

## Szent Lukács festi a Madonnát: A művészi identitás kérdése a korai németalföldi festészetben

**Szenes Anna**

*Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar*

### **St. Luke Paints the Madonna: The Question of Artistic Identity in Early Low Countries Painting.**

**Abstract:** In Rogier van der Weyden's *St. Luke Painting the Madonna*, many people believe that Luke is Weyden's actual or implied self-portrait. The figure of the painter-saint offered an opportunity for self-determination on the part of the believer-painter, and this inspired countless artists to create their own Luke. Initially portrayed with his painting in his hand, by the 15<sup>th</sup> century he was seen as a humble craftsman proud of his profession. Finally, from the beginning of the 16<sup>th</sup> century, he is no longer seen as a humble saint or a skilled craftsman, but as an artist of divine approval.

In order to better understand how St Luke became the alter ego of the artists of the German Low Countries, we must first examine how he went from being a simple evangelist to a saintly painter, starting from a study by Anna Eörsi (2003). Accordingly, I would like to examine the role of the figure of Luke in profane and, in sacred iconography as well. I would then study Rogier van der Weyden's Boston prototype. Finally, I would present the northern images of Luke associated with the Saint Luke tradition, more than one of which was based on Weyden's composition.

### **Absztrakt**

Rogier van der Weyden *Szent Lukács a Madonnát festi* című alkotásán Lukácsban többen Weyden tényleges vagy utalásszintű önarcképét vélik felfedezni. A festő szent alakja lehetőséget kínált a hívő festő önmeghatározására, ez pedig számtalan művészt inspirált saját Lukácsának megalkotásában. Kezdetben festményével a kezében ábrázolták, majd a XV. századtól már a foglalkozására büszke, alázatos mesteremberként tekintettek rá. Míg végül a XVI. század elejétől már sem nem alázatos szent, sem nem egyes kézműves, hanem az isteni hozzájárulásban részesülő művészként jelenik meg.

Ahhoz, hogy jobban megértsük miként is válhatott Szent Lukács a németalföldi művészek alteregójává, elsőként azt kell megvizsgálunk, hogy hogyan lesz egyszerű evangélistából szentéletű festővé. Ehhez a kiindulópontot Eörsi Anna 2003-as tanulmánya szolgáltatja. Ennek megfelelően vizsgálnám azt, hogy milyen szerepet is tölt be Lukács alakja a profán és a szent ikonográfiában. Ezt követően Rogier van der Weyden bostoni prototípusát tanulmányoznám. Végezetül, a Szent Lukács-tradícióhoz köthető északi Lukács-képeket mutatnám be, amelyek közül nem egynek Weyden kompozíciója szolgált kiindulópontjául.

### **I. Bevezetés**

A művész önképének kialakulásában nagy szerepet játszó Szent Lukács alakján keresztül figyelhető meg legjobban a művészi identitás alakulása a késő középkori és a reneszánsz festészetben. Egészen a névtelen evangélistától a megszemélyesített szentéletű festőig, majd mesteremberig, végül pedig a tudósig, folyamatosan módosult Lukács képe, valamint a korszak művészeinek fejlődéséhez mérten, bővült szerepköre. A festő Lukácsot ábrázoló festmények azért is különlegesek, mert a XV–XVI. században sehol máshol nem találunk olyan témájú sorozatot, amely egy közös archetípusból származna.

Az első művész, aki a jelenetet identitásának meghatározásaként, és Lukács ábrázolását egyfajta önarcképként használta fel: Rogier van der Weyden.

Jelen kutatás célja, hogy bemutassa, miként is vált Szent Lukács a művészek első idealizált önarcképévé. A kutatás során számos kérdés merült fel bennem a témával kapcsolatban. Mégis a legtöbb kérdést a Lukács arca mögött rejtőzhető lehetséges művész önarcképek vetik fel. Ez pedig elvezet minket a következő kérdéshez, hogy mégis miért éppen Szent Lukácsot választották a németalföldi művészek alteregójuknak.

