

VITA

KUSLER ÁGNES „AZ ÚN. KÉPZŐMŰVÉSZETI ALKALMAZOTT EMBLEMATIKA MAGYARORSZÁGON (17–18. SZÁZAD)” CÍMŰ DOKTORI (PHD) ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Kusler Ágnes doktori (PhD) értekezésének vitájára 2020. november 25-én került sor az online térben, az ELTE BTK Doktori Hivatala által létrehozott nyilvános Microsoft Teams csoportban. A disszertáció témavezetője Kelényi György volt. – Mivel az online védéshez nem készült nyomtatott tézisfüzet, a jelölt kérésére közöljük az értekezés téziseit is.

AZ ÉRTEKEZÉS TÉZISEI

Disszertációmban a történeti Magyarország területén a 17–18. század során keletkezett, az úgynevezett képzőművészeti alkalmazott emblematika tárgykörébe sorolható, egyházi és világi épületekben található monumentális festészeti, valamint a magyarországi gyűjteményekben található ipar- és képzőművészeti ciklusokat és emlékeket dolgoztam fel, a művészettörténeti emblematika kutatás módszertanát alkalmazva. Disszertációm célja a képzőművészeti alkalmazott emblematika emlékeinek teljességre törekvő felkutatása, feldolgozása, valamint az emblematikus ciklusok tartalmi és kontextuális elemzése volt. Az alkalmazott emblematika magyarországi történetének teljes körű feldolgozására a barokk-kutatás az eddigiekben nem vállalkozott, disszertációm elsőként nyújt áttekintést a témáról.

Az emblematika és alkalmazott emblematika fogalma

Az embléma a kora újkor egyik jellegzetes irodalmi és képzőművészeti műfaja volt, a reneszánsz és barokk allegóriához kapcsolódóan. Egy emblé-

ma a legtöbb esetben három alkotóelemből épült fel, amelyek között két szöveges és egy képi elem található. A hármas szerkezet, az *emblema triplex* részeit az általában a morális tartalmat jelmondatként, tömören és enigmatikusan megfogalmazó motto; az allegorikus tartalmat vizualizáló illusztráció, a *pictura*; valamint a két elem kapcsolatát és a morális tartalmat feltáró, megmagyarázó verses epigramma vagy rövid értekezés, a *subscriptio* képezik. Az embléma műfajának azonban sem a formai, szerkezeti, sem pedig a tartalmi jellegzetességeit nem korlátozták egyértelmű szabályok, így az egyes szerzők által és a kora újkor, a 16–18. század eltérő korszakaiban létrehozott emblémák jelentősen eltértek egymástól. Közös jellegzetességként megállapítható, hogy az emblémák célja egy moralizáló gondolat enigmatikus bemutatása.

Az emblémákat általában illusztrált verseskötetként jelentették meg szerzőik, így az embléma műfajának elsődleges médiuma az emblémáskönyv volt. A műfajteremtő kiadvány Andrea Alciato *Emblematum liber* című kötete volt, amely 1531-ben jelent meg Augsburgban és megalapozta a későbbiekben kanonizálódott bimedialis szerkezetet. Az embléma a középkori és reneszánsz allegória, a humanista hieroglifika és imprézakultusz metszéspontjában megszületett műfaj volt, amely a 16. századi, elsődlegesen humanista kontextusát a barokk korban levetkőzve a vernakuláris világi és egyházi kultúra populáris regisztereiben is megtalálta a helyét a 17–18. században. Ennek megfelelően az emblematika története nem beszélhető el egységes narratíva mentén: az egyes emblémáskönyvek eltérő kontextusokban és eltérő intencióval születtek, így pedig nem csupán formai tekintetben, hanem tartalmukban is jelentősen eltérnek egymástól.

Az emblémáskönyv médiuma, mint első megjelenési formájától kezdve népszerű és inspiratív, kompakt irodalmi és képi motívumgyűjtemény, a képzőművészetben és az irodalomban tovább hasznosult. Az ezen hatásmechanizmus eredményeképp születő műveket nevezzük összefoglalóan alkalmazott emblematikának, mely irodalmi és képzőművészeti alkalmazott emblematikára ágazik. Az említett fogalom alatt alapvetően az emblémáskönyvekben megjelent emblémák irodalmi idézetként, képzőművészeti másolatként vagy parafrázisként történő adaptálását értjük. A képzőművészeti alkalmazott emblematika olyan képzőművészeti, iparművészeti és építészeti művekkel foglalkozik, melyeknek ikonográfiai programját teljes egészében, vagy részlegesen emblémáskönyv szolgáltatta, és részben, vagy egészében egyedi emblémák tulajdonságait akceptálják. A képzőművészeti alkalmazott emblematika a legáltalánosabb esetekben csupán a motto és a pictura együttese, azaz az *emblema triplex* harmadik, magyarázó eleme (az epigramma vagy subscriptio) elmarad. Szintén általánosítható tény az is, hogy noha az esetek nagyobb hányadában a médiumot váltott emblémák forrása azonosítható emblémáskönyvekben, a picturák és a mottók gyakorta eltérnek az előképtől kisebb vagy nagyobb mértékben. Ahogy a képi és szöveges elemek formailag vagy tartalmilag eltérnek a forrásuktól, úgy módosulhat az embléma morális jelentése is, alkalmazkodva egy megrendelő vagy concettista elképzeléseihez egy koherensen megalkotott allegorikus képi programon belül.

Az alkalmazás területe, a hordozók miriádjának megfelelően igen változatos és sokféle volt. A klaszszikus képzőművészeti műfajok mellett a legszélesebb körű felhasználása az emblémáknak az iparművészet területén volt. Emblémák megtalálhatók a máig fennmaradt emlékek közül medálokon, érmeken, zászlókon, lobogókon, fegyvereken és vértzeteken, ruházatok hímzésén, ékszereken, üvegárgyakon, tálakon, serlegeken, ezüstneműkön, tányérokon, majolikatárgyakon, kártyalapokon, ex libriseken és signeteken (nyomdászjelvényeken), bútorokon, kárpitokon, kályhákon és egyéb beltéri dekorációkon. Az emblémák és imprézák alkalmazása fontos szerepet töltött be a köz- és privát, szekuláris (kastélyok, városházák, kúriák, könyvtárak, egyetemek stb.) vagy egyházi épületek (templomok, kolostorok, kollégiumok stb.) belső- és külső dekorációjában is.

Az építészeti kontextusba ágyazva létrehozott alkalmazott emblémaciklusok közül főként a szakrális épületekben maradt fenn több, amelyek modernizálására ritkábban került sor, mint a szekuláris köz- vagy magánépületek esetében. Ugyanakkor az egyes

épületek belsőépítészeti díszítése, és főként pedig a kisművészeti tárgyak esetében minden bizonnyal hatalmas mértékű pusztulásról beszélhetünk: összevetve az emblémáskönyvek fennmaradt tömegével, az alkalmazott emblematika emlékanyaga sokkal fragmentáltabb és esetlegesebb. Az emblémákkal díszített használati tárgyak mára jórészt partikuláris, múzeumban őrzött darabok, így azok eredeti kontextusa csak nagyon ritka esetekben rekonstruálható. Az egykori barokk berendezések darabjai szétszóródtak vagy megsemmisültek, a tárgyak eredeti miliőjükből kiszakítva pedig megfosztódtak „beszédeségüktől” is. A jobbára csak fragmentumokban létező emlékek pedig nem képesek visszaadni azt az összművészeti jelleget, melyet az emblematikus korszakban képviseltek. Az emlékanyag pusztulásának problémája különösen hangsúlyosan lép fel a kora újkor kedvelt efemer dekorációi esetében, melyeket ma már jobbára csak leírásokból, esetenként metszetelekről ismerünk. A kora újkor tárgyi kultúrájának szerves részét képezték a parádék, tűzijátékok, körmenetek, diadalmenetek, esküvői-temetési ceremóniák kulisszái, amelyeket a 16–18. században szintén rendszeresen ékesítettek emblémákkal.

A disszertáció módszertana

A dolgozatban az emblematikus képzőművészeti emlékeket és ciklusokat tematikusan csoportosított esettanulmányok sorozataként dolgoztam fel. Az egyes fejezetekben speciális szempontok mentén összekapcsolható emlékekkel foglalkoztam, amelyek elemzésén és kontextualizálásán keresztül egy-egy emlékcsoporttal kapcsolatos általános megállapítások, konklúziók is levonhatók. Az egyes fejezeteken belül, főként a mai Magyarország területén található ciklusokat emeltem ki, amelyekhez analogikusan kapcsolódnak a történeti Magyarország, illetve az egykori Habsburg Birodalom területén található emlékek. Dolgozatomban a történeti, 17–18. századi regionális, politikai, felekezeti és kulturális határok mentén, tehát nem a mai határviszonyokat figyelembe véve határoztam meg vizsgálódásom tárgykörét.

Kutatásom során elsőként tettem kísérletet a történeti Magyarország területén található képzőművészeti alkalmazott emblematikai ciklusok teljességre törekvő összegyűjtésére és feldolgozására. Dolgozatomban összesen ötven monumentális képzőművészeti alkalmazott emblematikai ciklust dolgoztam fel: negyvenkét jó állapotban, vagy (rekonstruálható) töredékként fennmaradt, illetve nyolc írott vagy vizuális források alapján rekonstruálható emléket.

Gyűjtésem során összesen húsz világi épület emblematikus elemeket is felhasználó dekorációs programját sikerült azonosítanom, amelyek között tizennégy magánépület (kastély),¹ hat pedig középület (városháza, patika) volt.²

A fennmaradó harminc ciklus egyházi épületekben található: ezek között kilenc katolikus emlék³ – ezen belül négy templom és öt, különböző szerzetesrendek által használt kolostor –, tíz evangélikus,⁴ illetve tizenegy református templom található.⁵

A feldolgozott emlékek közül mindössze tizenegy található a mai Magyarország területén. Egy emlék ma Ausztriában, egy Ukrajnában, kilenc Szlovákiában, a fennmaradó huszonnyolc pedig Románia (Erdély) területén található. Szintén Erdélyben található a legtöbb elpusztult, csak töredékként fennmaradt, illetve jelenleg is veszélyeztetett állapotú ciklus.

A tárgyalt emlékek között számos nehezen hozzáférhető, a nagyközönség és a szakma elől egyaránt elzárt épületekben található. A dolgozat megírásával céлом az is volt, hogy a hatalmas területen, egymástól sok esetben kulturálisan is elzárt emlékcsoportokat az európai emblematika kontextusába ágyazva egy olyan közös értelmező módszertannal dolgozzam fel, amely lehetővé teszi a ciklusok jelentőségének felismerését és elősegíti azok értelmezését is.

Az emblémák tartalmának megfjtéséhez és a ciklusok jelentésének rekonstrukciójához a kutatásom legfontosabb feladatáknak a képzőművészeti alkalmazott emblémák nyomtatott, irodalmi emblematikai forrásainak azonosítását jelöltem meg. Véleményem szerint – egyetértésben a nemzetközi szakirodalom alapvető megállapításaival – az egyes emblémák jelentéstartalmának meghatározásához elengedhetetlen a pontos irodalmi kontextus megismerése.

Az emblémák elemzése során céлом a képi és szöveges tartalmak értelmezésének lehető legpontosabb rekonstrukciója volt. Ennek érdekében a képzőművészeti alkalmazott emblematikai ciklusokban az esetek nagy többségében csak két elemből álló emblémákat, amennyiben sikerült visszavezetni irodalmi emblematikai előképre, nem csupán az alkalmazott, hanem az irodalmi emblematikai kontextusban is vizsgáltam. Ennek érdekében a forrásként azonosított emblémáskönyvek szorosabb történeti és kulturális kontextusát, a szerző pozícióját, a kötetek intencionált olvasóközönségét, az adott kötetek tematikus fókuszát, típusát, felépítését, valamint az emblémák működését is igyekeztem minden esetben meghatározni. Amennyiben az emblémák többszörös áttétellel jutottak el egy adott alkalmazott emblematikai ciklushoz – például egy emblémakompendium közvetítésével –, akkor minden esetben az eredeti megjelenési helyet is felkutattam.

Az emblémák jelentéstartalmát ezt követően egyszerre vizsgáltam meg az irodalmi és az alkalmazott emblematikai kontextusban, a jelentésváltozásokra, eltérésekre is felhívva a figyelmet. Ez a módszer eltér az alkalmazott emblematika kutatásának általánosan bevett módszertanától, ahol sok esetben csak a nyomtatott és alkalmazott emblémák közötti formai egyezések és különbségek felmutatása a cél, az emblémák jelentéstartalmát azonban sok esetben csupán egy-két szóból álló, summás megállapítással írják le a kutatók. Az emblémák értelmezése szempontjából elengedhetetlennek tartottam az idegen nyelvű, főként latin és német mottók, subscriptiók és epigrammák lefordítását is.

Természetesen az alkalmazott emblematika tárgyköre nem szűkíthető le a nyomtatott emblémáskönyvekből származó picturák és mottók mechanikus másolására. Valójában számos tárgyalt esetben felfedezhetők eltérések, módosítások a médium- és kontextusváltáson átesett emblémák között, még akkor is, ha az előkép használata egyértelműen kimutatható. Ezeket a változásokat, legyenek azok formaiak, vagy az emblémák jelentéstartalmát módosító átalakítások, minden esetben jeleztem a dolgozatban. Az előképek transzformációjának, illetve szabad felhasználásának tárgyköréhez tartoznak az azonosítható előkép nélküli alkalmazott emblematikai ciklusok is.

Az emblémák tartalmi elemzése mellett figyelmet szenteltem a ciklusok programjára is. Amennyiben lehetséges volt, reflektáltam a programalkotó személyek intencióira, a concetto megalkotásának és az emblémák teaurációjának folyamatára. A dekorációs programok elemzése során kitértem az esetlegesen jelen lévő, nem emblematikus képi elemekre is, valamint minden esetben kísérletet tettem a releváns nemzetközi analógiák bemutatására, az egykori Habsburg Birodalom területére fókuszálva.

A disszertáció eredményei

A dolgozatom első, bevezető fejezetében fogalmi és kutatástörténeti áttekintést nyújtok témámhoz kapcsolódóan. Az első alfejezetben az embléma irodalmi műfajának fogalom- és keletkezéstörténetét, valamint kritikai definícióit mutatom be. A második alfejezetben az alkalmazott emblematika fogalmát, kora újkori és modern elméleti megközelítéseit, valamint kutatástörténetét tárgyalom, kiemelt fókuszszal a kelet-közép-európai, valamint a magyarországi szakirodalomra.⁶ A dolgozat öt elemző fejezetében tematikusan csoportosított esettanulmányok sorozataként dolgozom fel az ötven alkalmazott

emblematicai ciklust a történeti Magyarország egyházi és világi, köz- és magánépületeiben.

Az első elemző fejezet, „Alkalmazott emblematicai ciklusok a kora újkori Magyarország főúri és polgári épületeiben” címmel világi középületek alkalmazott emblematicai dekorációs programjaira fókuszál. Céлом az volt, hogy áttekintést adjak a 17–18. századi magyarországi és erdélyi világi – főúri és polgári – kontextusban létrejött, fennmaradt, illetve elpusztult (de források alapján rekonstruálható) alkalmazott emblematicai ciklusokról. A fejezetben kiemelten foglalkozom a magyarországi alkalmazott emblematica kronologikusan egyik első, azonban sajnálatosan elpusztult emlékcsoportjával, amely Lackner Kristóf humanista polgármester munkásságának köszönhetően jött létre Sopron középületein a 17. század második évtizedében. Lackner alkalmazott emblematicai és hieroglifikus elemeket is felhasználó programot dolgozott ki a soproni városháza, valamint a városkapuk díszítésére: ennek a két ciklusnak a rekonstrukciója adja az alábbi fejezet két központi esettanulmányát.⁷

A fejezetet három, tematikusan csoportosított világi alkalmazott emblematicai ciklusokat bemutató exkurzus egészíti ki. Az első exkurzusban olyan főúri és polgári épületek alkalmazott emblematicai dekorációs ciklusait mutatom be, amelyek elpusztultak, illetve csupán töredékként maradtak fenn. A második exkurzusban a kora újkori középületek homlokzatán, illetve tanácstermeiben fennmaradt alkalmazott emblematicai ciklusokat dolgozom fel a Szepesség területén (Eperjes és Igló), valamint a Habsburg Birodalomban kiemelt jelentőségű fővárosokban: Pozsonyban és Bécsben. A harmadik exkurzus három esettanulmánya eltérő – főúri, egyetemi, valamint polgári – közegekből származik: az emlékeket ebben az esetben a Habsburg politikai reprezentációban gyakorta felhasznált, II. Rudolf idején Prágában kiadott uralkodói devizagyűjtemény forrásként való felhasználása jelenti (*Jacobus Typotius: Symbola divina et humana*).

A második, „Ut pictura meditatio: a győri és székesfehérvári jezsuita rendházak díszlépcsőinek dekorációja a jezsuita Mária-emblematica kontextusában” című elemző fejezetben két emblémával díszített lépcsőház feldolgozását végzem el, amelyek jezsuita monasztikus környezetben jöttek létre a Magyar Királyság nyugati területén az ellenreformáció, illetve a katolikus konszolidáció idején.

A győri jezsuita kollégium lépcsőházának dekorációja 1697-ben készült el, a székesfehérvári jezsuita rendház lépcsőjének díszítése pedig a 18. század közepén. A két ciklust nem csupán a megrendelő szerzetesrend kapcsolja össze, hanem az is, hogy mindkét esetben olyan emblémaciklusokat találunk,

amelyek szorosan összekapcsolódnak a rend számára kiemelt spirituális gyakorlattal, a meditációval is. Mindkét emblémaciklus egy-egy Mária-imát jelenít meg: a győri lépcső vezérfonalát a *Salve Regina*, a székesfehérváriét pedig a Loretói litánia szimbólum-invokációi adják. Az emblematicus picturák tehát ezekben az esetekben a klauzúrában élő szerzetesek számára nyújtottak vizuális segédletet Szűz Mária személye és jelentősége feletti meditációjukhoz, ennek megfelelően előképeiket és szorosabban vett kontextusukat is a meditációs, jezsuita emblémairódalom és alkalmazott emblematica jelenti. A fejezet címeként választott fogalom, az „ut pictura meditatio” is ezen képek elsődlegesen meditatív, kontemplációs funkcióját emeli ki. A fejezet célja az, hogy feltárja a két lépcső emblematicus dekorációjának meditációs programját és elhelyezze a korabeli emblematicus meditációs gyakorlatok és elméletek kontextusában. A győri lépcsőház esetében a program előképeként Anton Wierix 1598-ban kiadott *Salve Regina*-metszetsorozatát határozta meg,⁸ ugyanakkor a székesfehérvári szimbólum-invokációk esetében csak közvetett források és analógiák bemutatása lehetséges.

A fejezetben belüli exkurzusban három szepességi katolikus épületben található, szintén Mária személyt a középpontba állító ciklus – a leibici és szepesolaszi plébániatemplomok stallumainak, valamint a podolini piarista rendház dekorációjának – elemzését végzem el.

A „Monasztikus terek emblematicus regulációja” című, harmadik elemző fejezet célja a Sajghó Benedek főapát idején, a 18. század során a pannonhalmi bencés monostorban és a győri Apátúrházban felépített és kifestett refektóriumok dekorációjának, kiemelten pedig azok alkalmazott emblematicai programjának ikonográfiai és ikonológiai elemzése, valamint a korabeli szerzetesi emblematicán belüli kontextualizálása.⁹ A pannonhalmi és győri emblémák ikonológiai elemzése során elsődleges céloom az volt, hogy az egyes emblémák eredeti megjelenési kontextusának felmutatásával közelebb kerüljek eredeti jelentésükhöz, és ez alapján határozhattam meg azok módosult jelentését a refektóriumok kontextusában. Ezen a fejezetben belül térek ki a nagyszombati egyetemi (jezsuita) templomban található emblematicus dekorációs program elemzésére is.

A negyedik elemző fejezetben a magyarországi és erdélyi protestáns templomokban fennmaradt alkalmazott emblematicai emlékeket tekintem át. A fejezetben két, egymástól felekezeti és kulturálisan is eltérő emlékművet dolgozok fel, amelyek egyaránt – elsődlegesen – Erdélyben keletkeztek: a magyar református, illetve a szász evangélikus templomok dekorációs programjait. Az evangéli-

kus és református templomok belső dekorációja alapvető elemeiben egyezik – a két vizsgált emlékműanyagban így a legnagyobb számban a festett karzatmellvédek találhatók meg. Ugyanakkor eltérések is mutatkoznak: az evangélikus templomokban a karzatok és a szószékek dekorációja volt a hangsúlyosabb, ezzel szemben a református templomokban számos esetben a kazettás famennyezetek festett táblái között találunk emblematikus picturákat.

Az első alfejezetben a magyar református templomok alkalmazott emblematikai dekorációját mutatom be. Az emlékműanyag egyedi jellegzetesége az, hogy forrásuk minden esetben azonos: Johann Gerhard *Meditationes sacrae* című kegyességi munkájának 18. századi magyar nyelvű átdolgozása, Inczedy József *Liliomok völgye* című kötete. A műben található tíz embléma a kelet-magyarországi és erdélyi református közegben példátlanul népszerűvé vált, és a kötet emblémái számos templomdekorációjának alapjául szolgáltak.

A második alfejezetben a délkelet-erdélyi szász evangélikus templomokban található alkalmazott emblematikai programokat dolgozom fel. Az erős német kapcsolatokkal rendelkező szász művészet értelmezéséhez először áttekintem a német evangélikus emblematika legfontosabb tendenciáit a 17–18. században, ezt követően pedig a legfontosabb fennmaradt emlékeket elemzem – részben Kovács Zsolt kutatásaira támaszkodva –, azonosítva a lehetséges előképeket és analógiákat. Végül az evangélikus alkalmazott emblematika egyetlen fennmaradt magyarországi emlékére, a maglódi evangélikus templom szószékére is kitérek.

Az ötödik elemző fejezetben arra a hipotetikus kérdésre kerestem a választ, hogy felfedezhetők-e olyan alkalmazott emblematikai emlékek a történeti Magyarország területén, amelyeknek a forrását magyarországi szerzők emblémáskönyveiben találjuk meg.

A két, kimutathatóan képzőművészeti ciklusok előképeként használt magyarországi szerző által írt emblémáskönyv szerzői egyaránt jezsuiták voltak, és működésük a 17. század végére, illetve a 18. század elő felére tehető. Hevenesi Gábor *Succus prudentiae*, valamint Vanossi Antal *Idea sapientis* című emblémáskönyvei egyaránt Bécsben jelentek meg, és alapvető morális kérdéseket dolgoznak fel a jezsuita retorikai és teológiai alapokon. A művek alkalmazott emblematikai recepciója igen kiterjedt: Hevenesi emblémáit két (egy töredékesen fennmaradt, illetve egy elpusztult) erdélyi helyszínen,¹⁰ Vanossi emblémáit pedig három épületben,¹¹ illetve Ferenczy István szobrász, az emblematika oktatásban való felhasználása szempontjából is érdekes, diákori vázlatfüzetben sikerült azonosítanom. Az al-

kalmazott emblematikai ciklusok a 18. században keletkeztek, azonban egymástól időben és kulturálisan is igen távol esnek. Az emblémák kontextusát mindössze egy esetben szolgáltatja szakrális tér: a további ciklusok szekuláris magánterekben kaptak helyet. Az esettanulmányokban így a picturák eltérő értelmezési lehetőségeinek bemutatására is lehetőségem nyílik.

Az utolsó, hatodik elemző fejezet célja az, hogy magyarországi közgyűjteményekben – az Iparművészeti Múzeumban, a Magyar Nemzeti Múzeumban és a Szépművészeti Múzeumban – őrzött iparművészeti tárgyakon és képzőművészeti alkotásokon keresztül vázlatosan bemutassa a kora újkori tárgykultúra és az alkalmazott emblematika kapcsolatát. A fejezet első felében olyan hétköznapi és alkalmi használati tárgyakat elemzek, amelyek díszítésében emblémák is helyet kaptak.

A fejezet második felét egy, a Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményében található emblematikus tondóisorozat részletes elemzésének szenteltem. A sorozat feltehetően Strasbourgban készült a 17. század első felében, és eredeti funkcióját tekintve egy protestáns nemes számára készített illuminált, hordozható emblémáskönyv volt. Az egyedi, nemzetközi kontextusban is kiemelkedő minőségű és jelentőségű sorozat szintén a barokk emblematikus tárgykultúra részét képezte tehát, ugyanakkor a miniatűrű megalkotó művész – Friedrich Brentel –, valamint az előképül választott, és jelen tanulmány keretében azonosított emblémáskönyvek tematikai sokszínűségének köszönhetően a sorozat kitüntetett szakmai figyelemre tarthat számot.

AZ OPPONENSI VÉLEMÉNYEK ÉS A JELÖLT VÁLASZA

Elsőként Szőnyi György Endre olvasta fel opponensi véleményét.

„Kusler Ágnes dolgozata monumentális munka. Nemcsak terjedelmében, hanem mind horizontjában, mind pedig elemzéseinek mélységében és alaposságában. Ezért máris előre bocsájthatom: ez a disszertáció magasan fölötte van az átlagos disszertációk színvonalának és horizontjának, ezért nem is lehet kétséges, hogy melegen ajánlom megvitatásra és feltétel nélkül megelőlegezném neki a PhD címet. Tovább megyek: ez a munka eséllyel pályázhatna az MTA doktori címére is (feltéve, hogy a habitusvizsgálat többi eleme is rendben lenne).

Excursus 1: Kíváncsi lennék, hogy az ELTE doktori szabályzata limitálja-e a disszertációk hosszát.

