázata, hanem az érzékiség, a szenzibilitás is önálló, minden másra visszavezethetetlen

to him according to the specific position his body happens to occupy in space.

[Were this not the case, the knowledge of] man would be very different from what it is now; just as that the idea of the famous clock at Strasbourg possessed by someone who knows all its springs and wheels and other contrivances differs from the idea of it possessed by a gazing peasant, who merely sees the hands move and hears the clock strike.²¹

According to Locke, the observation of external phenomena that are accessible for us, such as the strikes of the clock and the movement of its hands, serves as practical guidance in daily life. What we really need to know to find our bearings is what the time is, not the precise mechanism whereby the parts of the horologium cause the hands to move as they do. To put it differently, our senses do not present to us the things of the world as they are in and of themselves (as one elemental particle connects to the others), but as we need to see them in order to sustain our bodily existence.



Someone who was sharp-sighted enough to see the arrangement of the minute particles of the spring of a clock, and observe the special structure and ways of moving on which its elastic motion depends, would no doubt discover something very admirable. But if his eyes were so formed [...] he couldn't tell the time by his clock, because he couldn't from a distance take in all at once the clock-hand and the numerals on the dial...²²

The trade-off outlined by Locke is once again a relation that mingles elements of association and dissociation. From the perspectivic illusion of a painted picture, inhabited by the experiential time of daily life, no road leads to mechanics, just as familiarity with the working of an automaton will not lead us closer to understanding everyday experience. Scrutinize as we may the construction of the clockwork, we will not be able to read the time from it; stare as we may at the hands on the

21 *Értekezés* 3.6.3, Magyarul: John Locke, *Értekezés az emberi értelemről*, ford. Vassányi Miklós, Csordás Dávid, Bp., Osiris, 2003, 494.

22 John Locke, *Értekezés* 2.23.12, ford. Dienes Valéria, in Locke, *Értekezés az emberi értelemről*, Bp., Akadémiai, 1979, I, 296.

20 John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 3. 6. 3.

22 John Locke, *Essay*, 2. 23. 12.

autonómiára tesz szert. Az érzések aprólékos ábrázolása, az érintések, a benyomások és a szenvedélyek megfellebbezhetetlen és minden racionális magyarázattól elzárkózó igazsága a korszak művészetének kimeríthetetlen témája. Bárhol üjtük is fel egy népszerű 18. századi regény lapjait, ezeknek az aprólékosan megfigyelt érzéseknek a labirintusával találkozunk.

Olyan indulat vett erőt érzéseimen, amely erősebb volt annál az érzésnél is, amely első találkozásunk alkalmával fogott el. A fájdalom, amely először megtorpant egy ily elbűvölő tárgy látványától, végül a leggyöngédebb öröme adta át a helyét, hogy újra láthatom. E pillanatban – amely életem legboldogabb pillanata volt – megfellebbeztem arról, hogy valaki más szeret, nem engem, elfeledkeztem önmagamról is. Elragadtam, összezavarodva ezerszer is arra gondoltam, hogy a lába elé vetem magamat, és megesküszöm előtte, hogy imádom.²³



Crébillon regényhőse mégsem veti magát a szeretett hölgy lába elé, ehelyett titokban kihallgatja, majd a Tuilériák kertjének sétányain igyekszik keresztezni útját, hogy létrejöjjön a találkozás, amelynek elmaradása után máris egy másik asszony elcsábításának fortléyain töri a fejét, hogy azután ismét az iménti „ismeretlen” bójai bűvöljék el. Mit jelentenek egy ilyen világban az érzelmek és az „élet legboldogabb pillanata”? Úgy tűnik, a francia kert geometrikus sétányai, amelyeken a bújócska folyik, az egymást keresztező pillantások – a csábítás végtelenül közelítő fodrozatai –, nem vezetvén találkozáshoz, az érzékelhető pillanat ürességével fenyegetnek. Nem nyitnak ablakot semmilyen mögöttes valóságra, hanem egymással szembeállított tükrök módján vég nélküli kerülőutakat hoznak létre. A szenvedélyek labirintusa a felvilágosult racionalitás tiszta, mértani térben olyan csigavonalban kanyarodik, amely mintha egy soha véget nem érő pontosítás parancsának engedelmességedne egy elérhetetlen (vagy talán nem is létező?) középpont körül.

²³ Crébillon fils, *Les égarements du coeur et de l'esprit* (1736), kiad. René Étiemble, Paris, Gallimard, 1977, 96.

dial, we will not understand the cause behind their movement. We are faced with two self-contained worlds, simultaneously differentiated and interrelated by the clock. Indeed, in the Baroque, the self-sufficient autonomy attained by the physical explanation of the universe is every bit as profound as that ascribed to sensuality. The scrupulous representation of the senses, the unassailable truth of touch, impression, and passion, which remains aloof and immune to all rational reasoning, provides an inexhaustible thematic wellspring for the art of the era. One cannot find a single page in any popular 18th-century novel that does not present a veritable labyrinth of meticulous sensory details.

My senses were overwhelmed by a passion even more intense than the one I felt upon first meeting her. The anguish of laying eyes on such an enchanting creature, which at first stopped me in my tracks, eventually yielded to the tenderest of joys upon seeing her again. In that very moment—which was the happiest moment of my life—I forgot that she loved someone else, and I forgot myself as well. Enraptured and confused, a thousand times I thought of throwing myself at her feet and swearing that I adore her.²³

The hero of Crébillon's novel then changes his mind. Instead of throwing himself at the beloved lady's feet, he proceeds to eavesdrop on her to find out her plans. Then, frustrated in his attempt to cross her path in the Tuileries garden, he begins to brew a scheme of seducing another woman, only to soon resubmit himself to the charms of the first "stranger." In such a world, what is the meaning of feelings and the "happiest moment" of one's life? It seems as though the geometrically laid-out walkways of the French garden where the hide-and-seek takes place, the intersecting gazes—ultimately, the infinitely approaching folds of seduction—will never lead to an actual meeting, and thus threaten with the emptiness of the moment that is available to the senses. Instead of opening a window to

²³ Crébillon fils, *Les égarements du coeur et de l'esprit* [The Wayward Heart and Mind] (1736), ed. René Étiemble, Paris, Gallimard, 1977, 96.

A felsorolt négy szempont közül az első kettő a „szent”, az utolsó kettő pedig a „profán” idő témája köré szerveződött, és valóban, ezek egymás ellenpontját képezték egy olyan korszak művészetében, amelyik e fogalmakat erősen konfrontatív módon állította szembe egymással. A barokk a tudományos felfedezések nagy korszaka. A társadalom, a gazdaság, az épített vagy a természeti környezet tervszerű újjászervezése ugyanakkor párhuzamos a vallási élet megújulásával. Nem mintha nem adódnának különbségek. Míg a természettel kapcsolatos ismeretek terén az idő kitörést jelent „az elődök vívmányainak szűk kereteiből”,²⁴ addig a művészetek körében korántsem egyértelmű az új fölénye a klasszikus mintákkal szemben. A vallás világában pedig – amint a Napkirály udvarának egyik hitszónoka fogalmaz – az újdonság egyenesen „a tévedés legmakacsabb ismérve, amely mindig együtt jár vele”.²⁵ Mindez mégsem jelenti azt, hogy a római katolikus egyház ne törekedne maga is *renovatio*ra, a vallási élet megújítására. A megújulás azonban itt egy olyan tradíció fenntartását – bizonyos értelemben felépítését – jelenti, amely a 17. századra elveszítette evidenciáját. Az új és a régi, a szent és a profán a korszak szerzőinél olykor összhangba hozható, máskor – mint a radikális felvilágosodás vagy a különböző egyházak számos képviselőjénél – határozott ellentétben áll egymással.

Mára azonban nemcsak a kontrasztot, hanem – s talán még inkább – a traumatikus ellentétek mögött kirajzolódó közös „mintázatot” is látjuk. Ugyanazok a görbék jelennek meg a franciakeri sövényein, a csembaló mellett álló hölgyek mögötti falikárpiton, amelyeket a misztikus óramű ornamensein, vagy egy főpap ingének csipkéként látunk, hogy azután – jellegzetes barokk ekhó-motívumként – a lábához helyezett könyvek gyűrődéseiben, kezének mozdulatában, vagy a szék faragásaiban köszönjenek vissza. Ezekhez hasonló, végtelen görbék jelennek meg a kor kitüntetett matematikai kutatásaiban a függvényanalízis területén, vagy az ezekhez kapcsolódó fizikai problémákban.

²⁴ Vö. Bacon, *Novum organum*, I. 84, id. kiad., 51.

²⁵ Jean Baptiste Massillon, *Oeuvres complètes*, Paris, Raymond, 1821, II, 77.

an ulterior reality, these folds create endless byways in much the same way as two facing mirrors do. In the pure, geometric space of enlightened reason, the labyrinth of passion traces a spiral which seems to obey the command of ceaseless refinement around a center that is forever out of reach—if it exists at all.