## 2. Kutatástörténet

Az idők során több probléma is felmerült Weyden *Szent Lukács a Madonnát festi* című alkotásával kapcsolatban, a datálástól kezdve a funkcionálisan át, egészen Lukács arcának weydeni vonásáig. A festmény mai napig izgalomban tartja a kutatókat, hiszen az ábrázolás talán magában rejti a művész önarcképét, ezzel bizonyítva, hogy az északi művészek számára Szent Lukács egyfajta alteregóként szolgált. Erwin Panofsky 1953-as *Early Netherlandish Painting* művében megállapította, hogy ezekben a Lukács ábrázolásokban a festészet ad számot saját céljairól és módszereiről (Panofsky, 1953, 253-254). Az ilyen jellegű ábrázolások – képletesen szólva – mindig önarcképek voltak, és az idő előrehaladtával egyre inkább a szó szoros értelmében is a festők alteregójává váltak. Ezt az értelmezést támasztja alá Weyden Lukács-képe, mely „több mint véletlenszerű” hasonlóságot mutat az arras-i rajzon ábrázolt weydeni portréval. Panofsky a művész egyedi identitására helyezett hangsúlyát számos XX. századi kutató osztja, köztük Jean Owen Schaefer.

Schaefer 1986-os tanulmányában fejti ki véleményét a témáról, szerinte a bostoni az első és egyetlen olyan Weyden táblakép a négy ábrázolás közül, amelynél az önarckép minősége hihetővé teszi azt, hogy Szent Lukács Weyden vonásait mutatja. Az önarckép mibenlétét erősíti még a jelenet műteremben való ábrázolása. Tanulmányának utolsó oldalain egy, a téma bírálatával kapcsolatos vita olvasható, ahol Anthony Cutler, Hans Belting, Valentino Pace fejtik ki véleményüket. Cutler az egyik, aki nem ért egyet Panofsky és Schaefer feltételezésével, sőt azt is megkérdőjelezi, hogy a Szent Lukács-kép egyfajta külső megnyilvánulása lenne a festőnek arról, ahogy önmagáról gondolkodik. Úgy véli a Lukács-képek ábrázolásában történő módosulások a világnézetben zajló változásokat testesítik meg, amelynek a festő csak egy kis, bár egyre fontosabb, része. Hasonlóan vélekedik erről Belting, aki szerint a weydeni tábláról készült rengeteg másolat mind azt bizonyítja, hogy más festő céhek is rendeltek tőle, mely által Lukácsot nem lehet egy bizonyos festővel azonosítani, hanem inkább mint mecénást. Azonban érdemes megjegyezni, hogy Schaefer sem minden esetben feltételezi a rejtett önarckép jelenlétét, példának okáért a Dirk Bouts köréből származó festményen a szent inkább portrészzerű mintsem individuális. Ezt az álláspontot képviseli Valentino Pace, aki Heemskerck rennesi festményére reflektálva arra jut, hogy az alkotást nem a művész saját magáról alkotott elképzeléseként kell értelmezni.

Az 1997-es Carol Jean Purtle szerkesztette kötetben, James Marrow elfogadja azt az értelmezést, hogy a Szent Lukács-téma elsősorban a művészi identitás és hovatartozás kifejezésére szolgált (Marrow, 1997, 56). Vele szemben Andrea Kann a kép egy alternatív olvasatát vizsgálja, mely szerint a festmény funkcióját tekintve egy áhítatos kép lehetett (Kann, 1997). Ezzel egyetért Eörsi Anna (2003) is, viszont – akárcsak Joanna Woods-Marsden (2008) – hipotetikusán kezeli azt az állítást, miszerint Lukácsban felfedezhető a művész önarcképe.

Megfigyelhető tehát, hogy a kutatók véleménye nagyrészt eltérő nemcsak a Weyden-féle Lukács-ábrázolás önarcképként való interpretációjában, hanem a többi művész esetében is. Míg egyesek a valós önarcképet fedezik fel benne, mások egy idealizált arc képmását. A következőkben ezt a témát fogom alaposan körüljárni, kezdve Szent Lukács szerepköreivel.

### 3. Szent Lukács mint művész alteregó

Egy, a VI. században keletkezett, legenda szerint Szűz Mária félalakos, karjában a gyermek Krisztust tartó, hiteles portróját az „isteni kegyelem által inspirált” Lukács evangélista festette le. A Madonna és a gyermek csupán látomásként jelent meg Lukácsnak, aki csak az alakok kontúrjait rajzolta meg, a kép pedig az isteni beavatkozásnak köszönhetően töltődött ki színekkel. A Madonnát festő Szent Lukács főleg a XV. és XVI. században vált egyre népszerűbbé – különösen a németalföldi területeken –, így megnőtt a témát ábrázoló festmények száma. Ezt követően a téma olyan változásokon ment keresztül, amelyek hozzájárultak a művész önképének fokozatos átalakulásához és formálódásához. Ebben a fejezetben mindenekelőtt azt vizsgálom, miként válhatott a festő Lukács alakja a foglalkozására büszke, alázatos mesteremberből, az isteni inspirációban részesülő művésszé, majd a művészből, mint tudósról és alkotóról, alkotott összetett elképzelések kifejezőeszközzé (Schaefer, 1986, 413).

A legenda ábrázolása képzőművészeti témaként először Bizáncban tűnt fel, legkorábbi ismert példája egy XI. századi kódexben maradt fent. A történet a XII. század közepén jelent meg először Nyugaton, majd a XIII. század folyamán a teológiai szövegekben, köztük Aquinói Szent Tamás és Bonaventura műveiben. Szent Lukács legendája annak ellenére is nagy népszerűségnek örvendett, hogy inkább anakronisztikus, mintsem kanonikus volt. Az északi művészetben Jacobus de Voragine *Aranylegendája* (1481) révén vált széles körben ismertté, melyben a szent legendája Nagy Szent Gergely pápánál kap jelentős szerepet (Vorraine, 2004).

Az „első hivatalos festő” nevesítése és a köré épített legenda révén a középkori festő céhek Szent Lukácsot választották patrónusukká, és az életéből vett jelenetekkel díszítették a templomoknak szánt oltáraikat (Gonda, 2005, 44). Az egyik legfontosabb ábrázolás ezek közül a Madonnát festő Szent Lukács, amely az idők során többféle változáson esett át.

### *3.1. Szent Lukács profán és szent ikonográfiában betöltött szerepe*

A Szent Lukács-ábrázolásoknak számos típusa ismert, mivel alakja gyakran szerepel az Újszövetség kézírataiban és a hóraskönyvekben, többnyire ülve, evangélium írása közben ábrázolták. Ikonográfiáját olykor kiegészítették festészetre való utalásokkal, míg végül 1420-ra, elhagyva evangélista mivoltát, egyszerű festőként kezdték ábrázolni. Ugyancsak elterjedt volt az orvosi hivatását gyakorló Lukács megjelenítése, de a típusok együttes ábrázolása sem mondható ritkának. Szent Lukács a kéziratokban, attól függetlenül, hogy melyik szerepe a hangsúlyosabb, általános szenttípusként jelenik meg: jellemzően szakállas idős emberként, hagyományos öltözetben.

Külön ikonográfiai hagyomány alakult ki a Madonnát festő Szent Lukács ábrázolására. Eleinte Lukácsot egyedül ábrázolták, Szűz Mária alakja csak jóval később került bele a kompozícióba. A Madonna alakja gyakran megkettőződött: egyszerre jelent meg a valóságban és a festővászonon. Ennek köszönhetően vált a téma ábrázolása a művész és modell képtípus egyik legkorábbi megjelenési formájává (Gonda, 2005, 45). A festő szentet eleinte jámbor alakként ábrázolták, akinek tulajdonságai semmiben sem különböztek az evangélista tulajdonságaitól (Schaefer, 1986, 413). Azonban az idő előrehaladtával, ahogy a kompozíció egyre részletgazdagabbá vált, és a tér dolgozószobából műhellyé alakult, úgy létrejött egy új képtípus, amelyen Lukács festői szerepe vált hangsúlyossá. A festő Lukács itt műhelyében, szakmájának eszközeivel és segédeivel körülvéve jelenik meg. E típusnak köszönhetően jön létre a műtermében alkotó művész témájának korai változata.

#### *3.1.1. Szent Lukács: evangélista, festő és orvos*

A Szent Lukács-téma egy érdekes csoportját alkotják azok a festmények, amelyeken az evangélista nemcsak festőként, hanem orvosként is megjelenik (King, 1985). Ehhez a csoporthoz tartozik egy, a londoni National Galleryben található tábla, mely feltehetőleg egy oltárkép jobb szárnya lehet. Az ábrázolási típus előzményeként tekinthető egy brünni, 1368-ban szignált és keltezett evangéliumos könyv, melyet Johannes von Troppau készített. A műben egy egész oldalas, képi életrajz található, melynek „előszava” három jelenetből áll, ezek foglalják össze Lukács jelentőségét. Az első illusztráción Lukácsot mint orvost láthatjuk, a másodikon festőállvány előtt ülve éppen a Keresztrefeszítés körvonalait rajzolja. A harmadikon evangélistaként jelenik meg, íróasztalánál ülve. A National Gallery táblájának mestere, az attribútumokat felhasználva, egyetlen képen jelenítette meg ezeket az ábrázolási típusokat. A táblán megjelenő bika az evangélistára, a festmény a művészre, míg a könyvek az orvosi hivatás utalnak, ahogy a polc alatt lógó két kosár is, amely gyakran megjelent az orvosokat ábrázoló illusztrációkon.

Ez a tábla szolgálhatott előképként Maarten van Heemskercknek a delfti Szent Lukács céh számára festett nagyméretű műalkotásához. A festményen számtalan dolog utal

az evangélista orvosi szakmájára: a Lukács lába alatt és a feje fölötti ablakban lévő üvegcsék; a Madonna feletti armilláris gömb; a mellette lévő fali fülkében lévő orvosi értekezések másolatai; valamint a Szűz lábainál lévő, a néző felé fordított anatómiai könyv. A kutatók szerint a festményt azt hivatott bemutatni, hogy a hiten és a klasszikus szobrászaton kívül a tudomány is szükséges ahhoz, hogy az emberi alakot megfelelően ábrázolhassuk. Egy másik, 1974-es hipotézis szerint az a tény, hogy az evangélium üres, és – szemben az anatómiai könyvvel – befelé, és nem kifelé, a néző felé fordítva látható, azt sugallja, hogy a tudomány győzedelmeskedik a dogma felett, és eltörli azt (Schaefer, 1986, 420). Heemskerck ezzel a művével a tanult keresztény művész prototípusát alkotta meg, felhasználva Szent Lukács tudását és ismereteit. Emiatt válik később az alkotás a művelt festő önábrázolásává.

### 3.1.2. *Szent Lukács, az ihletett festő*

A Szent Lukács-téma egy másik ábrázolási típusában a szent festői szerepe kap nagyobb hangsúlyt. Általánosan elfogadott tény, hogy azért Szent Lukács lett a Madonna festője, mert egyedül az ő evangéliumában szerepel Krisztus gyermekkor. Eörsi Anna szerint azonban inkább azért esett Lukácsra a választás, mert egyedül ő írta le részletesen, hogyan történt az Angyali üdvözlés, vagyis az inkarnáció. Ennélfogva a Madonna gyermekével ábrázolások az inkarnációra teszik a hangsúlyt, nem a szentkép isteni eredetére, szemben az *akheiropoiétosz*-képekkel, amelyeket nem emberkéz alkotott. A Szent Lukács-téma bizonyos szinten a kettős – isteni és emberi – természetbeli vitára is megoldást kínált, hiszen Lukács a Madonnával együtt Krisztust is megfestette, ezzel bizonyítva emberi voltát. Jézus, ennek értelmében, a festés folyamatában vált emberivé, így ez is inkarnációnak minősül.

Érdekes megközelítés Eörsi Anna részéről, hogy a festészetet és az orvoslást egybeköti az inkarnáció (testszín) szó magyarázatával, mely által mindkét tevékenység az étellel hozható összefüggésbe. Ugyanis a szín, a testszín az, ami életet ad az ábrázoltnak, hiszen a halottnak nincs színe. Ezzel igazolható az inkarnáció létrejötte, mely által Krisztus emberivé, élővé vált. Tehát amikor Lukács életszerű portrét festett a Madonnáról és gyermekéről, akkor hitelesen keltette életre a megtestesült Igét, vagyis bebizonyította az inkarnáció igazságát (Eörsi, 2003). Mindez azért fontos, mert a Szent Lukács-ábrázolások közül több is arra utal, hogy az evangélista műve az inkarnáció eredményeként jött létre, és a festmény színe az isteni beavatkozásnak köszönhető, mely által Lukács képe *akheiropoiétosz* lép elő.

Az az ábrázolás, melyen az evangélista számára a színeket a mennyei szféra nyújtja, a már említett brünni evangeliáriumban jelenik meg. A készülőben lévő festmény, mely a Keresztrefeszítést ábrázolja, még színtelen. Szent Lukács alig láthatóan az égre tekint fel, mintha onnan várná a segítséget a festmény befejezéséhez. A miniatúra készítője egyes források szerint IV. Károly császár környezetében dolgozott,

így minden bizonnyal ismerte a lateráni Sancta Sactorum-ikon Szent Lukács legendáját ábrázoló változatát (Eörsi, 2003). A történetet III. Jenő pápa jegyezte le az 1140-es években, ez az első nyugati forrás, amelyben úgy olvashatunk Lukács evangélistáról mint festőről. A szöveg szerint Krisztus mennybemenetele után az apostolok és Mária megrendelték Szent Lukácstól Jézus emlékezeti képét. Miután az evangélista elkészítette a rajzot, megpihent, a színek pedig természetfeletti módon kerültek a rajzra. Valószínű, hogy ez a történet befolyásolta a cseh mestert is a miniatúra elrendezésének kigondolásakor.

A Szent Lukács-ábrázolásokon jól megfigyelhető, hogy mindig szerepel egy olyan motívum, amely felhívja a néző figyelmét az isteni beavatkozásra. A festő szent olykor felfelé tekint, míg máskor a festéket őrlő angyal az, aki a mennyei segédelmet jelképezi, amely a kép elkészüléséhez szükséges. Meglehetősen szokatlanul hat a festéket előkészítő angyal megjelenítése, nemcsak azért, mert nehéz fizikai munkát végez, hanem azért is, mert a festékanyagot általában az alárendelt szerepben lévő tanoncok állították elő. Ugyanakkor a színezés a képkészítés befejező motívuma, mely által a festékek előállításuk elsőrendű feladatává válik. Így az angyal jelenléte csak erősíti azt a felfogást, miszerint Lukács csupán elkezdte a Madonna-képet, ami aztán csodás módon fejeződött be.

### *3.2. Rogier van der Weyden: Szent Lukács a Madonnát festi*

A Szent Lukács téma ábrázolás történetében sajátos helyet foglal el Rogier van der Weyden 1435 körül festett Szent Lukácsa. Alkotása már a maga korában is rendkívül nagy népszerűsége tett szert, erről tanúskodik a kompozíció másik három változata, valamint a Szűzanya és a gyermek pózának számtalan megformálása. A festmény talán az első egyike lehet, amelyet Weyden azután készített, hogy az 1430-as években Brüsszel városának festőjévé választották. Az elképzelés, hogy a képet a Szent Lukács céh kápolnája számára készítette, kétes, mivel az erről szóló forrás igen csekély ahhoz, hogy ezt kutatók bizonyítani tudják. Ha viszont valóban ennek apropójából készült a mű, az megmagyarázná, hogy más művészek hogyan férhettek hozzá a képhez.

Ha Weyden képét alaposan megvizsgáljuk, szembetűnő, hogy semmi sem utal Lukács festői foglalkozására. Ezenkívül számos másfajta újítás figyelhető meg Weyden festményén, ilyen például, hogy Szent Lukácsot nem egyedül, hanem a Madonna társaságában ábrázolja, amely az egyik legkorábbi ilyesfajta ábrázolásmód. Ugyancsak ő az első festő, akinek a festményén Szent Lukács nem ikont, hanem ezüstvessző rajzot készít a Madonnáról. Ez a motívum a valódi portréfestés körülményeit idézi, ahogy a Madonna portrészerű ábrázolása és modellként való megjelenítése is. Weyden abban is eltér a hagyománytól, hogy alkotásán nem szerepel se a festékörlő, se a Lukács kezét vezető angyal. Szent Lukács alakja se mondható hagyományosnak, hiszen nem érett, szakállas idős emberként ábrázolja, hanem középkorú férfiként, egyéni vonásokkal.

A portrészertő Lukács-ábrázolásra, és számos más, a kompozícióval kapcsolatos kérdésre a festmény alárajzolása ad választ. Az infravörös vizsgálatok során a kutatók az alárajzolon egy angyalt fedeztek fel, amelynek nem kivitelezésével Weyden azt sugallja, hogy Lukácsnak többé már nincs szüksége látható isteni beavatkozásra az ábrázolás elkészítéséhez, mert ő maga képviseli a mennyei erő jelenlétét. Míg a Madonna és a gyermek alárajzolása során megállapították, hogy azok csakis ideáltípusok lehetnek, melyeket a műhelyben használtak mintaként, ezzel szemben Lukács jóval kidogozottabb, ráncai és szemei realiztikusabbak a többi figuráénál. Ez a fajta részletes ábrázolási mód azt sugallja, hogy a festő Lukács arcát egy élő modell megfigyelésére alapozva alkotta meg, talán saját maga képére. Ebből adódóan feltételezik kutatók, hogy Lukács arca mögött valójában maga Weyden rejtőzik, akinek arcképét az arrasi kódexben található vázlatáról ismerjük.

Rogier van der Weyden festménye két Jan van Eyck képre is reflektál. Az egyik a *Szent Arc*, amely realiztikus ábrázolását tekintve állítható párhuzamba Weyden művével. A másik a *Rolin kancellár Madonnája*, amely a kompozícióját illetően akár tükörképe is lehetne Weydenének. Szemben Eyckkel Weyden nem tartja be az alakok közötti tér elválasztást, Lukácsa jóval közelebb helyezkedik el a Madonnához, mint Eyck kancellárja. A magyarázat szerint az emberi mivoltában megjelenített Lukács, azért tartózkodhat közös térben a szent alakokkal, mert Szűz Mária kortársa és Krisztus követője volt, ezenkívül ő az egyetlen, aki részleteket közölt Krisztus gyermekkoráról. Sőt a közhiedelem szerint evangéliumának egyes részeit személyesen a Madonna diktálta (Ishikawa, 1990, 55). Ebből adódóan merült fel Eörsi Annában annak lehetősége, hogy a kőkorlátnál álló alakok Mária és Lukács lehetnek. Ez az ábrázolás nem példa nélküli, hiszen több alkotás is megörökítette kettejük bensőséges viszonyát, azt, ahogy a Madonna Lukácsnak diktál. Weyden tehát azzal a céllal vette át Eyck festményének kompozíciós vonásait, hogy így az általa képviselt művészeti hagyomány örököseként azonosítsa magát.

Míg a kompozíció Eycket idézi, addig a Madonna alakja Robert Campin köréből származhat, amit Dirk De Vos mutatott ki az infravörös reflektográfia segítségével (De Vos, 1971). A szoros kapcsolat ellenére a bostoni festményen látható Madonna és gyermeke továbbra is a Weyden követői által készített művek közvetlen forrásának tekinthető. Hugo van der Goes az első, aki a weydeni típust kiindulópontjaként használja, ezzel egy olyan folytonossági mintát hozva létre, amelyet ma már „Szent Lukács-tradíció” néven ismerünk.

### 3.3. *Szent Lukács-tradíció Németalföldön*

Rogier van der Weyden alkotása korszakalkotónak bizonyult, több flamand művész is átvette kompozícióját, ki teljesen, ki pedig részben. Ezek a művészek követve Weyden példáját megalkották saját Szent Lukács-képmásaikat, amelyek bizonyítottan vagy feltételezetten önarcképeiket rejtették magukba. A téma weydeni ábrázolásmódját

szinte teljesen átvette egy Dirk Bouts köréből származó művész. Az 1500-ra datált festmény leginkább az alakok elrendezésében és öltözetében idézi Weyden művét. Az arca viszont más, individualizált vonásokat mutat, amely utalhat arra, hogy a festő saját önarcképét ábrázolta Szent Lukács alakjában.

Rogier van der Weyden bostoni táblájának kompozíciós és ikonográfiai invencióira reagál Hugo van der Goes lisszaboni festménye. A tábla eredetileg egy diptichon bal szárnya volt, azonban a teljes feldarabolását követően eltávolították a hozzátartozó Madonna-képet, amely azóta elveszett. A többi művésszel ellentétben Goes szabadon utánozta a weydeni prototípust. Bizonyos formai és ikonográfiai tartalmakat azonban megtartott: ilyen az ezüstvessző használata, a szent öltözte, testtartása és az arctípusa. Viszont Lukács arca igazodik a Goes művészetében megtalálható melankolikus, gondterhelt arckifejezéshez. Az alkotás Lukács kézműves és evangélista szerepére irányítja figyelmünket. Ebből következően – amíg azt új bizonyítékok nem igazolják, hogy Campin vagy más művész készítette volna a prototípusát – Goes az, aki bevezette a táblaképfestészetbe az úgynevezett „polgári” Szent Lukács-kép legkorábbi példáját, amely a Szűzanyát a kézműves műhelyében mutatja be (White, 1997, 44). Azáltal, hogy Lukácsot festőműhelyében, a festészethez használ eszközökkel körülveve ábrázolta, egyértelműen festőként azonosította, így növelve a művészek számára szakmai példaképként betöltött szerepét.

Hugo van der Goes ikonográfiája határozottan hatott Jan Gossaertra, aki két alkalommal is megfestette ezt a témát. Az első változaton (1513–1515) a weydeni hagyományhoz híven Szent Lukácsot ezüstvesszővel a kezében ábrázolja, amint isteni beavatkozás nélkül örökíti meg a modellt ülő Madonna arcát. A festmény háttérében újra megjelenik Mária és Lukács alakja, mely jelenet utalhat arra, a már említett legendára, miszerint a Szűzanya maga diktálta le Krisztus gyermekkorát az evangélistának. A festmény könnyen azonosítható, ugyanis a Szent Lukács által viselt övön szerepel Gossaert neve, ami egyértelműen a művészi önreferencia dokumentumként azonosítja a művet. A téma második változatán (1520 körül) a Madonna és gyermeke mennyei látomásként jelennek meg. Lukács lehunyt szemekkel dolgozik Szűz Mária és a gyermek Jézus ezüstvesszős portréján, miközben jobb kezét egy angyal vezeti. Az első változattal szemben, itt a Madonna egy látomás, nem pedig élő modell. Ezzel magyarázható Lukács félig csukott szeme is, hiszen belsőleg látja ezt a víziót, emiatt van szüksége az angyal segítségére. Clifton Olds 1990-es tanulmányában Gossaert munkásságát a protestáns ikonoklasztákra adott korai válaszként tárgyalja. Ebben az időszakban az ikonoklasztika növekvő fenyegetése arra ösztönözte a művészeket, hogy tehetségükre isteni ajándékként tekintsenek. Tehát művészetük által nem Istennel versengenek, hanem az ő szolgálatában állnak. Egy másik kiemelkedő példa Maarten van Heemskerck 1532-ben készült Szent Lukács-képe, amelyen Lukács már nem rajzolja, hanem festi a Madonnát. A festő szent az eddigi ábrázolásoktól eltérően szemüvegben jelenik meg. Lukács vonásai nem tükrözik Heemskerck önarcképét,



szemben a mögötte álló szakállas alakéval, aki egyik kezével szinte vezeti Lukács ecsetjét, ezzel utalva magára mint inspirációs forrásra.

A Szent Lukács-témának a weydeni típus mellett kialakult egy másik változata is, ez pedig Lukács mesteremberként való megjelenítése. A művész választhatja az egyiket vagy a másikat, sőt akár mindkettőt is. Frans Floris először a weydeni forma szerint dolgozza fel a Szent Lukács-témát, míg a téma második 1556-os feldolgozásában Lukácsot a műhelyében dolgozó mesteremberként ábrázolta. A képről hiányzik a Madonna és a gyermek Krisztus alakja, amelynek talán az az oka, hogy Floris inkább Lukács festői tevékenységét akarta hangsúlyozni, nem pedig az általa festett témát. Lukácsában többen önarcképét vélték felfedezni, bár egyetlen ismert képmásával sem azonosítható. A modell Karel van Mander szerint egy kevésbé híres festő, Rijckaert Aertsz (1482-1577) volt. Floris azért őt választotta modelljeként, mert „szép arca volt, éppen megfelelő a festéshez”, tehát nem valami különleges művészi érdem miatt.

#### 4. Összegzés

A tanulmányom kutatási eredményeiből az rajzolódik ki, hogy köszönhetően a Szent Lukács-legendának, amelyben az evangélista festőként lép elő, a téma egyfajta önábrázolási lehetőséget kínál a festők számára. Szent Lukács akkor vált a kézművesek patrónusává, amikor a művészek a XV. század elején kezdtek inkább értelmiségiként, mintsem kézművesként elismerésre törekedni. A téma egyszerre működik a festő szakma iránti tiszteletadásaként, önarcképként, valamint az északi művészek flamand festészeti hagyományban elfoglalt helyének kinyilatkoztatásaként. Rogier van der Weyden Lukács-ábrázolásától kezdve vált a téma az önreprezentáció egyik lehetséges ábrázolási formájává. Alkotása annyira korszakalkotónak bizonyult, hogy több flamand művész is átvette kompozícióját, ki teljesen, ki pedig részben. A Szent Lukács-téma így szép lassan a művészi identitás és hovatartozás különböző elképzeléseinek kifejezőeszközzé vált.

Azonban a fentebb említett ábrázolások közül egyiknél sem egyértelmű, hogy valóban a művész önarcképét rejti. Egyedül talán Jan Gossaert prágai festményének esetében lehetünk biztosak ebben, hiszen nevét Lukács övéen jelezte. Ugyan a legtöbb Lukács ábrázolás portrészzerű vagy individualizált vonásokat mutat, azonban nem minden esetben feltételezhető a rejtett önarckép jelenléte. Ha valóban önarcképként tekintünk rájuk, mint Weyden esetében azt sokan tették, úgy sokkal valószínűbb, hogy kezdetben a művész még csak saját képmásának idealizált változatát festette meg. Míg Lukács némelyik festményen látszólag önarckép, addig a többen az összes művész általánosítottabb képviselője. Ennek ellenére érdemes megvizsgálni a képek közönség számára betöltött funkcióját is, hiszen ezek az ábrázolások akár másfajta jelentéstartalmakkal bírhattak az adott korszak közönsége számára.

## Irodalomjegyzék

- Belting, H. (2000). Kép és kultusz (p. 21). Balassi Kiadó.
- De Vos, D. (1971). De Madonna-en Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en Enkele Minder Gekende Flemalleske Voorlopers. *Jahrbuch der Berliner Museen* (13), 123–125. <https://doi.org/10.2307/4125723>
- Eörsi A. (2003). The Incarnation of the Word and of the Form. Some Thoughts about St Luke the Painter, and about some Painters of St Luke. *Acta Historiae Artium* (44), 47–57. <https://doi.org/10.1556/ahista.44.2003.1-4.6>
- Gonda Zs. (szerk.). (2005). Kép a képben: művész és közönség öt évszázad grafikusművészetében Burgkmairtól Picassóig (pp. 44–46). Szépművészeti Múzeum.
- Ishikawa, C. (1990). Rogier van Der Weyden's 'Saint Luke Drawing the Virgin' Reexamined. *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston* 2, 49–64.
- Kann, A. (1997). Rogier's St. Luke: „Portrait of the Artist or Portrait of the Historian?”. In Carol Jean Purtle (Ed.), *The Museum of Fine Arts, Boston Rogier van der Weyden St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context* (pp. 15–21). Brepols.
- King, C. (1985). National Gallery 3902 and the Theme of Luke the Evangelist as Artist and Physician. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 48(2), 249–255. <https://doi.org/10.2307/1482280>
- Marrow, J. (1997). Artistic Identity in Early Netherlandish Painting: The Place of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing the Virgin. In Carol Jean Purtle (szerk.), *The Museum of Fine Arts, Boston Rogier van der Weyden St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context* (pp. 53–57). Brepols.
- Olds, C. (1990). Jan Gossaert's 'St. Luke Painting the Virgin': A Renaissance Artist's Cultural Literacy. *Journal of Aesthetic Education* 24(1), 89–96. <https://doi.org/10.2307/3332857>
- Panofsky, E. (1953). *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* (pp. 253–256). Harvard University Press.
- Schaefer, O. J. (1986). Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist. *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Age, Colloque international, org. par X. Barral i Altet, I-III, Paris, Vol. I.* 413–427.
- Voraigne, de J. (2004). *Legenda Aurea. Ford.: Bárczi Ildikó et al., Budapest, Neumann Kht.*
- White, E. M. (1997). Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, and the Making of the Netherlandish St. Luke Tradition. In Carol Jean Purtle (szerk.), *The Museum of Fine Arts, Boston Rogier van der Weyden St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context* (pp. 39–48). Brepols.
- Woods-Marsden, J. (1998). *Renaissance Self-portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist* (pp. 25–26, 204–206). Yale University Press.

## Melléklet



*Rogier van der Weyden: Szent Lukács a Madonnát festi, 1435–40 k., Museum of Fine Arts, Boston.*