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészkarán a dolgozatok terjedelme maximum 350 000 leütés lehet (bibliográfia nélkül), s tudtommal az MTA-hoz beadott dolgozatok sem lehetnek több, mint 250 oldal. Ezt figyelembe véve én tökéletesen elegendőnek vélném a doktori cím elnyeréséhez az elméleti bevezetőt követően a Lackner Kristófhöz kapcsolódó fejezeteket, valamint a győri díszlépcső és a pannonhalmi refektórium dekorációinak elemzését. Ám mivel itt jóval többet kapunk, nézzünk szembe a nagy művel.

Kusler Ágnes szerényen jegyzi meg a dolgozat 492. oldalán, hogy műve még az igen tág terjedelmi korlátok mellett sem azonosítható az emblematikus képi nyelv kora újkori magyarországi monográfiájaként. El kell hinnünk neki, hiszen hosszan sorolja a még feldolgozható és feldolgozandó témákat, ugyanakkor azt leszögezhetjük, hogy ez a munka a hazai emblematika művészettörténeti vonatkozásainak eddigi legátfogóbb és legalaposabb elemzése, amely nemcsak leíró jellegű, de jól megalapozott elméleti rendszerre támaszkodik, és imponáló nemzetközi áttekintése van mind az elsődleges forrásokról (szóhasználatában az »előképek«-ről), mind pedig a modern szakirodalom szerteágazó eredményeiről. De erre még visszatérek.

A dolgozat hét fejezetre oszlik. Az elméleti és módszertani alapvetésként szolgáló 70+ oldalas bevezetés után a következő fő témák kerülnek bemutatásra:

- Alkalmazott emblematika a kora újkori Magyarország főúri és polgári épületeiben. Itt kap helyet Lackner Kristóf emblematikai munkásságának és a Sopron városát díszítő köztéri programjainak elemzése, valamint számos főúri kastély – Sárvár, Fogaras, Bethlenszentmiklós, Fraknó – és városháza (Bécs, Pozsony, Kolozsvár, Eperjes stb.) emblematikus programjainak felfejtése. Még olyan esetekben is, amikor az eredeti már nincs meg, de valamilyen módon rekonstruálható.

- A következő fejezet a jezsuita kegyesség és Mária-emblematika kontextusában vizsgálja a győri és székesfehérvári rendházak díszlépcsőinek dekorációját. Itt bravúrosnak tekinthető az Anton Wierix *Salve Regina* programjának előképként, illetve a *Loretói litánia* irodalmi modellként való beazonosítása és részletes elemzése.

- A jezsuiták után a bencések következnek, a vizsgálatban a pannonhalmi főapátság refektórium, valamint a győri Apátúrház díszítései kapnak figyelmet és összehasonlító európai kontextust.

- A protestáns alkalmazott emblematikát elsősorban erdélyi református, valamint szász evangélikus templomok példáin keresztül mutatja be.

- A hatodik fejezet magyar emblémaszerzők képzőművészeti megoldásokat ihlető hatásával

foglalkozik, míg a hetedik a kora újkori tárgyi kultúra emblematikai jellegű dekorációit tekinti át (poharak, tárgyak, ékszerek, játékok stb.). E fejezetben ugyancsak figyelemre méltó elemzését és kontextualizálását találjuk Friedrich Brentel emblematikus tondósorozatának, melyet a Szépművészeti Múzeum őriz. A szöveg értelemszerűen számos alfejezetre oszlik, a számozás 4-5 hierarchiaszintig megy, melyeket még számos *excursus* is bonyolít. Ha itt adhatok tanácsot: én három szintnél tovább nem számoznám a fejezeteket, és ami ezek »alatt« van, azt számozatlan kis fejezetcímekkel látnám el. Az *excursus*ok is néha a harmadik szinten vannak, néha még lejjebb. Ezeket egy szintre hoznám, ezzel is egyszerűsítve a szerkezet labirintusát.

Meg kell emlékezni a második kötetéről is. A 493 oldalas főszöveget 394 oldalon át követi a *Bibliográfia*, informatív térképek, valamint konkordanciák Lackner műveihez. Az angol rezümét további 230 oldalon folytatja az illusztrációk gyűjteménye. Mivel a képek a fejezetszámokkal vannak harmonizálva, így meg sem lehet mondani, hogy hány száz, vagy ezer illusztráció tartozik a munkához.

Excursus 2: Igen fontosnak tartanám e munka minél hamarabbi megjelentetését, lehetőleg a maga teljességében, az illusztrációkkal együtt. Sajnos nehezen tudom elképzelni, hogy akadna nyomda, aki profitábilis vállalkozást látna ebben az anyagban, nem beszélve arról, hogy nagy valószínűséggel színes illusztrációkat senki sem akarna kinyomtatni. Nem tudom mi lesz a megoldás, de valami, a jelen digitális példányhoz hasonló formátum lenne a legkézenfekvőbb, és így juthatna el a kutató közösséghez ez a mű leghamarabb a teljes, lenyűgöző illusztrációs anyaggal együtt.

A vizualitás és az alkalmazott emblematika kutatójának természetesen nagyon érdekes lesz a bevezető fejezet, melyben a szerző fontos definíciókat ad és felvázolja a kutatástörténetet. Itt a standard nemzetközi és magyar szakirodalmat használja, és korrekt, világos módon foglalja össze azt a diszciplináris fejlődést, amely mára eljutott az emblémák és rokon műfajaik konszenzusos felfogásához. Ugyanakkor helyesen jegyzi meg, hogy »az egyes emblémáskönyvek eltérő kontextusokban és eltérő intencióval születtek, így pedig nem csupán formai tekintetben, hanem tartalmukban is jelentősen eltérnek egymástól« (14.). E bevezetőben hasznos és szükséges volt elkülöníteni, ugyanakkor egymáshoz kapcsolni az irodalmi és az alkalmazott képzőművészeti emblematikát, hiszen a későbbi monografikus elemzések pont ezeket a kapcsolódási pontokat használják ki. Míg az irodalmi emblematika összefoglalásánál elsősorban a szakirodalom hasz-

nálata dominál (Schöne, Heckscher, Wirth, Praz, Peter Daly, Daniel Russell, s köztük jómagam), a képzőművészeti emblematika bemutatásánál dicséretes módon kora újkori elméleti források használatára is sor kerül (Mathias Holzwart, Filippo Fasanini, Philipp Harsdörffer stb.), s a magyar szakirodalomban ez mindenképpen úttörő jelentőségű. Ugyancsak segítséget jelentenek a magyar kutatóknak az elméleti bevezetőben bemutatott újabb digitalizált adatbázisok (pl. a Prof. Mara Wade által koordinált University of Illinois és a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek közös projektje), valamint a külföldön megjelenő nyomtatott és online folyóiratok.

Az alkalmazott emblematika kutatástörténetének dicsérendő eleme a kelet-közép-európai eredmények bemutatása, melyet országokra lebontva értékeli a szerző. Itt talán érdemes lett volna egy pillantást vetni Lengyelországra is, hiszen régiókban az ikonográfiai és emblematicai kutatásoknak talán itt van a legerősebb hagyománya, elég csak olyan nagy nevekre gondolni, mint Jan Białostocki vagy Janusz Pelc, míg a fiatalabb generációk képviselői (mint Piotr Rypson) arra mutatnak példát, hogy miként házasítható a hagyományos művészettörténeti kutatás az újabb vizuális kultúrakutatókkal.

Amagyar kutatástörténetben értelemszerűen kitüntetett helye van Galavics Géza, Tüskés Gábor és Knapp Éva munkásságának, és örömmel láttam, hogy a munka horizontjára került a szegedi Kulturális Ikonológiai és Szemiográfiai Kutatócsoport tevékenysége is. Mégis, ezzel kapcsolatban kell megfogalmaznom egy kisebb hiányérzetemet, amely nem befolyásolja az egész munkáról való elismerő véleményemet, ám a továbbiakban érdemes lenne figyelembe venni. Már utaltam az elmúlt néhány évtizedben lezajlott forradalmi változásra, melyet általában a »képi fordulatként (pictorial turn)« szoktak emlegetni. Ez hozzájárult a vizuális kultúra kutatások (visual culture studies, vagy egyszerűen visual studies) felemelkedéséhez és olyan szempontokat vetett fel (pl. a képek politikája, vagy a test és a társadalmi nem szerepe a kulturális reprezentációkban), melyek a hagyományos művészettörténetet kibillentették komfortzónájából, elég csak Hans Belting *Bild-Anthropologie* vállalkozására, vagy Thomas Mitchell revizionista ikonológiájára utalni. A dolgozat terjedelmes bibliográfiájában egyikük sem szerepel. A szegedi kutatócsoportban a kilencvenes évektől kezdve igyekeztünk odafigyelni erre a posztstrukturalista vonulatra és azon dolgoztunk, hogy hidat verjünk a hagyományosabb kutatás és a mai idők által felvetett újabb problematikák között. Ennek az új látásmódnak erőteljesebb érvényesítésére bíztatom a szerzőt. De, hogy egy

hozzá közelebb álló kutatót említsek: Mara Wade több munkájával is szerepel a hivatkozásjegyzékben, ám ezek a professzorasszony kevésbé innovatív tanulmányai, holott inspirálók lehetnének az új idők szelére érzékenyen reagáló munkái is, pl. a *Gender Matters* című 2014-es könyve, vagy az utóbbi években kezdett projektjei, mint *Politics of Culture: Public Monuments in the Free Imperial City* vagy az *Early Modern Intellectual Networks: A Social History of the Emblem*. Természetesen Kusler Ágnesnek még bőven van ideje ilyen irányokba fordulni, hiszen az anyag felmérését és tudományos leírását már jó-részt elvégezte.

A fentiek alapján talán nem meglepő, hogy a monumentális munkában azokat a részeket élveztem a legjobban, ahol megjelent a pragmatikai nézőpont: vagyis, hogy az alkalmazott emblematika megrendelőinek és/vagy szerzőinek milyen politikai, ideológiai, vagy esztétikai programja volt, és hogy ezeket miként fogadta (már ahol ez felderíthető) az értelmező közösség. Nagyon tetszett a Lackner Kristóf-elemzésekben a szerző politikai programjának kibontása, pl. a soproni városháza kapcsán: »Az emeleti folyosót, vagyis a tanács- és dísztermek előcsarnokát az udvarhű propaganda határozta meg. Lackner számára, aki még a padovai egyetemen is megtarthatta evangélikus vallását, polgármesterként az egyik legnagyobb kihívást az evangélikus többségű város szabad vallásgyakorlási privilégiumának megőrzése, valamint ezzel párhuzamosan Habsburg-lojalitásának biztosítása jelentette.« (106.) Vagy a pozsonyi városháza díszítésével kapcsolatban: »A magyar rendi ellenállással szembeni állásfoglalásként is értelmezhető tehát az országgyűlés termeivel párhuzamosan kialakított, reprezentációs célokat ellátó terem sor dekorációja, ahol például a harmincéves háborút kiobbantó cseh rendi felkelés leverésére is emlékeztették a belépőket.« (89.)

Nem akarom szaporítani az idézeteket, de hasonlóan lényeglátó és interdiszciplináris megfigyeléseket találtam az egyházi épületek programjainak elemzésénél. Nagyon tetszett Sajghó Benedek bemutatása, ahol az életrajz, tanulmányai és műve (a pannonhalmi és győri emblematicus programok) igazán komplex módon, az emberi ambíció, az ideológiai motiváció, valamint a rendi lojalitás metszéspontjában ragadhatók meg. »A refektórium terének dekorációja szorosan kapcsolódott a Sajghó által vállalt programhoz: egyszerre fogalmazott meg a bencés rend magyarországi történelmi szerepével és jelentőségével, valamint a szerzetesi életprogrammal kapcsolatos megállapításokat.« (238.)

Míndezek mellett, vagy előtt csak teljes elismeréssel adózhatunk Kusler Ágnes filológiai munká-

jának. Minden mottó vagy idézet, minden kép vagy motívum mögött felderítette és hitelesítette a forrásokat, előképeket, a szövevényes intertextuális és intermedialis hálót.

Excursus 3: Következő megjegyzésem akár szörszálhasogatásnak is tűnhet, ezért is teszem excursusba. Mégis, mivel egy manapság elharapózó és számomra problematikus idézéstechnikára mutat, megemlítem itt. A 395. oldalon, magyar emblémaszerzők kapcsán kerül szó Zsámboki János gyűjteményéről, melyet az angol Geoffrey Whitney is használt, s ez utóbbi angol emblémáiból Shakespeare is merített. Kusler Ágnes helyesen utal erre a kultúrtörténeti kuriózumra, ám néhány külföldi szakirodalom mellett fő forrásként Tüskés Gábor egy cikkét említi. Tüskés azonban nem felfedezője mindennek, amint azt jegyzeteiben nagyon korrekten be is mutatja. Elsőnek Dézsi Lajos találta meg még 1928-ban Henry Green 19. századi Whitney-kiadását és fedezte fel benne Zsámbokit mint az egyik előképet. Erre Fabiny Tibor bukkant rá és részletesen tárgyalta 1984-ben kiadott *Shakespeare and the Emblem* című tanulmánykötetünkben. A hivatkozással kifejezett attribúció így Dézsinek és Fabiny-nak járna, amit Tüskés meg is tett, ám ez a kutatástörténeti elem Kusler hivatkozásából eltűnik. Manapság, amikor a digitalizációnak is köszönhetően a tudományos írás gyakran plágiumtól és hamis hivatkozásoktól szenved, különösen vigyáznunk kell a citációs *fair playre*.

Mivel Kusler Ágnes is többször beszél az »emblematis látásmódról«, nem számon kérve, inkább a további kutatási irányok iránt érdeklődve kérdezem, hogy az emblematika határán lévő, s az emblémák tematikáját felhasználó ikonográfiai programok mennyiben férnének bele az alkalmazott emblematis kutatásokba. Az olyan monumentális freskókra, vagy freskóciklusokra gondolok, ahol nincs, vagy nagyon kevés a szöveg, de befogadásuk az emblémákhoz hasonló módon történik. Egy ilyen példa a Serfőző Szabolcs által elemzett aszódi Podmaniczky-kastély dísztermének dekorációja (Kracker és Zach, 1776), melyben egy rövid mottó – SOLA SCRIPTURA – húzza alá a mennyezeti freskó »a Hit és az Erények diadala a Bűnök felett« allegorikus ikonográfiai programját, ugyanakkor a teremben számos antik témájú, sőt, pogány istenekeket ábrázoló grisaille oldalkép egészíti ki a keresztény tematikát.

Nagyon sok dicséretet és érdekességet lehetne még elmondani erről a disszertációról, de nem gondolom, hogy a bírálóknak a mű hosszával arányosnak kellene lennie. Ennyiből is nyilvánvaló, hogy fontos és magas színvonalú munka, nyilvánosságra hozatala rendkívül kívánatos, és szerzője ezzel a

művel kétségtelenül bebizonyította, hogy alapos és nagyformátumú tudós. Nem kétséges, hogy megérdemli vele a doktori címet.”

Másodikként Serfőző Szabolcs olvasta fel opponensi véleményét:

„Kusler Ágnes doktori disszertációja átfogó képet ad a címben megjelölt témáról, a magyarországi barokk képzőművészeti alkotásokon alkalmazott emblémákról. Az emblematis az allegóriák mellett a kora újkori európai és magyarországi képzőművészet meghatározó, széles körben elterjedt, felekezeti, nyelvi és kulturális határokon egyaránt átívelő műfaja volt. A disszertáció rendkívül alapos áttekintést nyújt a műfaj magyarországi emlékeiről, ami elsősorban a kora újkori emblémáskönyvekben fellelhető emblémák »monumentális« (épülethez kötött) képzőművészeti alkotásokon történő adaptációját jelenti. A rendkívüli alaposág ez esetben nem csupán retorikai fordulat, ugyanis az értekezés közel 500 oldalas terjedelme (mellékletek nélkül!) több mint kétszerese a doktori szabályzatban ajánlottaknak. A disszertáció argumentációját rendkívül gazdag, közel 300 oldalnyi képanyag is illusztrálja, s az is dicséretes, hogy a szerző nagy gondot fordított a disszertáció szövegének igényes nyelvi megformálására.

A hét fejezetből álló értekezés felépítése jól strukturált, logikus és jól áttekinthető. A 60 oldalnyi bevezető részletes fogalmi és kutatástörténeti kitekintéssel szolgál, s összefoglalja az értekezés célját és módszertanát. A szerző leszögezi, hogy a »dolgozat célja a képzőművészeti alkalmazott emblematis emlékeinek teljességre törekvő felkutatása, feldolgozása, valamint az emblematis ciklusok tartalmi és kontextuális elemzése« (13.)¹². A munka módszertanáról szóló fejezet szintén hangsúlyozza, hogy a szerző »elsőként tesz kísérletet a történeti Magyarország területén található képzőművészeti alkalmazott emblematis ciklusok teljességre törekvő összegyűjtésére és feldolgozására« (68.). A disszertáció tehát szemléletét tekintve az alkalmazott emblematis azon közép-európai kutatási irányzatához kapcsolódik, amely topografikus szempontú feldolgozást nyújt az egyes régiók emblematis emlékégyéből. Ezt képviselte például a stájerországi emlékeket feldolgozó Grete Lesky, vagy a szlovákiai emlékeket feldolgozó Peter Megyeši – Lenka Ďurčeková szerzőpáros. Az értekezés ugyanakkor mintegy kiegészíti a kora újkori magyarországi irodalmi emblematisra irányuló kutatásokat, amellyel az utóbbi időben főként Tüskés Gábor és Knapp Éva foglalkozott.

A szerző ugyanakkor azt is leszögezi, hogy a munka célja nem a kora újkori magyarországi emb-

lémaciklusok korpuszának összeállítása, hanem a műfaj legrepresentatívabb emlékeinek esettanulmányként történő bemutatása volt. Eszerint az értekezés »az emblematiszós képzőművészeti emlékeket és ciklusokat tematikusan csoportosított esettanulmányok sorozataként« dolgozza fel (67.). Ennek megfelelően a disszertáció húsz világi és harminc egyházi épület – emblematiszós elemeket is tartalmazó – dekorációs programját vizsgálja a történelmi Magyarország területén, s ezzel valóban szinte teljes körű feldolgozást nyújtja a témának.

A szóban forgó ötven emléket a szerző öt fejezetben, tematikus csoportosításban dolgozta fel: az elsőben az egykori soproni városháza és néhány további középület emblémaciklusait elemzi, a következő kettőben a jezsuita és a bencés rendhez kapcsolódó emlékeket, majd pedig a protestáns templomok emblematiszós dekorációját vizsgálja. A következő fejezetben két magyar jezsuita emblémászerző, Hevenesi Gábor és Vanosi Antal műveinek hatását vizsgálja egyházi és világi emlékeken.

A módszertani bevezetőben a szerző leszögezi, hogy »Az egyes emblémák tartalmának megfejtéséhez és a ciklusok jelentésének rekonstrukciójához« legfontosabb célkitűzése »az alkalmazott emblémák nyomtatott, irodalmi emblematiszós forrásainak azonosítása« volt (69.). Ezt a célkitűzést a szerző a legtöbb esetben sikerrel teljesítette. Az egyes embléma-együttesek elemzése és előképeik azonosítása arról tanúskodik, hogy a szerző a kora újkori emblematiszós irodalomban és a modern szakirodalomban egyaránt alapos jártasságot szerzett. Így például a disszertáció egyik jelentős eredménye, hogy Anton Wierix 1598-ban kiadott *Salve Regina*-metszetsorozatában meghatározta a győri jezsuita rendház díszlépcsőháza emblémaciklusának (vizuális) előképét. A győri díszlépcsőház emblémáit elemző 2001-es tanulmányában Knapp Éva még úgy vélte, hogy a képciklusnak nem volt közvetlen vizuális előképe, hanem a jezsuita Jacob Masen *Speculum imaginum...* című retorikaelméleti munkájában található embléma-leírások nyomán készültek az egyes kompozíciók. Amint arra Kusler Ágnes helyesen rámutat, ez a megoldás merőben szokatlan lett volna, hiszen »a kora újkori festészet egyik legfontosabb jellegzetessége a vizuális előképek használata, korábbi kompozíciók újragondolása volt«.

Az adott emlékekkel kapcsolatban hozható könyvtárakban fellelhető emblémáskönyv-gyűjteményeket vizsgálva a szerző arra a meglepő eredményre jutott, hogy az »szinte egyetlen esetben sem vezetett eredményre az előképkeresés során. Mindössze néhány olyan ciklust azonosítható, ahol az alkalmazott emblematiszós ciklus mellett a forrásként felhasznált emblémáskönyv fizikailag is azonosítha-

tó volt egy gyűjteményben.« (69.) Ez a helyzet például Pannonhalma esetében, ahol azonban az előképül szolgáló Boschius-kötetben a felhasznált emblémák mellett található ceruzás jelzések feltehetően a 19. századból származnak (vö. 258.), tehát nem a képciklus megrendelője, Sajgó Benedek főapát jelölte meg így a festő számára az emblémákat, hanem utólag azonosították be azokat.

Mint a szerző hangsúlyozza, az alkalmazott emblémák előképeinek felkutatása során alapvető forrásként szolgáltak számára az internetes embléma-adatbázisok és az on-line elérhető kora újkori emblémáskönyvek, amelyek száma az utóbbi időben, a tömeges könyvtári digitalizálási projekteknek köszönhetően jelentősen megnövekedett. Mindez azt jelzi, hogy Kusler Ágnes jó érzékkel ismerte fel, hogy a digitális források megjelenésével új lehetőségek nyíltak az emblémakutatás előtt, s ezeket a lehetőségeket megfelelően ki is aknázták.

Opponensként a méltatás mellett az is feladatom, hogy kritikai észrevételeket és javaslatokat is tegyek a munkával kapcsolatban; az alábbiakban tehát ezeket veszem sorra, részletesebben tárgyalva a téma soproni vonatkozásait, amelyekkel korábbi kutatásim során magam is foglalkoztam.

Kissé szervesen kapcsolódik a disszertáció kora újkori magyarországi emblematiszósról szóló törzskéhez az utolsó, VII. fejezet, amely az *Emblematiszós és tárgyi kultúra magyarországi múzeumi gyűjteményekben* címet kapta. A fejezet »néhány kiemelt, budapesti közgyűjteményekben található emléket dolgoz fel áttekintő jelleggel«. A mintegy 60 oldal terjedelmű fejezet első fele az *Emblematiszós tárgyi kultúra emlékei* cím alatt olyan ötvösművű díszedényeket és játékokat mutat be, amelyekben különféle emblémák kaptak helyet. Az itt bemutatott tárgyak nagy része német mesterek műve, s a 19–20. század során került Magyarországra, így nem világos, miként kapcsolódnak a disszertáció témájához, a kora újkori magyarországi alkalmazott emblematiszósához. A szerző nem tárgyalja a tárgyak provenienciáját, ám az esetek nagy részében nincs tudomásunk olyan adatról, amely az egykori tulajdonosok révén a kora újkori magyarországi »tárgy- és emblémakultúrához« kapcsolná ezeket a műveket.

El kell ismernünk, hogy a fejezet jelentős új kutatási eredményeket tartalmaz, különösen Friedrich Brentel emblematiszós tondó sorozatának vonatkozásában, amelyet azonban a szerző már 2017-ben önálló tanulmányként publikált a *Society for Emblem Studies* konferenciakötetében, így elhagyható lett volna a disszertációból.

Sajátos módon a közel 500 oldalnyi értekezés egy alig két oldal terjedelmű összefoglalás zárja: a nagyarányú anyaggyűjtéshez és az egyes emlékek

elemzéséhez tehát nem társul szintézis igényével megírt összegzés, amelyben a szerző megfogalmazná az igen gazdag forrásbázis alapján levonható következtetéseket és megállapításokat. Ugyancsak hiányolom az összegzésből a magyarországi emlékműanyag közép-európai összevetésben történő értékelését, így például kvantitatív és kvalitatív elemzését, időbeli alakulásának vizsgálatát. Érdekes lenne látni, hogyan viszonyul a kora újkori magyarországi (és erdélyi) emlékműkultúra például a csehországi vagy az ausztriai emlékműanyaghoz, mennyiben érvényesülnek nemzetközi tendenciák és lokális sajátosságok.

Célszerű lenne kiegészíteni a művet egy olyan fejezettel is, amely áttekintést nyújtana arról, mely emblematikai művek voltak fellelhetőek a kora újkori magyarországi főúri és kolostori könyvtárakban. Ehhez jó támpontként szolgálhatnak a Monok István által szerkesztett Könyvtártörténeti Füzetekben publikált könyvjegyzékek.

Az összefoglalásban a szerző felvázolja a jövőben elvégzendő további kutatási feladatokat is, amelyek között a »magyarországi kötődésű [nyomtatott és kéziratos] emblemaszövegek és emblematikus kiadványok illusztrációinak elemzése« mellett az barokk efemer dekorációkon, például a diadal- és castrum dolorisokon alkalmazott emblemaszövegek vizsgálata is szerepel. Szerencsésebb lett volna, ha ez utóbbi téma feldolgozására már a disszertáció keretei között sor kerül, hiszen a disszertáció bevezetőjében szerző célul tűzte ki az »elpusztult, de források alapján rekonstruálható alkalmazott emblematikai ciklusok« vizsgálatát (72.), s a forrásokból csak néhány olyan efemer dekorációt ismerünk a 17–18. századi Magyarországon, amelyeken emblemaszövegeket is alkalmaztak. Ilyen volt például a sasvári pálos templom Pietà-kegyszobrának 1762. augusztus 15-i translációjára készült emblemaszöveg-ciklus, vagy a Gonzaga Szent Alajos és Koszta Szent Szaniszló szentté avatása alkalmából 1727-ben a nagyszombati jezsuita templom számára készült efemer dekoráció, vagy a győri székesegyházban 1761-ben Károly főherceg halála alkalmából emelt *castrum doloris*.

A régi soproni városháza elpusztult, Lackner Kristóf soproni polgármester által koncipiált emblemaszöveg-ciklusa esetében a szerző a korábbi publikációkra támaszkodva minden részletre kiterjedően igyekezett elvégezni a rekonstrukciót és a politikai ikonográfiai program elemzését. Ezen a helyen néhány pontosítást és kiegészítést fűznék mindezekhez. Sajnálatos, hogy a Művészettörténeti Értesítőben már a doktori védést megelőzően megjelent a disszertációnak a soproni városháza emblemaszövegeivel foglalkozó fejezete, anélkül, hogy a szerző abba beépíthette volna

az opponensi észrevételeket. (Ugyanerről a témáról a szerzőnek már 2017-ben megjelent egy angol nyelvű tanulmánya.)

Lackner Kristóf 2008-ban kiadott önéletrajzából tudjuk, hogy első polgármesteri ciklusa alatt, 1615-ben a városháza homlokzatát »elmés és találékony emblemaszövegekkel és más jeles mondásokkal tette ragyogóbbá«. Dávid Ferenc találó megfogalmazása szerint – amely utolsó publikációjában olvasható (MÉ 2019, 145.) – »a humanista polgármester, Lackner Kristóf tervezte meg az épület külsejének és belsejének festett emblemaszövegeit és feliratait, a városházát a polgári kötetmek és erények hordozójává avatva«.

A városháza homlokzatára festett falképek között az uralkodó, II. Mátyás »emblemában kifejezett neve« is helyet kapott. A disszertáció nem utal arra a kézenfekvő feltételezésre, hogy a II. Mátyás nevét megjelenítő emblemaszöveg a kétfejű sas alakja lehetett, amint azt Lacknernek a koronáról írott, s ugyancsak 1615-ben kiadott könyvének címlapján is láthatjuk, ahol a sas szárnyain olvasható felirat kezdőbetűi akrosztichonként Mátyás nevét adták ki (*Maximus Auspicato Triumphat Hominum Induperator Auctorq. Salutis*). Pontosításra szorul a disszertáció azon megállapítása, miszerint Lackner »az Inviglia patriae (Örködj a hazán!) inscriptiót kapcsolta« az uralkodó nevét megjelenítő emblemaszöveghez (104.), ugyanis a források alapján a felirat pontos helye nem lokalizálható a homlokzaton.¹³

A városháza belső tereiben megjelenő emblemaszövegek és feliratok rekonstrukciója során a szerző nem tisztázta az épület térbeli viszonyait, jóllehet a városháza földszinti és emeleti alaprajzát és az egyes helyiségek funkcióját több 19. századi felmérési rajzról is ismerjük. Ezek egyikét Tompos Ernő közölte a Soproni Szemle 1977-es kötetében (228.). Eszerint a városháza emeletén két ülésterem volt: az egyik a 12 fős belső és a 24 fős külső tanács tanácsstermeként, a másik pedig a polgárjoggal rendelkezők összességét tömörítő teljes község (*Gemeinde*) üléstermeként szolgált. A korabeli források *Ratssaal* és *Gemeindesaal* néven említik ezeket a termeket, a disszertáció ugyanakkor következetesen tanács- és díszteremnek nevezi a két helyiséget. A díszterem megnevezés itt mindenképp kerülendő, helyesebb lenne a tanács- és közgyűlési terem megnevezés használata.

Több szempontból is pontosításra szorul az a megállapítás, amely szerint az emeleti folyosón »a tér szimbolikus csúcspontjaként a csúcsíves boltzatok záróköveihez II. Ferdinánd koronázásának dátuma (1618. július 1.), II. Mátyás és II. Ferdinánd neve, valamint a Habsburg-deviza (A.E.I.O.U.) felirata került a 'GRATIA, VIVAT! DESUPER!' felkiáltással kiegészítve« (106.).

Az erre vonatkozó 1714-es forrásban, Dobner Ferdinánd latin nyelvű leírása *parti contabulatae superiori, adeoque supra verticem* fordulattal jelöli meg a felirat helyét, amelyben a *contabulatio* nem gótikus boltozatként, hanem gerendás mennyezetként értelmezhető, amilyen a bártfai vagy a lócsei városháza tanácstermében is látható. (A szöveg-helyet már Payr Sándor is pontatlanul értelmezte 1917-es írásában, ahol így fogalmazott: »A városház emeleti folyosóján, a csúcsíves boltozaton, ahol a fábordázatok összeértek, ott ragyogott mindkét felől II. Ferdinánd neve aranyos betűkkel...«)

A források nem szólnak arról, hogy a városháza belső tereiben megjelenő feliratok között II. Ferdinánd neve mellett II. Mátyásé is helyet kapott volna, ez a dekoráció keletkezéstörténete miatt is valószínűtlen. Lackner 1615-ben festette fel a homlokzatra az emblémákat és a feliratokat, a belső terek dekorációja azonban csak 1622-ben (azaz jóval II. Mátyás halálát követően) készült el, összefüggésben a közelgő országgyűléssel, amelynek során a felsőtábla a közgyűlési teremben ülésezett.

A források szerint az *AEIOU* mozaikszó és a *GRATIA, VIVAT! DESUPER!* felirat nem a folyosón, hanem a tanácsterem falán kapott helyet. (E feliratok helyét a mellékletben közölt táblázat is tévesen adja meg.) Ezt Johann Conrad Barth soproni evangélikus lelkész 1681. évi, nyomtatásban is megjelent prédikációjából tudjuk,¹⁴ amelyet azonban a disszertáció (sem a korábbi irodalom) nem idéz. Eszerint az 1622-es soproni országgyűlést és Gonzaga Eleonóra császárné magyar királynévá koronázását megelőzően Lackner a magyar királyi korona képét festette a tanácsterem falára, alá pedig a *VIVAT* feliratot, mégpedig úgy, hogy az *IUVAT*-ként (t.i. éltet) is olvasható legyen. Barth értelmezésében mindez azt volt hivatott hirdetni, hogy a király és a nép korona segédelmével, gyámolításával él és uralkodik.

A disszertáció tévesen állítja, hogy »1622 májusában II. Ferdinánd a városban tartotta meg az országgyűlést, egybekötve második feleségével, Gonzaga Eleonóra Annával kötött házasságával« (106.). A házasságkötésre ugyanis már 1622 februárjában sor került, és nem Sopronban, hanem Innsbruckban. A soproni felirat elkészítésének alkalma a királynékoronázás, azaz a Szent Korona Sopronban hozatala volt.

Pontosításra szorul a 366. jegyzet szövege, amely szerint az *AEIOU* deviza jelentése »Lackner alapján: *Aquila electa juste omnia vincit...*«, ugyanis nem Lackner, hanem Barth interpretálja így a mozaikszót, mégpedig M. A. Pastorius: *Römischer Adler...* (Frankfurt 1657) c. műve nyomán.

A disszertáció külön fejezetben foglalkozik a soproni városkapuk emblematiszós dekorációjával

is, azonban ennek kapcsán is több pontosítást kell tennünk.

Több pontatlanság és félreértés ered abból, hogy a szerző nem tisztázza az Előkapu építéstörténetét és topográfiáját, s nem hivatkozik sem a *Magyar Várostartörténeti Atlasz* sorozat soproni kötetére, sem pedig Bél Mátyás városleírására, amelyek támpontként szolgálhattak volna ebben a tekintetben. A várostörténeti atlaszban került közlésre pl. Johann Georg Drost 1750 körüli helyszínrajza az Előkapuról, amely szerint a Tűztorony előtt két kapu állt: egy belső és egy külső (*Inneres*, ill. *Forderes Thor*).¹⁵ Ezek közül a Tűztorony és a belső kapu már Lackner idején is állt, míg a külső kaput 1697-ben építették a szárazárok külső oldalán. A belső kaput azonban 1647-ben lebontották és újjáépítették. Ezt az állapotot dokumentálja tehát Hajnóczy Dániel 1739. évi leírása. Mindezek ismeretében több szempontból is téves a disszertáció azon megállapítása, miszerint »Lackner sasának egyetlen részletbe menő leírását Hajnóczy 1739-es *Iter neosoliense* című kéziratos útleírása tartalmazza. (...) Az eredetileg [t.i. 1608-ban, Lackner kezdeményezésére] az Előkapura festetett *Aquila Sopronienses* (sic!) [helyesen: -sis] azonban fennmaradt: Hajnóczy a kapuzat harmadik szárnyának belső oldalán látta. A forrás szerint a picturán aranytollas kétfejű sas (*Aquila biceps*) szerepelt, feje felett a Szent Koronával, amely az alábbi feliratot viselte: *FULGEAT AETERNUM DECUS HOC ET GLORIA REGNI*«. (133.)

A kapuzat „harmadik szárnya” tehát félreértés: itt valójában a harmadik (legbelső) kapuról, azaz a Tűztorony átjárójáról van szó, amelyet a Hajnóczy szövegét közlő Csatkai Endre helyesen »az Előkapu harmadik, legbelső részeként« fordított. Hajnóczy leírásából nem derül ki, de Bél Mátyásnak a disszertációban nem idézett leírásából tudjuk, hogy a Fulgeat... kezdetű felirat második fele egy kronosztichon volt 1699-ből: *paX agros, et prata beat, paX ornat et VrbeM, paX Vltes Dltes, Laeta Vlreta faClit* [1699] (Békében termő a mező, megszépül a város, Békében zöldell, szőleje gazdagodik).¹⁶

Meg kell jegyeznünk azt is, hogy a Lackner által 1608-ban az Előkapura festett sas nem a várostornyon, hanem az előtte álló kapun kapott helyet, amelyet azonban már 1647-ben lebontottak és újjáépítettek, így az nem maradhatott fenn Hajnóczy idejéig. Bél Mátyás leírásából tudjuk, hogy a Hajnóczy által leírt, egykor a Tűztorony külső oldalán látható kétfejű császári sast 1690-ben Kerschneritsch (Kerschneritsch) Mihály polgármester festette a toronyra, az Oszmán Birodalom fölötti győzelemre utaló egyéb ábrázolásokkal. Ezzel szemben a Lackner által 1608-ban az Előkapura festett a sas, amelynek szárnyain az újonnan magyar királlyá

koronázott II. Mátyás neve volt olvasható, aligha kétféjű sas volt, mivel Mátyás ekkor még csak az osztrák főhercegi és a magyar királyi címet viselte, s csak bátyja, II. Rudolf halálát követően, 1612-ben lett német-római császár. Épp ezért okkal feltételezhetjük, hogy az Előkapura festett embléma központi alakja nem egy kiterjesztett szárnyú kétféjű sas volt, amely Luxemburgi Zsigmond óta a német-római császárok szimbóluma volt, hanem egy »egyfejú« sas, amint az Lacknernek a »maisestas sasát« értelmező, 1617-ben megjelent könyvének címlapján is látható. Az egyfejú sas tehát 1608-ban az osztrák főhercegség címerállataként jelent meg az Előkapun, amint az Alsó- és Felső-Ausztria címerében is látható, míg a sas mellén lévő magyar címerpajzs II. Mátyás frissen elnyert magyar királyi címét jelezte. Ugyancsak egyfejú sas látható Wolfgang Lazius 1552/56-ban készült, I. Ferdinándnak szóló ajánlással ellátott *Regni Hungariae descriptio vera* című térképén is, szív-pajzsában a Magyar Királyság címerével. Az egyfejú sas itt I. Ferdinánd király jelvényeként jelenik meg, aki csak bátyja, V. Károly halálával, 1558-ban lett német-római császár, addig csupán a német király címet viselte. Ennek megfelelően 1558 előtt I. Ferdinánd felségpecsétjein is egyfejú, ezt követően pedig kétféjú sas kapott helyet.¹⁷

A fentiek alapján tévesnek minősül a disszertáció megállapítása, miszerint Lackner *Maiestatis Hungariae Aquila* című műve és annak címlap-illusztrációja nem vonatkoztatható az Előkapura festett sasra, lévén »a legfontosabb különbség Lackner által a kötetben bemutatott és a források által a soproni kapukon látottakhoz képest az, hogy előbbinek, tehát a 'fenséges magyar sasnak' csak egy feje van, szemben az egyértelműen kétféjú, tehát Habsburg sasként azonosított festményekkel.« (138.)

Ugyancsak pontatlan az a megállapítás, miszerint »Lackner a város hivatalos reprezentációjában 1612-ben használta először a Habsburg sas motívumát, amikor is felfestette a soproni városkapukra a kétféjú madár hieroglifáját« (133.). Lackner önéletrajzából egyértelműen kiderül, hogy az Előkapura 1608-ban festette fel »a haza emblematikus sasát« a »legutóbb megválasztott királynak, a győzhetetlen II. Mátyásnak, Magyarország atyjának tiszteletére«, »amelyről később leírást adott és jelképesen megvilágított, már csak azért is, hogy a sok félreértelmezés megszűnjön; továbbá tetszetősen rézbe avagy ércebe vésette, és buzgó módon így hagyta az utókorra.« (*Lackner Kristófnak, mindkét jog doktorának rövid önéletrajza...* 115.)

A disszertáció »A Habsburg sas mint embléma« (2.3.4.1.) című fejezetben külön is foglalkozik a császári jelvény történetével. Helyesbítendő a fejezet azon megállapítása, mely szerint »a Bocskay György-

féle írásmintakönyv 1593-as sziszeki csatát ábrázoló allegóriáján a Rudolf-koronát viselő, az oszmán félholdat megragadó sas látható«. A szóban forgó embléma alkotója nem az 1575-ben meghalt Bocskay György, hanem az által megkezdett írásmintakönyvet folytató Georg Hoefnagel. Mivel az ún. Rudolf-korona csak 1602-ben készült el, az még nem szerepelhet Hoefnagel 1594-ben készült rajzán.¹⁸

Ezen a helyen csak egy pontosítást szeretnék hozzáfűzni a győri emblémaciklushoz is: az *Ad te suspiramus...* feliratú képmezőn látható uralkodókat Knapp Éva I. Lipót császárral és fiával, I. Józseffel, valamint Szent Lipóttal azonosította, míg a negyedik, páncélos, korona nélküli figurát a török felszabadító háborúk egyik hadvezéréként (Lotaringiai Károly, Pálffy János, Savoyai Jenő?) határozta meg. Ezt az azonosítást átveszi a disszertáció is, jöllehet az két ponton is helyesbítésre szorul: az I. Lipót balján térdelő alak fején jól felismerhető a Szent Korona, tehát az uralkodó bizonyosan nem Szent Lipóttal, hanem Szent István királlyal azonosítandó. A mögötte látható hercegi koronás ifjú minden bizonnyal Szent Imre, míg az I. Lipót mögött álló páncélos figura bizonyosan I. Józseffel azonosítható. Egy 1975-ös fényképfelvételén fején még korona látható,¹⁹ ezt azonban az 1991-es, Wierdl Zsuzsa által vezetett restaurálás eltüntette. A fej körül, az erősen retusált rest felületen ugyanakkor halványan ma is kivehető egy ívelt vonalú korona (*Erzherzogshut?*) körvonala. Szent István, Szent Imre, I. Lipót és I. József párhuzamba állítását talán a győri jezsuita rendház előtt álló Mária-oszlop szobrai inspirálták. A Kollonich Lipót győri püspök által 1687-ben állíttatott Mária-oszlop talapzatának egyik sarkán ugyanis Szent István király, az ellentétes oldalon pedig Szent Lipót jelenik meg, I. Lipót névpatrónusaként, a szobor talapzatán pedig Szent József ábrázolása kapott helyet, I. József védőszentjeként.

Itt jegyzem meg, hogy az 1698. évi *Litterae Annuae* szerint ebben az évben a pozsonyi jezsuita rendház lépcsőházába is készült egy kisebb, nyolc emblémából álló falképciklus, a zentai csatában győztes I. Lipótot dicsőítő felirattal. Ez az együttes nem maradt fenn, ám az említett – s az eddigi kutatások által nem kiaknázott – forrás részletes leírást ad róla, ismertette az emblémák feliratait és picturáit.²⁰

Míndezek az észrevételek és pontosítások nem csökkentik Kusler Ágnes disszertációjának érdemeit: az értekezés összességében jól felépített, önálló kutatásokon alapuló, magas színvonalon megírt, hiánypótló munka, amely megfelel a fokozatszerzés kritériumainak, sőt arra is érdemes, hogy önálló kötetként publikálásra kerüljön. A munka doktori vitára bocsátható, a szerző számára feltétlenül javaslom a PhD-fokozat megítélését."

Az opponensi vélemények elhangzása után Kusler Ágnes olvasta fel válaszát:

„Mindenekelőtt szeretnék szóban is köszönetet mondani mindazoknak, akik segítettek engem a doktori disszertációm létrehozásában. A doktori disszertációm megírásához nyújtott szakmai felügyeletért és segítségért köszönettel tartozom témavezetőmnek, Kelényi Györgynek. Köszönöm Galavics Géza szakmai támogatását és segítségét, aki az Isabel és Alfred Bader kutatói ösztöndíj kuratóriumi elnökeként felügyelte disszertációm elkészültét. Köszönettel tartozom valamennyi hazai és nemzetközi kollégának, akik korrekcióikkal, meglátásaikkal és javaslataikkal hozzájárultak a dolgozatom alakulásához. Köszönöm mindazon szakembereknek a bizalmát, akik rendelkezésemre bocsájtották disszertációjuk, illetve megjelenés előtt álló tanulmányaik kéziratát, illetve köszönöm valamennyi, a kutatásom során felkeresett muzeális és egyházi gyűjtemény munkatársának segítségét. Szeretnék köszönetet mondani opponenseimnek, Serfőző Szabolcsnak és Szőnyi György Endrének, hogy tüzetesen végigtanulmányozták a szokatlanul nagy terjedelmű disszertációm és számos további gondolkodásra, kutatásra készítő javaslattal, valamint a dolgozatomban szereplő egyes adatokat és következtetéseket pontosító megjegyzéssel látták el bírálataikban.

Mielőtt a bírálatokban megfogalmazott kérdésekre és javaslatokra tételesen válaszolnék, szeretnék a dolgozatom terjedelmével és tematikus felépítésével kapcsolatos, mindkét opponensem által megfogalmazott kritikai megjegyzésekre és javaslatokra reagálni. Dolgozatom terjedelmét elsődlegesen kutatási célkitűzésem indokolta. A doktori tanulmányaim megkezdésekor egy olyan alapkutatásra vállalkoztam, amelynek kiterjedésével a kutatás elején magam sem voltam tisztában. Mi több, több pályatárs is kifejezte – még kutatásom kezdetén – abbéli aggodalmát, hogy az emblematikus ciklusok annyira nem voltak jellemzők a magyar művészetre, hogy az újabb előkerülő emlékek nem elegendők egy disszertációra – az ismert emlékek pedig már kielégítően fel vannak dolgozva. Végül a korábbi szakirodalomban is elemzett alkalmazott emblematikai ciklusok mellett, örvendetes módon, számos új emléket sikerült felkutatnom, amelyek elemzését éppen az alapvető célkitűzésem miatt nem állt módomban kihagyni a dolgozatomból.

Disszertációm, szintén az eredeti célkitűzésemnek megfelelően, elsődlegesen az épületek monumentális festészeti dekorációjában megjelenő képzőművészeti alkalmazott emblematikai ciklusokra fókuszáltam. Az irodalmi alkalmazott emblematika, valamint a képző- és iparművészeti és efemer monu-

mentális alkalmazott emblematikai ciklusok feldolgozására így nem vállalkoztam teljességre törekvő módon. Kutatásomat mindenképp tovább szeretném folytatni, amelynek végeredményeként a kora újkori magyarországi emblematikus (képi) nyelv komplex monográfiáját szeretném elkészíteni. A Serfőző Szabolcs által is felvetett kutatási cél, azaz a magyarországi magán és egyházi könyvtárakban egykor hozzáférhető emblematikus művek azonosítása, további levéltári kutatások, valamint a ma Magyarországon hozzáférhető emblémáskönyvek provenienciájának feldolgozása szintén részét képezi a kutatásom tervezett folytatásának.

Szintén további kutatást igényel a Serfőző Szabolcs által a dolgozatom összefoglalásának hiányosságaként megnevezett kvalitatív és kvantitatív áttekintés; az egyes kulturális és geográfiai közegek közötti kulturális transzferek és kapcsolatok, az emblémáskönyvek hozzáférhetősége és a művészek, megrendelők valamint befogadók emblematikus műveltségének rekonstrukciója, valamint a történeti Magyarország területén található – vagy források alapján rekonstruálható – emléktárgyak közép-európai összehasonlító elemzése. Egy ilyen komparatív analízis alapjául szolgáló kutatások, ahogyan erre a dolgozatom bevezető fejezetébe illesztett kutatástörténeti áttekintésben is igyekeztem utalni, sajnos nagyrészt hiányoznak. A legalaposabb és legkurrensebb korpusz-jellegű feldolgozásra a szlovákiai kutatók, Peter Megyeši és Lenka Ďurčeková vállalkoztak a közelmúltban, illetve számos egyedi tanulmány dolgozta fel a cseh és osztrák területek emblematikus elemeket is felhasználó ciklusait, legfrissebben a Martin Mádl által szerkesztett kötetek a cseh barokk freskókorpusz sorozatában.²¹ Ugyanakkor az osztrák és cseh alkalmazott emblematika szisztematikus feldolgozása még várat magára. Az osztrák emléktárgyak legteljesebb feldolgozását az 1960–1970-es években Grete Lesky végezte el deklaráltan ismeretterjesztő, útikönyv-jellegű köteteiben.²²

Ahogy a hazai, úgy a környező országokban található emlékcsoportok feldolgozásakor is minden esetben támaszkodtam az elmúlt évtizedekben keletkezett szakirodalmi eredményekre is, azonban a legtöbb esetben az emblémák voltaképpeni jelentésének elemzésére jelen dolgozatban került sor elsőként. A dolgozatban részletesen elemeztem például több ausztriai alkalmazott emblematikai ciklust: a grazi Katharinenkirche hosszházának emblematikus freskóciklusát, a szintén grazi jezsuita egyetem főlépcsőházának emblematikus díszítését, valamint a heiligenkreuzi ciszterci monostor refektóriumának dekorációját. Az analógiaként bemutatott, valamint a dolgozat szorosabban vett tárgyához tartozó ciklu-

sok párhuzamos, részletes feldolgozásával a régió belüli kulturális transferek, kapcsolatrendszerek felmutatásának további lehetőségeire is céлом volt rámutatni.

A dolgozatomban tárgyaló fejezeteinek gerincét képező esettanulmányokban elsődlegesen az alkalmazott emblematicai ciklusokon belül az egyes emblémák, valamint a teljes ciklusok programjának meghatározására tettem kísérletet. Az esettanulmányokban az egyes épületekre vonatkozó történeti adatok áttekintésénél minden esetben a korábbi szakirodalmi eredményekre támaszkodtam – ebből is következik néhány, opponenseim által felmutatott pontatlanság, amelyek korrekciójára természetesen figyelmet fogok fordítani. A dolgozatomban függelékében nem adtam közre katalógust, ezzel is jelezve, hogy célom a kutatás jelen pontján nem az emlékek korpusz-jellegű feldolgozása, hanem az egyes ciklusok és az emblémák elemzése és nemzetközi kontextualizálása volt. Amennyiben a dolgozat publikálására sor kerül, mindenképp át kell gondolnom a szöveg szerkezetét és az érvelő fejezeten belül jobban kell differenciálnom a gondolatmenethez nem szervesülő kitérők beépítését a szövegtestbe. A kutatás kiegészítését követően alapvetően a katalógus, vagy még inkább egy mutatókkal is kiegészített adatbázis beépítése is szükséges lenne, az emléktanyag jobb áttekinthetőségének megteremtése érdekében.

A kritikai észrevételek közül elsőként a Serfőző Szabolcs opponensi véleményében megfogalmazottakra szeretnék röviden reagálni.

(1.) Kritikai észrevételként merült fel, hogy a magyarországi – elsődlegesen budapesti – múzeumi gyűjteményekben őrzött, de történetileg nem magyar vonatkozású iparművészeti tárgyak miért kaptak helyet a dolgozatomban. Ezeknek az emlékeknek a beemelésével a céloom az volt, hogy felmutassam a kutatásom további irányai közül az egyik lehetséges csapásvonalat: az egykor virágzó emblematicus díszítésű tárgykultúra ma is fennmaradt tárgyainak számbavételét és feldolgozását. Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében található tárgyak között ténylegesen nem található olyan – ismervé a múzeumi gyűjteményi katalógusokban közölt proveniencia és akvizíciós adatokat –, amely bizonyíthatóan kapcsolódott volna magyarországi barokk főúri kultúrához.

Ugyanakkor a kutatásom során sikerült több, hazai vonatkozású emblematicus díszítésű tárgyat is azonosítani: ilyen a Kis-Küküllő vármegyében található szásznagyvesszősi (Michelsdorf/Veseuş, Románia) Daniel-udvarház egykori dekorációja. Az egykor Hevenesi Gábor jezsuita emblémáskönyve

alapján dekorált udvarház emblematicus díszítésű bútorainak leírását egy korai 19. századi utazó leírásából ismerjük. Illetve, egy igen rossz állapotú, emblematicus picturákkal díszített gyógyszerári szekrény ma a segesvári (Schäßburg/Sighişoara, Románia) történeti múzeum gyűjteményében található. A disszertációm lezárása után sikerült azonosítanom Hermann Hugo *Pia desideria* című népszerű katolikus emblémáskönyvének picturáit egy 17. század második felében készített szekrényen, amely ma a Sárospataki Római Katolikus Egyházi Gyűjteményben található, és amelynek egykori használatáról további kutatásokkal még több adatot lehet majd felfedezni. Mivel a festett picturákról a Szűzanya és angyalok arcai le vannak kaparva, így feltételezhető, hogy a helyi jezsuiták által készített tárgyat később protestánsok rongálhatták meg.

Természetesen ideális lenne, ha a magyarországi muzeális gyűjteményekben található tárgyak teljes körű feldolgozását követően lehetségessé válna a proveniencia végig követésével azoknak a tárgyaknak az azonosítása, amelyek egykor magyar használatban voltak. Ugyanakkor az emblematicus dekorációjú használati tárgyak egykori keletkezési és rendeltetési kontextusának feldolgozása abban is segíthet minket, hogy az esetlegesen nem magyar vonatkozású, de hazai gyűjteménybe került tárgyakat jobban megértsük és feldolgozzuk. Egy ilyen példa a Friedrich Brentelnek tulajdonított emblematicus tondósorozat a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében. A sorozatról készített szövegem eddig még nem jelent meg, csak előadás formájában prezentáltam többek között a Society for Emblem Studies 2017-es konferenciáján – ahol sok hasznos tanáccsal egészítették ki feltételezéseimet. A doktori disszertációmban először publikált elemzésben egyrészt azonosítottam a sorozat összes képének emblematicus előképét, másrészt pedig – részben a művész oeuvre-jéből vett analógiák alapján – a sorozatot egy egykor létezett egyedi, alkalmi festett emblémáskönyv lapjaiként tudtam azonosítani, amelyet később a műtárgypiacra kerülve vágtak darabokra. Az azonosítás az egykori megrendelői körhöz és a korai 17. századi strasbourgi protestáns emblematicus műveltséghez is fontos adalékokkal szolgál – egy hazai múzeumban őrzött, és korábban sok esetben hibásan értelmezett sorozat alapján.

(2.) Serfőző Szabolcs javaslata alapján az emblematicus díszítésű efemer dekorációk és castrum dolorisok feldolgozását is az elpusztult, de források alapján rekonstruálható alkalmazott emblematicai ciklusok között lett volna érdemes elvégezni. Noha a felvetés jogos, ezek feldolgozását azért nem végeztem el a dolgozatomban, mert a vizsgálódásom

kereteit – az utolsó elemző fejezetről eltekintve – elsődlegesen az emblémáskönyveken alapuló monumentális falképfestészeti ciklusokra korlátoztam. A Serfőző Szabolcs által említett emlékek mellett további efemer dekorációs emblémaciklusok ismeretek például az erdélyi szász evangélikus közegekben – ezek közül többet Kovács Zsolt mutatott be diszsertációjában –, illetve Galavics Géza, Farbak Péter és Knapp Éva publikációi alapján is felmerülnek további kutatási lehetőségek. A célt természetesen az, hogy a kutatásomat az elkövetkező időszakban a mára természetszerűleg csak írott vagy vizuális források alapján ismert efemer dekorációs emblémaciklusok feldolgozásával is kiegészítsem és a dolgozat publikációja esetén ezekkel az anyagokkal együtt mutassam be.

(3.) Serfőző Szabolcs kitüntetett figyelmet szentelt dolgozatom Lackner Kristóf alkalmazott emblematikai munkásságát feldolgozó fejezetének. Az opponensi véleményében megfogalmazott korrekciókat, történeti és forráskritikai hibákat, valamint interpretációs javaslatokat kivétel nélkül hálásan köszönöm. Mindezeket beépítem dolgozatomba, és tekintve, hogy módomban állt ezeket a kérdéseket részletesen ellenőrizni, valamennyi javaslatát elfogadom. A hibák és félreértések elsődlegesen abból adódhattak, hogy a dolgozatom kifejezetten a rekonstruálható emblémák feldolgozására és elemzésére helyeztem a hangsúlyt. Ugyanakkor úgy látom, hogy a városháza dekorációjának emblematikus vonatkozásai esetében az opponencia sem fogalmaz meg alapvető tévedéseket. A dolgozatom ezen egységét, a szükséges revíziókat követően, további átgondolásra is érdemesnek tartom – különösen a Szőnyi György Endre opponenciájában felvetett, és a válaszomban a későbbiekben még részletesen tárgyalandó képlemeti módszertannal.

(4.) Nagyon köszönöm Serfőző Szabolcsnak, hogy pontosította számomra a Knapp Éva által korábban – elsődlegesen a legutóbbi restaurálás alkalmával született változtatások miatt – tévesen azonosított uralkodó-alakokat a győri jezsuita rendház lépcsőház-dekorációjának kezdőképén. Teljesen egyetértek azonosításával, és elfogadom a pontosítást, beépítem kéziratomba.

(5.) Szintén köszönetet mondok, hogy felhívta figyelmemet a pozsonyi jezsuita rendház lépcsőházának egykori emblematikus dekorációjáról szóló írott forrásra, amelyet – amint a járványhelyzet ezt lehetővé teszi – igyekszem majd feldolgozni és beépíteni a dolgozatom megfelelő fejezetébe. Ahogy ez Serfőző Szabolcs megjegyzései alapján is látható, a legnagyobb számú újabb emlék előkerülésére a mára elpusztult emblematikus ciklusok között kell számítanunk. Az írott források teljességre

törekvő feldolgozásával, további levéltári és múzeumi kutatásokkal – úgy itthon, mint a környező országokban – ez a kutatás tovább bővíthető, kiegészíthető: terveim szerint ezt a munkát pedig az elkövetkező időszakban folytatni fogom.

A továbbiakban pedig a Szőnyi György Endre opponensi véleményében megfogalmazott kritikai észrevételekre válaszolok.

(1.) Szőnyi György Endre bírálatában részletesen kitért a kora újkori művészettel foglalkozó ikonográfiai és ikonológiai kutatások újabb, azonban dolgozatomban kevésbé alkalmazott irányaira. A klasszikus művészettörténeti kérdések kritikai képlemetek mentén történő újragondolása, az interdiszciplináris horizont és a kortárs elméleti alapok az angolszász, német, illetve közép-európai művészettörténeti kutatásokban is felerősödtek az elmúlt évtizedekben. Ez alól természetesen az alapvetően angolszász hagyományokra épülő emblémakutatás sem kivétel: a legfontosabb fórumnak számító *Emblematica* folyóiratban olvasható tanulmányok és recenziók, valamint a Renaissance Society of America évente és a Society for Emblem Studies társulat háromévente megrendezésre kerülő nemzetközi konferenciáján elhangzó előadások között is számos olyan inspiráló gondolat fogalmazódik meg, amelyek további kutatásra, valamint a feldolgozott emléktanyag új szempontok mentén történő értelmezésére sarkallnak. Az *Emblematica* folyóiratot is szerkesztő Mara R. Wade professzor társadalomtörténeti és képlemeti megközelítéseket is integráló kutatásait, valamint – többek között – Piotr Rypson kortárs emblémaértelmezését magam is követendő példának tartom. Az ikonográfia és ikonológia kortárs kutatási irányait az emblematika szubdiszciplináján túl is figyelemmel kísérem – többek között azért is, mert az elmúlt években két egyetemen is lehetőséget kaptam a művészettörténész hallgatók ikonográfia bevezető évfolyamelőadásának megtartására.

Ugyanakkor úgy vélem, hogy a dolgozatomra elsődlegesen egy művészettörténeti alapkutatásként kell tekinteni, amelynek célja egy meghatározott emléktanyag – részben deskriptív – bemutatása, a művészettörténeti diskurzusra való beemelése, valamint – a témából adódóan – az egyes emblémák és az emblémákból összeálló program közeli olvasata (close reading) volt, a megkerülhetetlen filológiai munkával kiegészítve. A Szőnyi György Endre által is kiemelt társadalomtörténeti, befogadástörténeti és politikátörténeti kontextualizáció mellett a magam részéről a dolgozatomnak azokat az egységeit tartom a legfontosabb erényeinek, amelyekben az alkalmazott emblematikai ciklusok működés-

módjára igyekeztem rákérdezni – többek között a győri jezsuita lépcsőház, a bencés refektóriumok, valamint az erdélyi szász templomok dekorációja esetében. Szintén igyekeztem az egyes emblémák jelentésváltozásait bemutatni az emblémáskönyvszerzők intenciójának és az alkalmazott emblematikus programok ütköztetésével – például a Vanossi Antal jezsuita emblémáinak különböző felhasználásait bemutató fejezetben.

Szeretném tehát leszögezni, hogy a képelméleti és társadalomtörténeti aspektusokat is beemelő vizsgálódásokat mindenképp szeretném bevonnai az eszköztáramba. Ehhez azonban olyan kora újkori, diskurzuselemzést lehetővé tevő forrásanyagra volna szükségem, amelyre eddig – leszámítva a Serfőző Szabolcs által is részletesen opponált Lackner Kristóffal foglalkozó fejezetet – nem találtam rá. A tárgyalt emléksanyagban egy esetben sejtem ennek lehetőségét. Amint azt a járványhelyzet lehetővé teszi, tervezek egy újabb erdélyi kutatóutat, amely során a segesvári evangélikus templom emblematikus dekorációjával kapcsolatos levéltári forrásokat szeretném felkutatni. Reményeim szerint ez a kiemelkedő emlékek tartogat még magában további elemzési lehetőségeket is, azon túl is, hogy az evangélikus alkalmazott emblematika egyik legnagyobbabbnál, nemzetközi rangú fennmaradt ciklusa.

(2.) Szőnyi György Endre felhívta a figyelmemet egy hivatkozási pontatlanságra a Zsámboky János és Geoffrey Whitney kapcsolatát bemutató szöveg-egységben. Természetesen az intencióm csupán az volt, hogy a legfrissebb megjelent közleményre hivatkozzam, és mind Dézsi Lajos, mind pedig Fabiny Tibor eredményeit elismerem. Zsámboky minden bizonnyal a legismertebb magyar származású emblémaszerző, akinek korai, humanista emblémáskönyvéről mára könyvtárnyi szakirodalom született. Ezzel együtt meglepő tény, hogy Zsámboky kötete sem Magyarországon, sem Európa más pontján nem vált alkalmazott emblematikai ciklusok forrásává. Az egyetlen ismert, és Michael Bath valamint Peter M. Daly által is részletesen elemzett alkalmazott emblematikai ciklus, amelyen Zsámboky-emblémák láthatók, a London-közeli Hatfield House-ban őrzött Négy évszak-kárpitsorozat – ahol azonban a teauráció alapja már Whitney emblémaválogatása volt.²³

(3.) Az aszódi Podmaniczky-kastély különös, evangélikus megrendelő által készített, azonban az érett barokk – általában a katolikus főúri kultúrában elterjedt – formanyelvét használó dekorációjával kapcsolatban egyetértek Serfőző Szabolcs elemzésével.²⁴ A Cesare Ripa perszonalifikációit felhasználó allegorikus kompozíció esetében nem érvényesül egyértelműen a szoros értelemben vett

emblemikus befogadásmód, hasonlóan a disszertációmban is bemutatott, az aszódi freskókat mindössze húsz évvel megelőzően Schaller István festő által készített győri bencés Apátúrház refektóriumának mennyezetfreskóihoz. A kompozíció alapját ott is Ripa alakjaiból állította össze a festő és a kompozíció előképét – Krackerhez hasonlóan – Daniel Gran bécsi akadémiai mester életművében találjuk meg. Az Apátúrházban a pannonhalmi refektórium emblematikus programját megismétlő és részben kibővítő emblémaciklus a boltozati dekoráció alá rendelve, a terem falain és ablakbélleteiben kapott helyet.

A Szőnyi György Endre által felvetett problémakör ugyanakkor kapcsolódik a kutatásom során tapasztalt alkalmazott emblematikai jellegzetességekhez, amely elsődlegesen az előképhasználat kérdésével áll összefüggésben. Az általam tárgyalt emlékek között több olyat is találtam, amelyek esetében nem egy pontosan meghatározható előkép használata állapítható meg, hanem a 17–18. században elterjedt emblematikus, vagy emblematikus jellegű képi nyelv határozta meg a ciklusok tartalmát. Sok esetben találkozunk ilyen, pontos előkép nélküli emblémákkal például a világi és egyházi épületek didaktikus tartalmú dekorációs programjában, ahol az emblematikus jellegű kompozíciók egyértelmű, könnyen dekódolható jelentéstartalommal bírnak, és egyszerű morális vagy teológiai állításokat jelenítenek meg az emblematikára jellemző allegorikus formában. Ezekben az esetekben, véleményem szerint, quasi-emblémákról beszélhetünk: olyan kompozíciókról, amelyek használják az alkalmazott emblematika formai jellegzetességeit, azonban tartalmukban nem felelnek meg teljes mértékben az embléma műfajának.

Zárásként szeretnék röviden szólni a kutatásom további – reményeim szerint posztdoktori keretek közötti – folytatásáról. Kutatásom során a 17–18. századi monumentális dekorációs programokban fellelhető alkalmazott emblematikai ciklusok teljességre törekvő feltárására törekedtem. Céлом az volt, hogy az egységesen és konzekvensen alkalmazott módszertannal és deskriptív nyelvvel a különböző korszakokban és eltérő kulturális környezetben létrejött programokat egymással összefüggésben értelmezsem, és hangsúlyozzam a felfedezhető kölcsönhatásokat is. A dolgozatomban feldolgozott ötven emlékből álló csoportot nem a történeti Magyarország területén keletkezett 17–18. századi alkalmazott emblematikai ciklusok teljes korpuszának, hanem a kutatás jelenlegi állapotában ismert legrepresentatívabb gyűjteményének tekintem. A teljességre törekvő feldolgozás igényével megírt dolgozatom lezárását követően is reménykedem benne, hogy az

emlékek sorát további létező, illetve források alapján rekonstruálható elpusztult ciklusokkal tudom majd bővíteni a továbbiakban.

A kutatás legfontosabb szakmai végcélja az alkalmazott emblematika közép-európai történetének monografikus feldolgoása lehet. Véleményem szerint a kora újkori Habsburg Birodalom területén létrejött alkalmazott emblematicai ciklusok egy közös

narratíva mentén, a jelen dolgozatomban alkalmazott tematikus esettanulmányok füzéréként történő feldolgoása a régió belül számos további művészeti és kulturális összefüggés feltárására adhat alkalmat. A kutatás tárgykörének fentebb vázolt kiszélesítése mellett tehát célom, hogy az alkalmazott emblematika feldolgozását a szélesebb, kelet-közép-európai régióra összpontosítva folytassam tovább.”

JEGYZETEK

¹Magánépületek: (1.) Gyulafehérvár (Alba Iulia, Románia), fejedelmi palota, 1560-as évek (elpusztult a 17. század első felében); (2.) Fogaras (Făgăraș, Románia), Báthory várkastély díszterme, 1621 előtt (elpusztult); (3.) Pozsony (Bratislava, Szlovákia), királyi vár második emeleti teremsora, 1638–1643 (elpusztult az 1740-es évek végén); (4.) Aranyosgerend (Luncani, Románia), Kemény-Bánffy-kastély, 1650-es évek (elpusztult); (5.) Radnót (Iernut, Románia), Kornis-Rákóczi-Bethlen-kastély, 1661–1690 között (elpusztult); (6.) Szásznagyvesszős (Michelsdorf/Veseuş, Románia), Daniel-udvarház, 1750–1770-es évek (elpusztult); (7.) Sárvár, Nádasdy-várkastély díszterme, 1653; (8.) Keresd (Criş, Románia), Bethlen-kastély tornyának emeleti terme, 1666 k.; (9.) Bethlenszentmiklós (Sânmiclăuș, Románia), Bethlen-kastély északnyugati sarokbástyájának lakószobája, 1683; (10.) Fraknó (Forchtenstein, Ausztria), Esterházy-várkastély hercegi lakószobái, 1692 k.; (11.) Segesvár (Schäßburg/Sighișoara, Románia), Szarvasház, 1693; (12.) Görgényszentimre (Gurghiu, Románia), Bornemisza-kastély, 1725 után; (13.) Nagyvárad (Oradea, Románia), fejedelmi palota, 1775–1777 körül; (14.) Edelény, L’Huillier-Coburg-kastély grófi szobája, 1770.

²Középületek: (1.) Sopron, városháza homlokzati és belső dekorációja, városkapuk és tűztorony, Lackner-major, 1610–1620-as évek (elpusztult 1676-ban); (2.) Kolozsvár (Cluj-Napoca, Románia), városháza, 1650-es évek (elpusztult 1775-ben); (3.) Pozsony (Bratislava, Szlovákia), városháza tanácsterme, 1695; (4.) Kolozsvár (Cluj-Napoca, Románia), Mauksch-patika officinája, 1766; (5.) Eperjes, (Prešov, Szlovákia), Klobusiczky-palota, 1770; (6.) Igló (Spišská Nová Ves, Szlovákia), Provinciális ház, 1777.

³Katolikus egyházi épületek: (1.) Nagyszombat (Trnava, Szlovákia), Keresztelő Szent János (egyetemi) templom, 1690-es évek; (2.) Győr, jezsuita rendház lépcsőháza és jezsuita patika officinája, 1697; (3.) Podolín (Podolíneč/Pudlejn, Szlovákia), piarista rendház előcsarnoka, 17. század vége; (4.) Pannonhalma, bencés rendház refektóriuma, 1728–1730; (5.) Székesfehérvár, jezsuita rendház lépcsőháza, 1748–1750 k.; (6.) Selmecbánya (Banská Štiavnica, Szlovákia), kálvária Szent Lépcsője, 1751 k.; (7.) Győr, bencés Apátúrház refektóriuma, 1756; (8.) Leibic (Lubica/Leibitz, Szlovákia), Mária Mennybemenetele plébániatemplom stalluma, 1767; (9.) Szepesolaszi (Spišské Vlachy/Wallendorf, Szlovákia), Keresztelő Szent János plébániatemplom stalluma, 18. század második fele.

⁴Evangélikus templomok: (1.) Apold (Trappold/Apold, Románia), erődtemplom, karzat, 1762; (2.) Homoród (Hamruden/Homorod, Románia), erődtemplom, szószék-

kosár, 1793; (3.) Homoródbene (Meeburg/Beia, Románia), erődtemplom, karzat, 1768–1770; (4.) Hégen (Henndorf/Brădeni, Románia), erődtemplom, karzatok, 1776; (5.) Medgyes (Mediasch/Mediaș, Románia), erődtemplom: Paul Graffius epitáfiuma, 1645, Stephan Gunthard epitáfiuma, 1698, Martin Schaffendt epitáfiuma, 1725 és Johannes Kertsch epitáfiuma, 1748; (6.) Nagysink (Großschenk/Cincu, Románia), erődtemplom: Martin Sutoris epitáfiuma, 1742; (7.) Nagyszeben (Hermannstadt/Sibiu, Románia), evangélikus székesegyház: Hauptepitáfium, 1694 és Simon Bausnern epitáfiuma, 1742; (8.) Prázmár (Tartlau/Prejmer, Románia), erődtemplom, szószékkosár, 1787; (9.) Segesvár (Schäßburg/Sighișoara, Románia), Kolostortemplom, karzat, 1776; (10.) Maglód, evangélikus templom, szószékkosár, 1777.

⁵Református templomok: (1.) Bánffyhunjad (Huedin, Románia), református templom, famennyezet, 1780; (2.) Darnó, református templom, famennyezet, 1834; (3.) Érszakácsi (Săcășeni, Románia), református templom: Bölöni Zsuzsanna epitáfiuma, 1760; (4.) Lónya, református templom, nyugati fal (töredék), 1776 k.; (5.) Magyarbikal (Bicălatu, Románia), református templom, karzat, 1790; (6.) Magyarokölös (Cubleșu Someșan, Románia), református templom, karzat, 1778; (7.) Magyarókerke (Alunișu, Románia), református templom, padok mellvédje, 1786; (8.) Marosvécs (Brâncovenesti, Románia), református templom, boltozat és pad, 1770 előtt; (9.) Unoka (Onuca, Románia), református templom, famennyezet, 1773–1775; (10.) Visk (Вишков, Ukrajna), református templom, északi fal (lemeszelve), 1789; (11.) Zsurk, református templom, karzat, 1794.

⁶Az emblematica hazai kutatástörténetében alapvető irodalom Knapp Éva monográfiája: *Knapp Éva: Irodalmi emblematica Magyarországon a XVI–XVIII. században*. Tanulmány a szimbolikus ábrázolásmód történetéhez. Budapest 2003. A mai Szlovákia területén található képzőművészeti alkalmazott emblematicai emlékek áttekintését Peter Megyeši és Lenka Ďurčeková végezték el: *Peter Megyeši – Lenka Ďurčeková: Prolegomena k aplikovanej barokovej emblematicke na Slovensku*. In: *Príbehy pamiatok a obrazov*. Zborník k sedemdesiatinám Ivana Gojdiča. Ed. Ingrid Halászová – Peter Megyeši – Richard E. Pročka. Trnava 2018, 317–337. Az erdélyi emlékek elemzéséhez alapvető irodalom Kovács Zsolt kiadatlan doktori disszertációja; ez úton is köszönöm, hogy rendelkezésemre bocsájtotta: *Zsolt Kovács: Limbajul emblematic în arta transilvăneană din secolele XVII–XVIII* (PhD disszertáció, Universitatea Babeș-Bolyai). Kolozsvár 2012.

⁷A fejezet szerkesztett változata megjelent: *Kusler Ágnes: Habsburg propaganda és polgári erények: Lackner Kristóf*

és az alkalmazott emblematika Sopronban a 17. század elején. *Művészettörténeti Értesítő* LXVIII. 2019, 33–96.

⁸ A győri lépcsőház dekorációs programját korábban Knapp Éva elemezte: *Knapp Éva: Retorikai koncepció és ikonográfiai program a győri jezsuita kollégium díszlépcsőjének freskóciklusán*. *Művészettörténeti Értesítő* L. 2001, 199–220.

⁹ A pannonhalmi bencés apátság barokk refektóriumát és a győri Apátúrház dekorációját korábban Galavics Géza és Székely Zoltán elemezte: *Galavics Géza: A pannonhalmi apátság barokk ebédelője*. In: Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma ezer éve. Szerk. Takács Imre. Pannonhalma 1996, 2. kötet, 69–93; *Székely Zoltán: A győri Apátúrház ebédelőjének képprogramja*. In: „Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére. Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest 2010, 659–669.

¹⁰ Szásznagyvesszős (Michelsdorf/Veseuş, Románia), Daniel-udvarház, 1750–1770-es évek (elpusztult); valamint Nagyvárad (Oradea, Románia), fejedelmi palota, 1775–1777 körül.

¹¹ Görgényszentimre (Gurghiu, Románia), Bornemisza-kastély, 1725 után; Selmezbánya (Banská Štiavnica, Szlovákia), kálvária Szent Lépcsője, 1751; valamint Edelény, L’Huillier-Coburg kastély grófi szobája, 1770.

¹² Az opponensi véleményben a disszertáció nyomtatott változatának oldalszámaira hivatkozunk. Az elektronikus (pdf) változat oldalszámozása ettől két számmal eltér.

¹³ Itt kell megemlítenünk, hogy II. Mátyás nem 1618-ig, hanem 1619-ben bekövetkezett haláláig uralkodott (106.), s II. Ferdinánd is csak ekkor került ténylegesen a magyar trónra, még akkor is, ha magyar királlyá koronázására már az előző évben sor került. Tehát uralkodásuk évszámának megadása így lenne helyes: (1608–1619), ill. (1619–1637).

¹⁴ *Johann Conrad Barth: Kayserliches Band: Ihro Röm. Kayserlich... Majestät auf dero Namens-Tag... 1681 den 15. Novemb.... praesentirt... Regensburg 1681, 6.*

¹⁵ Magyar Várostörténeti Atlasz, I. Sopron. Összeáll. Jankó Ferenc et al. Sopron 2010, C.7.1. tábla.

¹⁶ *Bél Mátyás: Sopron vármegye leírása, I.* Szerk. Kincses Katalin. Sopron 2001, 86–87., 165–166.

¹⁷ *Otto Posse: Die Siegel der Deutschen Kaiser und Könige.* Dresden 1913, Tafel 22.

¹⁸ Az 522. jegyzetben javítandó továbbá Leoben földrajzi megjelölése, mivel a város nem Felső-Ausztriához, hanem Stájerországhoz tartozik. – A pozsonyi városháza tárgyalása kapcsán a 465. jegyzetben hivatkozott korábbi publikációkat javasolom kiegészíteni Peter Fidler 2004-es tanulmányával: Kreuz und Doppeladler. Das Pressburger Rathaus im Zeitalter der Gegenreformation und des Absolutismus. In: Pocta Vladimírovi Wagnerovi. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredo európskeho umenia, 2. Ed. Štefan Oriško. Bratislava 2004, 136–160.

¹⁹ Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, Fényképtár, N 14678 (<http://fototar.mi.btk.mta.hu/hu/altlist/details/9/20346>).

²⁰ *Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1698.* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 12094).

²¹ *Peter Megyeši – Lenka Ďurčeková, i. m. (6. jegyzet); Tencalla. Barokní nástěnná malba v Českých zemích.* Ed. Martin Mádl. Praha 2013, 1–2. kötet; *Benediktini. Barokní nástěnná malba v Českých zemích.* Ed. Martin Mádl. Praha 2016, 1–2. kötet.

²² Többek között I. *Grete Lesky: Barocke Embleme in Voralpe und anderen Stiftungen Österreichs. Ein Vademecum für den Kunstwanderer.* Graz 1962.

²³ *Peter M. Daly: The Sheldon »Four Seasons« Tapestries at Hatfield House: A Seventeenth-Century Instance of Significant Emblematic Decoration in the English Decorative Arts. Emblematologica XIV.* 2004, 251–298; *Michael Bath: The Four Seasons Tapestries at Hatfield House,* London 2013.

²⁴ *Serfőző Szabolcs: „Sola scriptura.” Az aszódi Podmaniczky-kastély dísztermének kifestése és ikonográfiai programja az evangélikus erénytanok összefüggésében.* *Művészettörténeti Értesítő* LXIV. 2015, 139–156.