Of the four aspects of time I have dealt with here, the first two inhabit the "sacred," the second two the "profane" domain. Indeed, these two concepts formed a counterpoint in the art of an era that juxtaposed them in an intensely confrontational



gesture. If the Baroque is the great period of scientific discoveries, then the planned restructuring of society, economy, and the natural and built environments went hand in hand with the renewal of religious life. Not that the two processes were without differences. Whereas in the natural sciences the passage of time served as a means of breaking out of what Bacon called "the narrow limits of old discoveries,"²⁴ in the arts the superiority of the new to the classical models remains questionable at the very least. As for religion, the role of innovation was perhaps best summed up by one of the preachers in the Sun King's court, who stated that "novelty is the most stubborn attribute of error, which always goes hand in hand with it."²⁵ And yet this does not mean that the Roman Catholic church does not itself make ardent attempts at renovatio, the rejuvenation of religious life. However, in the ecclesiastic context, renewal equals the preservation, in a sense the accumulation, of a tradition that had ceased to be manifest by the 17th century. In some of the works of the period, the new is successfully reconciled with the old, and the sacred with the profane. In other authors, including many proponents of the radical enlightenment and

several churches, these concepts are definitely pitted against one another.

Today the contrast remains visible for us, but simultaneously, and perhaps more importantly, we can now glimpse the outlines of a shared "pattern" emerging beneath the traumatic antagonism. The curved lines of the hedgerow in a French

²⁴ Bacon, I. LXXXIV. Op. cit. p. 69.

²⁵ Jean Baptiste Massillon, *Oeuvres complètes*, Paris, Raymond, 1821, II, 77.



Diemerbroeck, Isbrand
Opera omnia, anatomica et medica
Ultrajecti, 1685.

Aligha van olyan nagyobb múltra visszatekintő egyházi intézmény, amely ne rendelkezne jelentős barokk gyűjteménnyel. Akár rendeznek kiállítást az anyagból, akár nem, a könyvtárak, sekrestyék, szemináriumok falai között felhalmozódott könyvek, kegytárgyak, festmények tömege, vagy a településeink arcukat máig meghatározó templomok sokasága egyaránt a barokk folyamatos jelenlétéről tanúskodik. A barokk ugyanakkor nem pusztán egyházművészeti kategória. Sokkal inkább egy olyan szerteágazó szemléletmód, amely a művészet, a tudományok, a technika területein először vet számot a kora újkori világ megváltozott arcúval, táguló perspektívájával és – ezzel együtt – a modern ember jellegzetes szorongásaival. A barokk vizuális kultúra kétségkívül a hatalom és a fényűzés reprezentációs eszközeivel dolgozik, meggyőzni, megerősíteni igyekszik, akár a hit, akár a világi hatalom nagyságát illetően. Ugyanakkor az általa kidolgozott formanyelv méltóságteljes teatralitása mögött nagyon is átgondolt koncepció részeként jelenik meg az üres dekorativitás fenyegetése. A különböző nézőpontok sokaságával, a végtelennel, a torzított perspektívával, a tükrökkel és illúziókkal folytatott játék, a diszharmonia és a harmónia összekapcsolása, az ellenpontozás művészete megannyi kísérlet arra, hogy az alkotás egy olyan megváltozott világban teremtsen élhető viszonyítási rendszert, amelynek – miként Pascal mondja a végtelen térről – „központja mindenütt van, kerülete sehol”.²⁶

26 Blaise Pascal, Gondolatok, ford. Pődör László, Bp., Gondolat, 1978, 26 (B 72. töredék).

garden are reflected in the motifs of the tapestry behind the ladies standing beside a harpsichord, the embellishments on the mystical clock, and the lacework on the shirt of a high priest—only to reappear, exemplifying the quintessential Baroque device of the echo, in the creases of the book placed at his feet, the gesture of his hand, and the carvings of his chair. Remarkably, similar infinite curves were discerned by the period's leading mathematicians in the field of functional analysis and associated problems in physics.

Virtually all church institutions with a considerable history possess a significant collection of Baroque objects. Regardless of whether they are ever exhibited in public, the books, services, and paintings amassed in libraries, sacristies, and seminaries testify to the ongoing presence and influence of the Baroque as eloquently as the church buildings that continue to define the picture of so many villages and towns in Hungary. To be sure, the Baroque is more than just an important category of ecclesiastic art. In a more comprehensive sense, it refers to a spirit of branching out in art, science, and technology that attempts to account for the changed countenance and expanding perspective of the world in early modernity—and for the distinctive anxiety of modern man in that world. The



visual culture of the Baroque undoubtedly operates with the representational tools of intensity and luxury, as it seeks to reinforce and persuade of the greatness and splendor of power, whether it be secular power or the power that comes from faith. And yet the stately theatricality of Baroque semiotics harbors the fear of emptiness in decoration for its own sake as part of a markedly deliberate concept. The play with vantage points, infinite regressions, oblique perspectives, mirrors, and illusions, the conjoining of dissonance with harmony, and the art of the counterpoint are all attempts to create a sustainable system of reference in a mutable world—a world akin to Pascal's "infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere."²⁶

26 Blaise Pascal, Pensées. Online English text: <http://www.ccel.org/ccel/pascal/pensees.toc.html>

Órák és ábrázolások | Clocks and Representations

PRÉKOPA Ágnes

Az órák ábrázolásai – mind a képzőművészet különféle műfajában megjelenített órák, mind pedig az óraházak díszítéseként előforduló motívumok – joggal tarthatnak számat a művészettörténészek érdeklődésére. Igaz, az utóbbi megközelítés, tehát az óratokok ikonográfiai vizsgálata az iparművészet-történet kevésbé kutatott területének számít; ennek legfőbb oka minden bizonnyal a tokok anonimitása. Az órák története a szerkezetek története; a mester szignatúrája a tárgy funkcionális részének minőségéért vállalt garanciát jelenti. A tok jelentősége ebből a szempontból másodlagos, a nem nemesfémből készült óratokok többsége jelzetlen, s alkotóik általában egyéb források nyomán sem azonosíthatók. A fennmaradt tárgyak műfajspecifikus jellegzetességei azonban semmi más egyéb forrásból nem pótolható adalékokkal gazdagítják koruk kultúrtörténetét.

A hétköznapi élet különféle gyakorlati tevékenységeit szolgáló használati tárgyakkal ellentétben az óra dekódolást igénylő információt állít elő, amit a mutatók vizuális információ formájában kommunikálnak, így az óratok díszítésének legfontosabb kritériuma, hogy a kijelző jól látható legyen, mind a nagyórák, mind pedig a zsebórák esetén. A kerek órák, más néven gépórák története ugyanis a 15. század végétől két szálon fut, a közösségi terekben – templomok vagy városházak tornyaiban, illetve enteriőrökben – elhelyezett nyilvános órák mellett ekkortájt jelent meg a személyes időmérő műfaja a kis méretű, hordozható órák révén. A kétféle karakterű és megjelenésű időmérő gépezet mellett az ember és az idő viszonyának meghatározásához egyéb kellékek is rendelkezésre álltak. Az elemi időmérők közé tartoznak a napórák, amelyek között ugyancsak el kell különíteni az épületeken lévő, tehát rögzített napórákat, és a különféle formájú hordozható napórákat. (Pannonhalmán mindkettő megtalálható, igaz, a hordozható napóra egy ábrázoláson látható, a refektórium egyik emblémáján, amely FACIT & SERVAT LEGES felirattal a példaadásra, a vezető és vezetettek viszonyára utal.) A folyamatosan változó időegységeket mutató napórával szemben a másik legismertebb elemi időmérőt, a rövid konstans időegységeket mérni képes homokórát különféle munkák végzésénél lehetett használni, de ez szolgált a tanóra vagy a prédikáció hosszának meghatározására is.

Clock representations—understood both as the depiction of clocks in various genres of fine art and as motifs decorating clock cases—may rightfully be thought of as a field of particular interest for the art historian. True enough, the latter aspect, namely the iconography of clock cases, constitutes an under-researched area of the history of applied arts, no doubt in large part due to the anonymity of the cases themselves. The history of the clock can clearly be equated with the history of its mechanism, and the signature of the master maker constitutes a warranty only for the functional part of the product. In this sense, the case has but a secondary significance. The majority of cases fabricated from non-precious metals are unmarked; nor is it usually possible to identify their makers by any other means. However, the genre-specific features of the objects that have survived can deepen our understanding of the cultural history of their time periods with details unavailable from any other source.



Unlike other useful objects aiding the practical conduct of daily life, the clock produces visual information that must be decoded by reading the hands. This is why the number one requirement for the casework decoration of both clocks and watches is to leave the display clearly visible. The history of mechanical clocks bifurcated at the end of the 15th century, when small, personal and portable timepieces appeared to supplement the clocks installed in public areas, such as in church towers and city halls, and interiors. In addition to these two mechanical types, so distinct in size and character, there were other accessories that man could rely on for keeping time. Among the more rudimentary devices mention must be made of the sundials, again including both fixed ones and portable ones of various shapes and sizes. (Both types can be found in Pannonhalma, although the portable sundial only appears here in a depiction, on one of the emblems decorating the refectory; the inscription FACIT & SERVAT LEGES warns of the importance of example, the relationship between leaders and followers.) Unlike the sundial, which shows constantly changing units of



Álló óra | Standing clock
18. század | 18th century
37, 38. oldal | page

Nyeregóra | Saddle Clock
1770 k. | ca. 1770

Az idő múlásának vizuális szimbólumaként az újkori művészetben leggyakrabban a homokóra szerepel, önállóan ábrázolva ugyanúgy, mint az először Erwin Panofsky által ismertetett allegorikus figura, Idő atya attribútumaként. A kerek óra – asztali óra vagy zsebóra – a 16–17. században még *Kunstammerstück*-számba ment, s ezért az ekkor festett főúri portrékon mindenekelőtt státuszszimbólumként jelent meg. A 17. századi Vanitas-csendéleteken látható kerek órák is legalább annyira utaltak a földi gazdagságra, mint a szerkezet által mért idő végességére.

A kiállítás középpontjába állított időszak, a 17–18. század a kerek óra lassú domesztikációjának kora – ennek a folyamatnak néhány jellemző állomását képviselik a bemutatott darabok. A *perpetuum mobile* után kutató udvari tudósok által kikísérletezett újabb és újabb szerkezetek a 16. században már különféle asztronómiai indikációkkal is rendelkeztek, mint például a holdfázisok jelzése és a holdnaptár, vagy akár az éves naptár a szentek nevének feltüntetésével; mindezen túl az óramű asztrólabiumot vagy planetáriummodellt is mozgathatott. Ezek a bonyolult mechanizmusok nemcsak modellezték az akkor ismerhető univerzumot; az óra tulajdonosa a törvényszerűségek ismeretében – és birtokában – úgy érezhette, hogy valamilyen módon az időt is birtokolja.

A kiállításon szerepel a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményébe tartozó keresztoró, amely a Bács megyei Ádám mester szignatúráját viseli 1693-ból. Ez a darab jellegzetes *Kunstammerstück*; az ábrázolás minden pillanatban a földi élet végességére és a földi bűnöket eltörlő megváltás végtelenségére utal. A feszület tetején található forgó gömb vízszintes skáláján lehet nagyjából félórányi pontossággal leolvasni az időt; a szerkezetet a talapzat rejtja, az áttört díszítmények mögött felsejlik az ütőszerkezet csengője. A géporában a mutatókat mozgató futószerkezet mellett a legkorábbi időszaktól jelen volt az ütőszerkezet is, amely hanggal jelzi az idő múlását, míg az ébresztőszerkezet a beállítás szerinti időpontban ad hangjelzést. Ezekre azért volt szükség, mert az éjszaka folyamán nem lehetett tetszés szerint világosságot teremteni a számlap leolvasásához – a tűzgyújtás módjai a 19. századig meglehetősen nehézkesek voltak.

time, the hourglass measures time in short, constant units. The hourglass was used in performing odd jobs and to mark out the duration of a lesson or a sermon.

*The hourglass became the most common visual symbol for the passage of time in modern art, whether illustrated in itself or as an attribute of Father Time, an allegorical figure first introduced by Erwin Panofsky. Still regarded as *Kunstammerstück* in the 16th and 17th centuries, mechanical table clocks and pocket watches featured prominently as status symbols in painted portraits of the aristocracy. Even the mechanical clocks depicted in vanitas-genre still life paintings alluded to earthly riches as much as to the finitude of the time measured out by the mechanism.*



*The 17th and 18th centuries—the focal period of the exhibit—marked the gradual “domestication” of the mechanical timepiece. The objects on display here represent a few distinctive stages of this process. In the 16th century, the ever newer mechanisms invented by court scientist in search of the *perpetuum mobile* often had astronomical functions, such as a display of lunar phases, a lunar calendar, or even an annual calendar indicating the names of saints. Additionally, the clock mechanism was sometimes used to move an *astrolabium* or *planetarium* model. Not only did these complex clock mechanisms*

serve as a model of the universe as it was known back then, but also possibly made their owners feel they somehow possessed time itself since they were in the knowledge—and thus in possession—of the principles underpinning the movement of the contraption.

*One of the pieces on display is a crucifix clock from the collection of the Hungarian National Museum, signed by one Adam master in 1693 in Bács County. A fine example of *Kunstammerstück*, this clock emblemizes the finiteness of life on earth and the infinite greatness of the Redemption, the abolition of sin. The horizontal scale on the revolving globe on top of the crucifix permits a reading of time with roughly 30-minute accuracy. The mechanism itself is encased by the plinth, with the bell of the striking train faintly visible behind the ornate filigree. From early on, mechanical clocks incorporated a striking work along with the time train itself to provide audible notice of the passage of time and enable a*

Szekrényóra | Cabinet clock
18. század | 18th century

Éjszakai óra, laterna magicával
Night clock with magic lantern
1680



Az óratörténet különlegességei közé tartoznak a kifejezetten éjszakai használatra készült szerkezetek, melyek időjelzésének eszköze nem a hang volt, hanem a fény. A számjegyeket egy fényforrás segítségével a falra vetítő órák egyik érdekes típusát például az álmatlanságban szenvedő VII. Sándor pápa számára alkották meg 1660 táján a Campani fivérek. Ilyen időmérőt is őriz a fraknoi Esterházy-kincstár, erre a kiállításra azonban egy egészen ritka éjszakai órát kölcsönzött, amelyet 1680 körül készített a friedbergi Matthias Gaill. Az óra szerkezetébe épített laterna magica – melynek feltalálói között a jezsuita Athanasius Kirchert is számon tartják – nemcsak az időjelző számokat, hanem képeket is képes kivetíteni, például I. Lipót császár és felesége, Claudia Felicitas portréját.

A különleges és ritka mérőműszereknek számító órák *Kunstammerstück*-jellegének fokozatos csökkenésével, az egyre pontosabb és egyre nagyobb mennyiségben előállított szerkezetek révén kaphatott helyet az időmérő gép a kastélyok reprezentatív enteriőrjeiben, egyfajta berendezési darabbá válva. A szerkezet tökéletesítésének fontos lépése volt a Huygens által feltalált ingaszabályzás, amely a nagyórák járását tette pontosabbá, de ugyancsak az ő nevéhez (is) fűződik egy további találmány, a spirálrugó alkalmazása a zsebórák szerkezetét szabályozó billegőkben. Újítások egész sorára volt szükség, mire a 17. század legvégén megjelenhetett a zseborákon is a percmutató, lehetővé téve a személyes idő egyre precízebb beosztását.

Az időmérő gépezet domesztikációs folyamatának fontos állomását képviseli a zseborák családjához sorolható, de azoknál jelentékenyebb méretű, ütő- és ébresztőszerkezettel is rendelkező nyeregóra, más néven kocsióra. Ezt a 17–18. században használatos típust – amely a térben haladva az idő változását is követni kívánó utazók használati eszköze volt – külön védőtok, ezenkívül bőrrel borított doboz is védte a viszontagságoktól. A szerkezet fontos egysége volt az interaktívan működtethető ismétlő ütőszerkezet, amely egy gomb megnyomásával vagy egy zsinór meghúzásával elütötte az eltelt egész órák számát, majd egy másik hangon elütötte az azon túl eltelt negyedekét; a

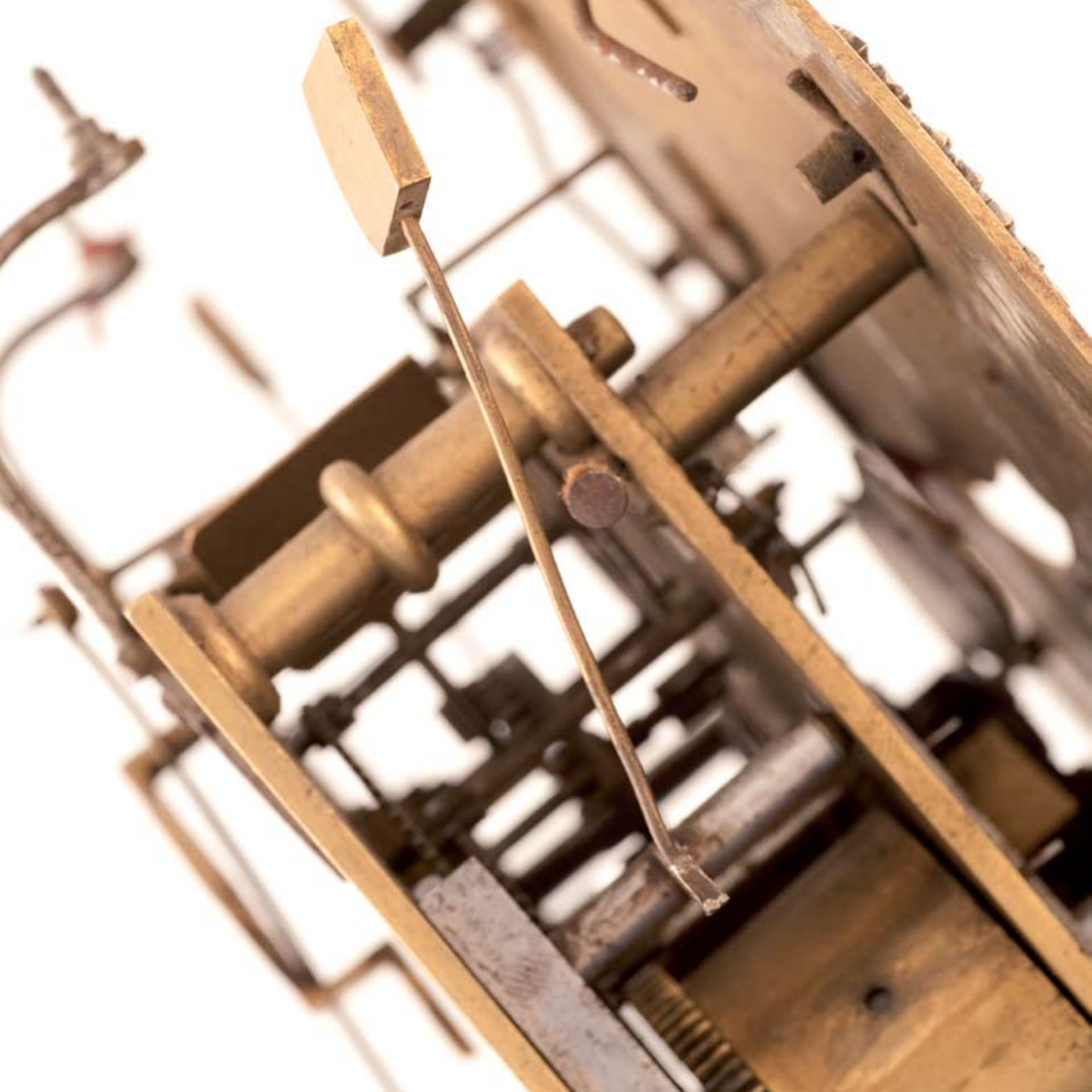
preset alarm function. This was necessary because in those days, during nighttime, one could not just make a light at will to view the dial – the methods of lighting a fire remained rather cumbersome until the 19th century.

The curiosities of horological history include mechanisms designed expressly for nighttime use, which marked time by means of light rather than sound. One such remarkable example of clocks projecting numerals onto a wall using a light source was created around 1660 by the Campani brothers for Pope Alexander VII, who suffered from insomnia. The Esterházy Treasury in Forchtenstein, which also contains a clock of this type, lent for the exhibit a very rare night clock, made around 1680 by Matthias Gaill of Friedberg. The magic lantern fitted inside the mechanism, whose inventors many say included the German Jesuit scholar Athanasius Kircher, is capable of projecting not only numerals but also images, such as the portraits of Emperor Leopold I and his wife, Claudia Felicitas.

As the *Kunstammerstück* status of rare clocks gradually waned and the manufacture of increasingly accurate mechanisms gained ground, the chronometer became a standard furnishing of the grand interiors of aristocratic mansions. An important milestone in the process of perfecting the mechanism was the pendulum regulation invented by Huygens, which rendered the running of large clocks more accurate. Huygens is also among those credited with applying the spiral spring in balance wheels which regulate the mechanism of pocket watches. Indeed, it took an entire string of innovations up to the end of the 17th century before pocket watches could be fitted with a minute hand to enable a much more precise scaling of personal time.

Another major event in the domestication of devices measuring time was the emergence of the saddle clock, also known as coach clock or carriage clock, which is related to pocket watches but has a striking train and alarm mechanism that are significantly larger. Widely used in the 17th and 18th centuries by travelers, this type of clock was kept from external damage by a protective case as well as a leather-upholstered box. A key part of the mechanism was the repeating striking





18. század végi kocsiórákban már akár percismétlő szerkezet is lehetett, amely a negyedeken túl fennmaradt perceket is elütötte. A kiállításon szereplő nyeregóra a törököket Belgrádnál 1789-ben legyőző Ernst Gideon von Laudon tábornok tulajdona volt, tehát nem csupán technikátörténeti emlék, hanem történelmi erekye is, amelyet a Magyar Nemzeti Múzeum őriz.

A vizsgált történelmi időszak végének békés – és jómódú – polgári otthonait idézik a 18. század vége felé készült szekrényórák és az állóóra. Az utóbbi berakásos díszű fából készült tokja jelzetlen, 18. századi szerkezetet rejt; vésett díszű számlapjának tetején, ahol a szignatúrát kereshénk, háromszögbe foglalt Isten-szem figyelmezteti az időben létező szemlélt cselekedetei időn túli felelősségére. A két szekrényóra egy jellegzetes 18. századi közép-európai típust képvisel; az egyik darab naptárszámlappal is rendelkezik, a másik pedig a 18. század folyamán Győrben kimutatható órásmester, Franz Steinbach jelzését viseli. A két oldalsó segédszámlapnál lehet bekapcsolni, illetve leállítani a negyedóránként megszólaló ütőszerkezetet és az ismétlőszerkezetet. Az inga mozgását mutatja a számlap köríves nyílása mögött mozgó színes, lencse formájú alkatrész, az úgynevezett Scheinpendel, amely az ingához (németül Pendel) csatlakozik.

Már néhány műtárgy is képes felidézni a kerek órák történetének legérdekesebb időszakát, amelynek során a ritka és drága mérőszerkezet különféle újítások révén tökéletesedve és egyre nagyobb mennyiségben előállíthatóvá válva az otthon berendezési darabja lett. Érdekes erre a folyamatra egy olyan korból visszatekinteni, amikor nemcsak az időmérő nélkülözhetetlen része az életnek, hanem a mobiltelefon is, egy olyan kommunikációs eszköz, amely a térbeli távolságok kiiktatásával még az időbeli korlátok egy részét is képes felszámolni.

feature that could be operated interactively, as we would say it today, by pushing a button or pulling on a string to make the clock strike the number of hours and, in a different tone, the number of quarters hours. The coach clocks popular toward the end of the 18th century sometimes featured a minute repeating mechanism as well, which signaled the number of minutes elapsed since the last quarter-hour. The saddle clock shown in this exhibit belonged Ernst Gideon von Laudon, the general who vanquished the Ottoman troops at Belgrade in 1789. More than just a relic of technology, this historic heirloom masterpiece is part of the Hungarian National Museum's collection.

The cabinet clocks and the standing clock from the late 18th century recall the peacefulness and affluence of bourgeois households at the end of the period surveyed by the exhibit. The latter has an unsigned case finished in fine wood marquetry and a mechanism manufactured in the 18th century. At the top of its engraved dial, where one would normally look for the master's signature, God's eye in a triangle seems to caution spectators of their accountability for their actions beyond the confines of time. The two cabinet clocks represent a type that was popular in 18th-century Central Europe. One of them is equipped with a calendar dial; the other is signed by Franz Steinbach, a master clockmaker active in the city of Győr during the period. The mechanism striking every quarter hour and the repeating feature can be activated and turned off at the side-facing accessory dials. A colored, lens-shaped part behind the circular aperture on the dial, known as the Scheinpendel, is attached to the pendulum and to put its movement on view. (Pendel means "pendulum" in German.)



As witnessed here, a handful of objets d'art is enough to give us a picture of what is perhaps the most intriguing period in the history of mechanical timepieces, during which the rare and precious instruments underwent a series of innovations and improvements, to become, once available in larger production quantities, a staple accessory of the home. It is indeed fascinating to look back upon this process from our vantage point in an era when the indispensable convenience

Szekrényóra | Cabinet clock
18. század | 18th century

A mi Urunk Jézus Krisztus kínszenvedésének óraműve *Clockwork of the Passion of Our Lord Jesus Christ*

SZILÁRDFY Zoltán

A késő középkor himnusköltészetében elterjedtek a hora-énekek, melyek a zsolozsma hét kánoni órájához igazították a Passió időpontjainak megfelelően Krisztus kínszenvedésének eseménysorát. A barokk kori grafika mestereinek metszetillusztrációi a vizuális élmény erejével hatottak, s mintegy szemléltették a hora-énekeket. G. B. Göz is készített egy nyolc lapból álló rézmetszetsorozatot „Septem Horae Canonicae” címmel. Az első illusztráción a zoltározó Dávid király egy nagy óralapra tekint, melynek közepéből az Idők Ura figyel. Befejező motívumként az óra rokkó állványán Kronosz feje a mulandóság jelképeivel, homokórával és kaszával szerepel. Az óraábrázolások 18. századi szentképeken rendszerint a *memento mori* szellemében az idő rövidségére utalnak. Előfordulnak olyan lelki vagy misztikus jellegű metszetváltozatok is, ahol a keresztre feszített Megváltót a nap huszonnégy órája veszi körül, az oldalát átjáró lándzsa pedig a szenvedéstörténet mozzanataival figyelmeztet az idő megszentelésére. Egy ilyen napórára emlékeztető, rangos augsburgi rézmetszetet őriz a pannonhalmi metszettár. Ennek művésze Göz kortársa, Johann Daniel Herz (1693–1754).

Különösen a 17. század óraművességéből ismeretesek a feszületórák, amelyek voltaképpen óraszerkezeten álló keresztek. Az unikálisnak tekinthető pannonhalmi metszet kora díszes, reprezentatív állóóráinak szakrális változata. Göz szerzőségét hitelesíti a kép és szöveg között olvasható jelzet: *Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz S. Caes. M. Aulæ Pict. et Chalc. fecit. I. S. Negges, excud.* Eszerint a metszetalap Johann Simon Negges (1726 k.–1792) augsburgi kiadónál jelent meg.

A két rézlemezzel nyomott metszet alsó, kisebb mezőjében a huszonnégy Óra eseménye disztichonokba szedve, latin nyelven olvasható, melynek irodalmi forrása Jacobus Tyrinus krónikája és Sebastianus Barradius evangéliumi példázatokról írt műve. A három oszlopba írott versezet alatt Loyolai Szent Ignác jelmondatának kezdőbetűi: O.A.M.D.G. A lap alján a két oszlopba írt disztichonok közvetlenül a szemléltető együttérzésére hagyatkozva, lírai hangvétellel

of the chronometer has been joined by the cellular phone, a device actually capable of eliminating some of our limitations in time by neutralizing distance in space.

The hymnic poetry of the late Middle Ages relied heavily on the genre of the hora, which aligned the Passion's sequence of events with the seven canonical hours of the Divine Office. The print illustrations of Baroque master draughtsmen endowed these hora hymns with the power of visual experience. The first of a series of eight line engravings by G. B. Göz, entitled Septem Horae Canonicae, depicts King David chanting a psalm as he gazes at a large clock dial, whose center is occupied by an attentive God, the Lord of Time. The concluding motif, on the Rococo stand of the clock, is the head of Kronos with an hourglass and a scythe, the two cardinal symbols of transience. The clock representations in 18th-century sacred art commonly serve as memento mori, a warning of the evanescence of time. Some spiritual or mystical engravings illustrate the crucified Savior surrounded by the 24 hours of the day, with the spear penetrating his side pointing to the stages of the Passion as if it were a call to heed time. One of these line engravings resembling a sun dial, a highly esteemed piece from Augsburg, has pride of place in the Pannonhalma collection. It is the work of Johann Daniel Herz (1693–1754), a contemporary of Göz's.



Keresztóra | Crucifix clock
1693

Crucifix clocks—clocks combined with a model of the crucifixion—formed a particularly popular genre of 17th-century horlogerie. Perhaps best regarded as the sacred version of the richly ornamented, flamboyant standing clocks of its era. Nevertheless, Göz's authorship seems to be substantiated by the note inscribed between the image and the text: Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz S. Caes. M. Aulæ Pict. et Chalc. fecit. I. S. Negges, excud. The note also tells us that the print was published in Augsburg by Johann Simon Negges (ca 1726–1792).

The lower, smaller section of the engraving relates the events of the 24 Hours in distich meter in Latin after the literary sources of Jacobus Tyrinus's chronicle and Sebastianus



foglalják össze a Passió eseményeit. A kisebb-nagyobb kompozíciók Göz művészetére jellemző ötletes tematikáját dús rocaille-os díszítmények tagolják. Bravúros rajztudásával érzéketlenül láttatja az üdvtörténet időben megvalósult eseményeit, Krisztus földi életének utolsó huszonegy óráját, az emberiség megváltásának e nagyszerű rokokó allegóriájában. A művész által festett és metszett keresztiúti stációk jeleneteitől az itt láthatók eltérnek, a „Hét kánoni óra” kompozícióval viszont esetenként megegyeznek.

A metszet másik felén a latin szöveg német változata olvasható rímekbe foglalva. Maga az óramű úgy látszik, mintha a mögötte álló keresztfára lenne rögzítve. A kereszterendák találkozásánál az I.N.R.I. titulus alatt a szerkezet rugójaként a Szentlélek galambja lebeg, akinek erejében Isten új szövetséget kötött az emberrel.

Az egész metszetet uraló, nagyméretű óralapot három körsáv osztja meg, amelyen az órászámok láthatók. A külső sávon a római óraváltásoknak megfelelően a bibliai időpontok: a *prima*, a *tertia*, a *sexta* és a *nona* római számos jelei között latin és német feliratok igazítanak el. Ezek szerint a miniatűr ábrázolások tizenkét jelenete, melyek a Passió nappali eseményei voltak, a megfelelő napszakban sűrítve négyszer három jelenetben láthatók. Az óralap középső, római számokkal jelzett köre a Passió nagycsütörtök estével záródó éjszakai óráinak tizenkét jelenetére utal. A harmadik kör arab számjai ugyancsak a római órászámokkal jelzett epizódokra vonatkoznak. A legbelső körmezőben, mely az óramű agyának vagy tengelyének is fölfogható, a szotériológia magvát, a kiengesztelődés allegóriáját látjuk. A földgömböt az őskígyóval összefonódott Ádám és Éva alakja veszi közre. Fölöttük a Teremtő Atya, baljában a büntető lángpallossal, jobb kezében mérleget tart, melynek egyik serpenyőjében a tiltott fa gyümölcse, a másikkban pedig a Megváltó Fiú helyezi szívéből csorduló vérenek kelyhét. A körirat szentírási idézete a megváltás egyetemességének legszemélyesebb jellegére utal: *Szeretett engem, s önmagát adta oda értem.* (Gal 2,20)

A mi Urunk Jézus Krisztus kínszenvedésének óraműve (részlet)
Clockwork of the Passion of Our Lord Jesus Christ (detail)
G. B. Göz

Barradius' work on the parables in the Gospel. Below the three columns of verse, the letters O.A.M.D.G. represent the acronym formed from Saint Ignatius of Loyola's motto, *Omnia Ad Majorem Dei Gloriam* ("All for the Greater Glory of God"). At the bottom of the sheet, the distichs arranged in two columns appeal directly to the empathy of the viewer through the lyrical tone in which they narrate the events of the Passion. Typically of Göz, the ingenious themes of the smaller and larger compositions are articulated by lavish rocailles. A tour de force of fine draughtsmanship, the engraving provides a tactile rendering of the chronology of Salvation History, the last 24 hours of Christ's life on earth, in a Rococo allegory of the Redemption. The scenes differ from the stages of the cross painted and cut by the artist, although occasionally they coincide with the composition of the Seven Canonical Hours.



On the other half of the engraving is a German version of the Latin text, set in rhymes. The clockwork itself seems to be suspended from the crucifix behind it. Under the I.N.R.I. acronym, where the crossbeams intersect, the hovering dove of the Holy Ghost, by whose force God entered into a new covenant with man, embodies the spring of the mechanism.

The large dial that dominates the entire image is divided by three concentric bands. The outermost band features the Roman numerical symbols for Biblical times, the *prima*, the *tertia*, the *sexta*, and the *nona*, interspersed with Latin and German explanations. Accordingly, the miniatures depict the daytime stages of the Passion in four groups of three, each condensed into the appropriate time of day. The middle band, again using Roman numerals, represents the 12 scenes of the nighttime part of the Passion, which culminates in Good Thursday. The Arabic numerals of the third band also refer to the episodes again marked by the Roman numerals. In the innermost field, one finds the allegory of Reconciliation, the key concept of soterology. The globe is encircled by the figures of Adam and Eve entangled by the Serpent. Above them is the Father the Creator holding the punishing sword of flame in his left hand and scales in the right. In one scale is the forbidden fruit, while in the other the Savior places a chalice containing his blood flowing from his heart. The citation of a Biblical passage



A kánoni órák | The canonical hours
Klauber testvérek | brothers

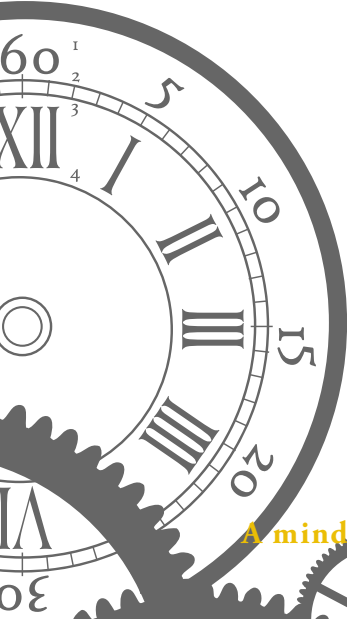
Az óramű négy sarkán az evangélisták mellképe helyezkedik el, mert ők foglalták írásba a kínszenvedés történetét. A metszet legnagyobb kompozíciója a kereszt tövében ülő Fájdalmas Anya, amint ölében fekvő Szent Fiát siratja Szent János és Mária Magdolna társaságában. Ez az ábrázolás Anthonis Van Dyck 1628-ban festett antwerpeni *Krisztus siratása* című művének rokokó átköltése. Az ikonográfiai típust különösen aktualizálta 18. századi népszerűsége, ugyanis Van Dyck e festményének másolatait a müncheni Szent Péter-templomban csak úgy, mint a bécsi Ágoston-rendieknél, kegyképként tisztelték. A húsvét misztériumát Krisztus föltámadása tette teljessé. Erre utal a Pietà két oldalán a föltámadás, illetve a pokoltornácra-szállás ábrázolása. Az előzőn Krisztus kezében a húsvéti zászló mellett a győzelem palmaága, az utóbbin pedig, baljában az alvilág kulcsát tartva, jobbjával a diadal lobogóját terjeszti a szabaduló Ősszülők és Dávid király fölé. A metszet befejező motívuma a halál angyala. A kasza vele van ugyan, de tekintetével a Föltámadottra néz, s a napszakok váltására éppúgy, mint a halálból való föltámadásra, találóan utal a köríves zsolttáridézet: *Sírással száll le még az est, s a hajnal már ujjongni kezd.* (Zsolt 29,6)

(A szöveg első megjelenési helye: Mons Sacer 996–1996. *Pannonhalma 1000 éve*, III.: A főapátság gyűjteményei. Szerk. Takács Imre, Pannonhalma, 1996, 51-54.)

around the top half of the circular scene invokes the most profoundly personal nature of universal salvation: who loved me and gave himself for me. (Galatians 2:20) The four corners of the clock are occupied by the busts of the four Evangelists, who set the story of the Passion in writing. The largest composition of the sheet depicts the Mother of Sorrows sitting at the foot of the Cross in the company of Saint John and Mary Magdalene, bemoaning her Son in her lap. An eloquent instance of the 18th-century popularity of earlier iconography, this scene is a Rococo adaptation of Anthony Van Dyck's 1628 painting from Antwerp, *The Lamentation of Christ*, copies of which were revered as sacred images in Munich's Saint Peter's church and by the Augustinians of Vienna. The mystery of Easter achieved its fullness by the representation of the Resurrection and the descent to hell on either side of the Pietà. In the former, Christ brandishes an Easter banner along with a branch of palm, the symbol of victory, while in the latter he holds the key to the underworld in his left hand, while with his right he spreads the flag of triumph over the Original Parents and King David as they are released. The concluding motif of the engraving is the Angel of Death, who has the scythe with him but fixes his gaze at the Risen One. Indeed, the change from nightfall to daybreak in the circular quotation from Psalm 30 serves as a masterful metaphor for resurrection from death: "Weeping may remain for a night, but rejoicing comes in the morning."



A mi Urunk Jézus Krisztus
kínszenvedésének óraműve (részletek)
Clockwork of the Passion of Our
Lord Jesus Christ (details)
G. B. Göz



A A mérés ideje | *The time of measurement*
A mindennapi tapasztalás ideje | *The time of daily experience*

KÉPEK | PICTURES



Az Éjszakát elűző Nappal
The Day driving away the Night



J. Boschius, Symbolographia, 1702



J. Boschius, Symbolographia, 1702
(részletek | details)



Tavaszi (részlet)
Spring (detail)
J. G. Thelot



A tavasz allegóriája
megtérő, ifjú Szent
Ágostonnal, Jézus
Krisztussal mint az Énekek
éneke jegyesével, és az
évszakra jellemző munkák
ábrázolásával

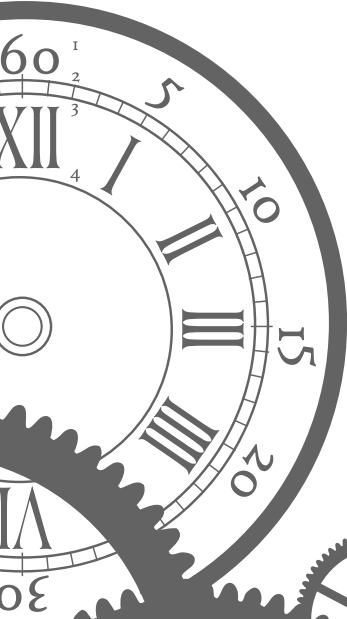
*Allegory of Spring, with
the converted youth Saint
Augustine, Jesus Christ as
the Betrothed of the Song of
Songs, and an illustration of
the works of the season*

J. G. Thelot

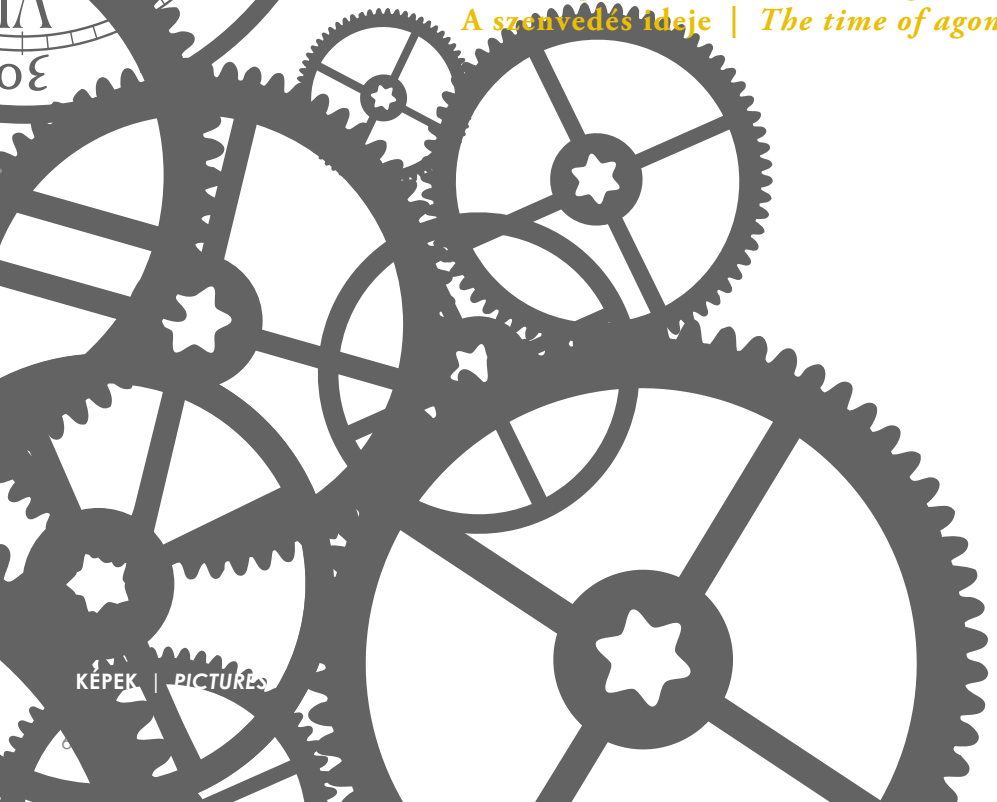


A nyár allegóriája a betlehemi remeteségében fordító Szent Jeromossal, Szent Pállal, és az évszakra jellemző munkák ábrázolásával

Allegory of Summer, with Saint Jerome translating the Vulgate in seclusion, Saint Paul, and an illustration of the works of the season
J. G. Thelot



Az eszkatologikus idő | *Eschatological time*
A szenvedés ideje | *The time of agony*



KÉPEK | PICTURES



Kálvária a bűnbeesés jelenetével
Crucifix with scene of the Fall
18. század | 18th century



Reggeli imádság (részlet)
Morning prayer (detail)
G. B. Göz



Jó és helyes szándék
Good and righteous intention
G. B. Göz



Lelkiismeret vizsgálat és
bánkódás a bűnök felett
Self-communion and
repentance over sin
G. B. Göz



Lelkiismeret vizsgálat
Self-communion
G. B. Göz



Kalendárium a szentek zománc medallionképeivel
Almanac, with enameled medallion portraits of saints
1730



Szent Benedek diadalmenete
The March of Saint Benedict
P. Troger



Kálvária a bűnbeesés jelenetével
Crucifix with scene of the Fall
18. sz. | 18th cent.



Festészet | Paintings

71. oldal | page
Szent Benedek diadalmenete
Bozetto (vázlat) a melki apátság prelatúrájának mennyezeti freskójához
Paul Troger (1698-1762)
1739
Vászon, olaj; 45x74 cm

The March of Saint Benedict
bozetto (sketch) for the ceiling fresco of the Melk Abbey
Paul Troger (1698-1762)
1739
oil on canvas; 45x74 cm
(Fotó: Augustin Baumgartner, Graz, © Stiff Melk)



51. oldal | page
Az Éjszakát elűző Nappal
Daniel Gran (1694-1757) után
18. század
Vászon, olaj; 84,5x84,5 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Képtár, ltsz. 2131.

The Day driving away the Night
after Daniel Gran (1694-1757)
18th century
oil on canvas; 84,5x84,5 cm
Budapest, Museum of Fine Arts, Old Gallery, inv. 2131.
(Fotó : RÁZSÓ András)

Grafika
Fotók | Photos: SZABÓ Béla

13, 32. oldal | page
A Colonna palota kertje
Carlo Antonini (1740 körül – 1821 után)
Jelzet: „Francesco Pannini delineo Carlo Antonini incise”
18. század vége
Papír, rézmetszet; 460x663 mm
Pannonhalmi Bencés Főapátság, Metszettár, ltsz. 2421.



The Garden of Colonna Palace
Carlo Antonini (ca. 1740 – 1821)
marked “Francesco Pannini delineo Carlo Antonini incise”
Late 18th century
line engraving on paper; 460x663 mm
Pannonhalmi Benedictine Abbey, Engraving Gallery, inv. 2421.



30, 32. oldal | page
Lipót főherceg családja körében
Giovanni Battista Cecchi (1748/49-1815 után) és Benedetto Eredi (1750-1815)
Jelzet: „Joseph Piattoli inv. Joseph Fabrini vultus ad visum pin. Anna Nistri Jonelli del. Jo. Bapt. Cecchi, et Benedictus Eredi in R. liberal. Artium Acad. Florent sculps. 1785.”
1785.
Papír, rézmetszet; 535x735 mm
Pannonhalmi Bencés Főapátság, Metszettár, ltsz. 2426.

Archduke Leopold with his family
Giovanni Battista Cecchi (1748/49- after 1815) and Benedetto Eredi (1750-1815)
marked “Joseph Piattoli inv. Joseph Fabrini vultus ad visum pin. Anna Nistri Jonelli del. Jo. Bapt. Cecchi, et Benedictus Eredi in R. liberal. Artium Acad. Florent sculps. 1785.”
1785.
line engraving on paper; 535x735 mm
Pannonhalmi Benedictine Abbey, Engraving Gallery, inv. 2426.



13. oldal | page
Jaques-Bénigne Bossuet portréja
Pierre Drevet (1663-1738)
Jelzés: „Hyacinthus Rigaud pinxit... Petrus Drevet sculpsit 1723.”
1723.
Papír, rézmetszet; 514x350 mm
Pannonhalmi Bencés Főapátság, Metszettár, ltsz. 2454.

Portrait of Jaques-Bénigne Bossuet
Pierre Drevet (1663-1738)
marked “Hyacinthus Rigaud pinxit... Petrus Drevet sculpsit 1723.”
1723
Line engraving on paper; 514x350 mm
Pannonhalmi Benedictine Abbey, Engraving Gallery, inv. 2454.



Enteriőr, az asztala utólag ragasztott mini borítékkal
18. század
Papír, rézmetszet;
112x70 mm
Pannonhalmi Bencés Főapátság, Metszettár, leltári szám nélkül

Interior, with miniature envelope on table
18th century
Line engraving on paper;
112x70 mm
Pannonhalmi Benedictine Abbey, Engraving Gallery, no inv. number



Enteriőr
18. század
Papír, rézmetszet; 118x74 mm
Pannonhalmi Bencés Főapátság, Metszettár, leltári szám nélkül

Interior
18th century
Line engraving on paper; 118x74 mm
Pannonhalmi Benedictine Abbey, Engraving Gallery, no inv. number



16, 17, 33, 46, 47, 49. oldal | page
A mi Urunk Jézus Krisztus kinszenvedésének óraműve
Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
Jelzés: „G.B. Göz S. Caes. Aulæ pict. et Chalc. fecit I. S. Negges excud.”
1760 körül, Augsburg
Papír, akvarellal színezett rézmetszet, egykorú fakeretben; 980x500 mm
Pannonhalmi, Bencés Főapátság, Metszettár, leltári szám nélkül

Clockwork of the Passion of Our Lord Jesus Christ
Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
marked “G.B. Göz S. Caes. Aulæ pict. et Chalc. fecit I. S. Negges excud.”
ca. 1760, Augsburg
water-colored line engraving on paper in period wooden frame; 980x500 mm
Pannonhalmi Benedictine Abbey, Engraving Gallery, no inv. number



A Szentlélek segítségül hívása
Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
Jelzés: „Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
1762, Augsburg
Papír, pontozó modor; 165x99 mm
Budapest, Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

Invocation of the Holy Spirit
Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
marked “Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
1762, Augsburg
Stipple engraving on paper; 165x99 mm
Budapest, collection of Mr. Zoltán Szilárdfy

A kiállításon szereplő műtárgyak jegyzéke
List of exhibited objects

TERDIK Szilveszter



65. oldal | page
Lelkismeret-vizsgálat
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 Jelzés: „Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1762, Augsburg
 Papír, pontozó modor; 165x97 mm
 Budapest, Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

Self-communion
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 marked “Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1762, Augsburg
 Stipple engraving on paper; 165x97 mm
 Budapest, collection of Mr. Zoltán Szilárdfy



64. oldal | page
Lelkismeret-vizsgálat és bánkódás a bűnök felett
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 Jelzés: „Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1766, Augsburg
 Papír, pontozó modor; 164x97 mm
 Budapest, Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

Self-communion and repentance over sin
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 Marked “Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1766, Augsburg
 Stipple engraving on paper; 164x97 mm
 Budapest, collection of Mr. Zoltán Szilárdfy



62. oldal | page
Reggeli imádság
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 Jelzés: „Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1766, Augsburg
 Papír, rézmetszet és pontozó modor; 167x97 mm
 Budapest, Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

Morning prayer
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 marked “Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1766, Augsburg
 Line engraving and stipple engraving on paper; 167x97 mm
 Budapest, collection of Mr. Zoltán Szilárdfy



67. oldal | page
Szűz Mária ünnepei
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 és a Klauber testvérek
 Jelzés: „Göz et Kaluber Cath. Sc. et exc. A. V.”
 18. század közepe, Augsburg
 Papír, rézmetszet és pontozó modor; 148x91 mm
 Budapest, Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

Feast Days of Virgin Mary
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) and the Klauber brothers
 marked “Göz et Kaluber Cath. Sc. et exc. A. V.”
 Mid-18th century, Augsburg
 Line engraving and stipple engraving on paper; 148x91 mm
 Budapest, collection of Mr. Zoltán Szilárdfy



A Szentlélek segítségül hívása
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 Jelzés: „Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1766, Augsburg
 Papír, pontozó modor; 165x97 mm
 Budapest, Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

Invocation of the Holy Spirit
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 marked “Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1766, Augsburg
 Stipple engraving on paper; 165x97 mm
 Budapest, collection of Mr. Zoltán Szilárdfy



48. oldal | page
A kánóni órák
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 és a Klauber testvérek
 Jelzés: „Göz inv. Jos. et Joan. Klauber Sc. et excud. A. V.”
 18. század közepe, Augsburg
 Papír, rézmetszet és pontozó modor; 133x83 mm
 Budapest, Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

The canonical hours
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) and the Klauber brothers
 marked “Göz inv. Jos. et Joan. Klauber Sc. et excud. A. V.”
 Mid-18th century, Augsburg
 Line engraving and stipple engraving on paper; 133x83 mm
 Budapest, collection of Mr. Zoltán Szilárdfy



63. oldal | page
Jó és helyes szándék
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 Jelzés: „Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1766, Augsburg
 Papír, pontozó modor; 165x97 mm
 Budapest, Szilárdfy Zoltán gyűjteménye

Good and righteous intention
 Gottfried Bernhard Göz (1708-1774)
 marked “Cum Privil. S. Caes. M. G. B. Göz inv. delin. et Sc. A. V.”
 1766, Augsburg
 Stipple engraving on paper; 165x97 mm
 Budapest, collection of Mr. Zoltán Szilárdfy



34. oldal | page
Sakk-matt
 Benoît Louis Henriquez (1732-1806)
 Jelzet: „A. I. Vanloo pinx. B. L. Henriquez sculp. 1768.”
 1768.
 Papír, rézmetszet; 623x478 mm
 Pannohalmi Bencés Főapátság, Metszettár, ltsz. 2466.

Checkmate
 Benoît Louis Henriquez (1732-1806)
 marked “A. I. Vanloo pinx. B. L. Henriquez sculp. 1768.”
 1768.
 Line engraving on paper; 623x478 mm
 Pannohalma Benedictine Abbey, Engraving Gallery, inv. 2466.



66. oldal | page
Lelki óramű: A Megváltó Krisztus tisztelete a nap 24 órájában
 Johann Daniel Herz (1693-1754)
 Jelzés: „Ioh. Daniel Herz incidit Aug. Vind.”
 18. század közepe
 Papír, rézmetszet; 319x197 mm
 Pannohalmi Bencés Főapátság, Metszettár, ltsz. 1872

Spiritual Clockwork: Reverence of Christ the Redeemer 24 hours a day
 Johann Daniel Herz (1693-1754)
 marked “Ioh. Daniel Herz incidit Aug. Vind.”
 Mid-18th century
 Line engraving on paper; 319x197 mm
 Pannohalmi Benedictine Abbey, Engraving Gallery, inv. 1872



23. oldal | page
A szentek ünnepei
 Josef Sebastian Klauber (1710-1768)
 és Johann Baptist Kaluber (1712-1787)
 Jelzés: „C.P.S.C.M. los. et loa. Klauber Cath. Sc. et exc. A. V.”
 1737, Augsburg
 Papír, rézmetszet és pontozó modor; 148x94 mm
 Pannohalmi Bencés Főapátság, Metszettár, leltári szám nélkül

Feast days of the Saints
 Josef Sebastian Klauber (1710-1768) and Johann Baptist Kaluber (1712-1787)
 marked “C.P.S.C.M. los. et loa. Klauber Cath. Sc. et exc. A. V.”
 1737, Augsburg
 Line engraving and stipple engraving on paper; 148x94 mm
 Pannohalma Benedictine Abbey, Engraving Gallery, no inv. number



18. oldal | page
Mózes és az egyiptomi csapások
 Johann Ulrich Krausen (1640-1719)
 Jelzés: „Johann Ulrich Krausen del. Scul., et excud.”
 1705, Augsburg
 Papír, rézmetszet; 360x232 mm (lapméret)
 Pannohalmi Bencés Főapátság, Metszettár, leltári szám nélkül

Moses and the Plagues of Egypt
 Johann Ulrich Krausen (1640-1719)
 marked “Johann Ulrich Krausen del. Scul., et excud.”
 1705, Augsburg
 Line engraving on paper; 360x232 mm (sheet size)
 Pannohalma Benedictine Abbey, Engraving Gallery, no inv. number



26. oldal | page
A marly-i kastély és park látképe
 18. század
 Papír, akvarellal színezett rézmetszet; 468x600 mm
 Pannohalmi Bencés Főapátság, Metszettár, ltsz. 2435.

View of Château of Marly and its park
 18th century
 water-colored copper engraving on paper; 468x600 mm
 Pannohalma Benedictine Abbey, Engraving Gallery, inv. 2435.



33. oldal | page
Jean Soannen portréja
 Jelzés: „Peint par J. Raoux”
 18. század
 Papír, rézmetszet; 470x376 mm
 Pannohalmi Bencés Főapátság, Metszettár, ltsz. 2453.

Portrait of Jean Soannen
 marked “Peint par J. Raoux”
 18th century
 Copper engraving on paper; 470x376 mm
 Pannohalma Benedictine Abbey, Engraving Gallery, inv. 2453.



14, 35, 56-57. oldal | page
A tavasz allegóriája, a megtérő, ifjú Szent Ágostonnal, Jézus Krisztussal, mint az Énekek éneke jegyesevel, és az évszakra jellemző munkák ábrázolásával
 [Jakob Gottlieb Thelot (1708-1760)]
 Jelzés: „Senior Johann Daniel Herz excud. Aug. V. Wolfgang Baumgartner delin.”
 18. század, Augsburg
 Papír, rézmetszet; 598x790 mm
 Pannohalmi Bencés Főapátság, leltári szám nélkül

Allegory of Spring, with the converted youth Saint Augustine, Jesus Christ as the Betrothed of the Song of Songs, and an illustration of the works of the season
 [Jakob Gottlieb Thelot (1708-1760)]
 marked “Senior Johann Daniel Herz excud. Aug. V. Wolfgang Baumgartner delin.”
 18th century, Augsburg
 Line engraving on paper; 598x790 mm
 Pannohalma Benedictine Abbey, no inv. number



13, 31, 58-59. oldal | page
A nyár allegóriája, a bethlemi remetiségében fordító Szent Jeromossal, Szent Pállal és az évszakra jellemző munkák ábrázolásával
 Jakob Gottlieb Thelot (1708-1760)
 Jelzés: „I. W. Baumgartner delin. Sen. Johann Daniel Herz excud. Aug. V. Gottlieb Thelot sculpsit”
 18. század, Augsburg
 Papír, rézmetszet; 598x790 mm
 Pannohalmi Bencés Főapátság, leltári szám nélkül

Allegory of Summer, with Saint Jerome translating the Vulgate in seclusion, Saint Paul, and an illustration of the works of the season
 Jakob Gottlieb Thelot (1708-1760)
 marked “I. W. Baumgartner delin. Sen. Johann Daniel Herz excud. Aug. V. Gottlieb Thelot sculpsit”
 18th century, Augsburg
 Line engraving on paper; 598x790 mm
 Pannohalma Benedictine Abbey, no inv. number



Iparművészet | Applied Arts

68-69. oldal | page
Hat táblából álló kalendárium, a szentek zománc medallionképeivel
1730.
fa, zománc; 60x32x17,5 cm

Almanac of six tables, with enameled medallion portraits of saints
1730.
wood and enamel; 60 x 32 x 17,5 cm
(Fotó | Photo: Gregor M. Lechner OSB)



41. oldal | page
Szekrényóra
18. század második fele
Feketére pácolt fatokban, aranyozott sárgaréz veretekkel, vésett díszű sárgaréz számlappal
magasság 43 cm, szélesség 28 cm, mélység 15 cm
Veszprém, Laczkó Dezső Múzeum, ltsz. 66.233.

Cabinet clock
second half of the 18th century
In black stained wood case, with gilded copper mounting and engraved copper dial
43 x 28 x 15 cm H/D/W
Veszprém, Laczkó Dezső Museum, inv. 66.233.
(Fotó | Photo: SZABÓ Béla)



43. oldal | page
Szekrényóra
18. század második fele,
Franz Steinbach, Győr
Fa tokban, aranyozott sárgaréz veretekkel, vésett díszű sárgaréz számlappal.
magasság 53 cm, szélesség 28 cm, mélység 15 cm
Veszprém, Laczkó Dezső Múzeum, ltsz. 55.81.

Cabinet clock
second half of the 18th century, Franz Steinbach, Győr
In wood case, with gilded copper mounting and engraved copper dial.
53 x 28 x 15 cm H/D/W
Veszprém, Laczkó Dezső Museum, inv. 55.81.
(Fotó | Photo: SZABÓ Béla)
45. oldal | page



Keresztóra
1693, „Bács megyei Ádám mester”
(Adamus Bachmedjei)
aranyozott réz
magasság: 23cm, talapzati szélesség 10 cm, mélység 8 cm
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 1961.3409.

Crucifix clock
1693, Adamus Bachmedjei
("Adam Master of Bács County")
gilded copper
23 x 10 x 8 cm H/D/W
Budapest, Hungarian National Museum, inv. 1961.3409.
(Fotó | Photo: Judit KARDOS, MNM)



39. oldal | page
Nyeregóra
1770 körül, Joh. Delucca, Wien
Laudon tábornagyé (1717-1790) volt ezüst tokban
átmérője 11cm tokkal együtt
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 1862.26.1.
(Fotó: Képeessy Bence, MNM)

Saddle Clock
ca. 1770, Joh. Delucca, Wien
Used to belong to General Laudon (1717-1790)
silver case
11cm diameter with case
Budapest, Hungarian National Museum, inv. 1862.26.1.
(Fotó | Photo: Bence KÉPESSY, MNM)



Szobrászat | Sculpture

61, 70. oldal | page
Kálvária a bűnbeesés jelenetével
Ausztriai vagy magyarországi szobrász,
18. század közepe
Festett, aranyozott hársfa; m.: 85 cm, talp sz.: 33,5 cm
Pannonhalmi, Bencés Főapátság

Crucifix with scene of the Fall
unknown Austrian or Hungarian sculptor, mid-18th century
Painted and gilded linden wood
85 high, 33.5 cm wide at the plinth
Pannonhalma, Benedictine Abbey
(Fotó | Photo: SZABÓ Béla)

Könyvek | Books

Jean Francois Niceron
La perspective curieuse... divisée en quatre livres
Paris, La veufue F. Langlois dit Chartres, 1652.
Eger, Egyházmegyei Könyvtár
Eger, Diocese Library

Jacobus Boschius
Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem..
Apud Joannem Casparum Bencard, Augustae Vindelicorum & Dilingae anno MDCCII.
Pannonhalma, Bencés Főapátság Könyvtár
Pannonhalma, Benedictine Abbey Library

Abbé Du Fay, Chevalier de Cambray
Véritéble manière de fortifier de Mr. Vauban
Amsterdam: Jansson-à-Waesberge, 1726. tome I-II. (egyben)
Budapest, Egyetemi Könyvtár
Budapest, University Library

S. Vauban
Der Angriff und die Vertheidigung der Festungen
Berlin, Chr. Sigismund Bergemann, 1744.
Budapest, Egyetemi Könyvtár
Budapest, University Library

Diemerbroeck, Isbrand
Opera omnia, anatomica et medica
Ultrajecti, 1685.
Budapest, Semmelweis Orvostörténeti Múzeum és Könyvtár
ltsz: 5096 R.sz: F 851
Budapest, Semmelweis Library and Museum of Medical History
Inv: 5096 R.sz: F 851

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers
Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques
Livourne, 1771.
IV. és V. kötet
Budapest, Semmelweis Orvostörténeti Múzeum és Könyvtár
ltsz: 11671 R.sz: F 3435 és ltsz: 11671 R.sz: F 3437 vols. IV and V
Budapest, Semmelweis Library and Museum of Medical History
Inv: 11671 R.sz: F 3435 and Inv: 11671 R.sz: F 3437



37, 38. oldal | page
Állóóra
Órászervezet: 18. század eleje; órászekrény: 18. század közepe
fenyőfa (órászék, ingaház és óraház szerkezete), diófa, csomoros nyárfa (topolya), juharfa, ébenfa és paliszanderfa (intarzia berakások), fekete tus (juharfa berakások díszítő motívumai); sárgaréz (órászervezet); magasság: 270 cm, szélesség: 62 cm, mélység 38 cm, Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, ltsz.: 74.150

Standing clock
Clockwork from the early 18th century; cabinet from the mid-18th century pine (plinth, pendulum and clockwork casing), walnut, topolya poplar, maple, ebony, and rosewood (inlay); black ink (ornamental motifs on the maple inlay); copper (clockwork);
270 x 62 x 38 cm H/D/W
Székesfehérvár, The Diocese Museum of Székesfehérvár, inv.: 74.150
(Fotó | Photo: SMOHAY András és VÁLYI Huba)

40. oldal | page
Éjszakai óra, laterna magicával
1680, Friedberg
Fenyőfa, körtefa, ón, bádoglemez, sárgaréz, üveg;
magasság: 53 cm,
szélesség: 36,5 cm,
mélység: 28 cm
Esterházy Privatstiftung,
Burg Forchtenstein, Schatzuhr, K 318.

Night clock with magic lantern
1680, Friedberg
Pine and pear wood, pewter, tin foil, copper, glass
53 x 36,5 x 28 cm H/D/W
Esterházy Privatstiftung,
Burg Forchtenstein, Schatzuhr, K 318th
(Fotó | Photo: Manfred HORVATH, Wien)





A kiállítást rendezte a Pannonhalmi Főapátság
Kulturális és Turisztikai Igazgatósága

A kiállítás kurátorok | Curators

A kiállítás koncepciója | Exhibition concept

Látványterv és installáció | Design

Katalógusterv, nyomdai előkészítés | Catalogue design, prepress

Restaurátor | Restorer

Szöveg | Text

Műtárgyjegyzéket összeállította | List of exhibited objects compiled by

Angol fordító és lektor | English translation and proofreading

Szerkesztette | Editors

Magyar lektor | Hungarian proofreader

Felelős kiadó | Responsible publisher

Nyomdai munkálatok | Printed by

Felelős vezető | Director

Külön köszönet | Special thanks to

The exhibition was organised by the Cultural
and Touristic Board of the Pannonhalma Abbey

SCHMAL Dániel, TERDIK Szilveszter

VARGA Mátyás, SCHMAL Dániel, TERDIK Szilveszter

NARMER Építészeti Stúdió

Gelencsér Judit

KOVÁCS Péter

SCHMAL Dániel, SZILÁRDFY Zoltán, PRÉKOPA Ágnes

TERDIK Szilveszter

LENGYEL Péter

SCHMAL Dániel, TERDIK Szilveszter

SCHMAL Alexandra

VÁRSZEGI Asztrik

mondAT Kft.

NAGY László

Melki Apátság – Melk Abbey

Göttweigi Apátság – Göttweig Abbey

Esterházy Magánalapítvány, Kismarton –

Esterházy Foundation, Eisenstadt

BÁNHEGYI Miksa, KÖLNEI Livia, PRÉKOPA Ágnes,

RADNÓTI Klára, SMOHAY András,

SZILÁRDFY Zoltán, TÓTH G. Péter

Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum –

The Diocese Museum of Székesfehérvár

Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém –

Laczkó Dezső Museum, Veszprém

Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest –

Hungarian National Museum, Budapest

Egyházmegyei Könyvtár, Eger – Diocese Library, Eger

ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest –

ELTE University Library, Budapest

Semmelweis Orvostörténelmi Múzeum és Könyvtár, Budapest –

Semmelweis Library and Museum of Medical History, Budapest

Szépművészeti Múzeum, Régi Képtár, Budapest –

Museum of Fine Arts, Old Gallery, Budapest

A kiállítás és a katalógus támogatói | Sponsored by

nka
Nemzeti Kulturális Alap

UniCredit Bank

ISBN: 978-963-9053-82-3

