

arshungarica

43. ÉVFOLYAM 2017 | 3

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Tanulmányok

Kovács Gergely

**Megjegyzések a füzéri római katolikus templom
középkori *Arma Christi* falképéhez,
valamint további töredékeihez**

269

Pócs Dániel

Egy corvina története

301

Battista Spagnoli Mantovano: Parthenice Mariana

(Pontosításokkal a Pierpont Morgan Library M496 és M497 jelzetű corvináinak provenienciájához)

Boncz Hajnalka

Több mint másolat?

355

Waldstein János egykori várpalotai kastélyának mennyezetképe

Szemle

Nagy Eszter

Corvina Augusta.

**Die Handschriften des Königs Matthias Corvinus
in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel**

369

Végh János

Archaeologia és műtörténet.

Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján

380

Megjegyzések a füzéri római katolikus templom középkori *Arma Christi* falképéhez, valamint további töredékeihez

A füzéri vár, kiváltképp annak műemlékvédelmi szempontból méltatlan kiépítése jelentékenynek tűnő árnyékot vet a település római katolikus templomára (1. kép). Pedig az emlék középkori freskótöredékei komoly, ráadásul mind ez ideig alig vizsgált művészettörténeti kérdéseket vetnek fel.¹ Az 1990-es évek során feltárt, majd restaurált² falképek első és egyetlen feldolgozását a *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből* című kötet Lángi József által jegyzett tétele³ jelenti. Így természetes, hogy a soron következő kérdéseink, megállapításaink is eme alap kutatáshoz kívánnak igazodni, az egyes, Lángi által – az adott területi és műfaji keretekből kifolyólag – nem vizsgált problémák megvilágításával.

A 14. század első felére datált freskónak csupán rendkívül szerény fragmentumai állnak rendelkezésünkre, a több szempontból a legrelevánsabb részleteknek minősíthető arcábrázolások pedig mindössze egyetlen esetben maradtak ránk. Mégis hisszük, hogy még e töredékes állapotában is érdemes foglalkozni az emlékekkel, főképp annak északi falával. Itt festették meg ugyanis a középkori Magyarország egyik legkorábbi, jelenleg is ismert *Arma Christi* ábrázolását. A következőkben tehát elsősorban erre a freskótöredékre koncentrálnak – alapvetően ikonográfiai szempontú – vizsgálatunk.

Miután áttekintettük a képtípus európai kontextusát, a dolgozat három fő kérdésre keresi a választ. 1. A füzéri falkép ikonográfiai típusa honnan, milyen forrás-területről érkezhettek a középkori Magyar Királyságba? 2. Kik lehettek a közvetítők, mely társadalmi rétegekkel hozható összefüggésbe, avagy konkrétan fogalmazva: kapcsolódik-e akár csak közvetett szállal is e megoldás a magyar királyi udvarhoz? 3. Végül pedig mi állapítható meg az emlékről a tágabb értelemben vett északkelet-magyarországi régió művészeti földrajzi kontextusán belül? A biztos források hiánya, valamint az emlék töredékessége következtében válaszaink természetesen hipotetikus jellegűek.

A település és a templom története

A Miskolctól 95 kilométerre, északkeletre fekvő Füzér Magyarország legészakibb települése. A község jelenleg Borsod-Abaúj-Zemplén megyében, az egykori Abaúj-Torna vármegye területén helyezkedik el. Mivel a település birtokosai, kegyurai a középkor folyamán minden bizonnyal azonosak voltak a váréival, így utóbbi történetétől elválaszthatatlan a templom története.⁴

- 1 Jelen tanulmány a PPKÉ BTK szervezésében 2017. június 16-án megrendezett *Muralia. Kutatások a középkori falfestészet köréből* című konferencián tartott előadásom bővített, szerkesztett változata. A szöveg megírása során nyújtott segítségéért: javaslataiért, korrekcióiért mindenekelőtt Gaylhoffer-Kovács Gábornak tartozom köszönettel. Köszönöm továbbá Jékely Zsombornak, Lővei Pálnak és Szakács Béla Zsoltnak az előadást követő vitában a témához intézett kérdéseit, hozzászólásait, melyek több ponton árnyalták, pontosították annak mondanivalóját.
- 2 TARBAJ Anna Mária: *Füzér, r. k. templom belső középkori falképei. Restaurátori jelentés*. Budapest, 1998; PINTÉR Attila: *A füzéri r. k. templom hajójában található középkori falfestések feltárása, letisztítása és konzerválása*.

Restaurálási dokumentáció. Budakalász, 1999. Mindkét kéziratot lásd: Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, ÁMRK dokumentációk, 257. PINTÉR Attila: *A füzéri r. k. templom hajójában előkerült középkori freskótöredékek befejező restaurálása. Műleírás és költségvetés*. Budakalász, 2000. Uo. ÁMRK dokumentációk, 977; PINTÉR Attila: *Füzér, római katolikus templom. A falképek kutatása és restaurálása. Műemlékvédelmi Szemle*, 13, 2003. 2. sz. 31–33.

- 3 LÁNGI József: *Füzér. Római katolikus templom*. In: *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2009. 86–93.
- 4 LÁNGI 2009. (ld. 3. j.) 86.



1. A füzéri római katolikus templom délkelet felől
(Szerző felvétele, 2017)

Magát a várat az Aba nemzetség egyik ága emelhetette a 13. század első felében, majd 1235 előtt királyi birtokba került.⁵ A hozzá tartozó uradalom első említésével 1264-ben találkozunk, amikor is IV. Orbán pápa hiába szólította fel István herceget, hogy adja vissza az elkobzott birtokot Anna halicsi hercegnének és fiainak, akik Anna apjától, IV. Bélától kapták azt meg.⁶ (Korábban Kompolt [Aba] nembéli vak Andronicus adta a birtokot II. Andrásnak, így lett a koronáé.) 1270 előtt IV. Béla megostromolta Füzér várát, ám Rosd nembéli Endre fia, Mihály megvédte azt István herceg számára, aki hálából – tizenegy faluból álló uradalmával együtt – neki adományozta, majd 1272-ben meg is erősítette birtokában Mihályt és testvérét, Demetert.⁷ Vélhetően ekkoriban, a 13. század utolsó harmadában épülhetett temploma. Füzért 1285-ben minden bizonnyal már Aba Amadé birtokolhatta.⁸ 1320-ban viszont királyi birtok, s

mint ilyen, I. Károly adományozta *honorként*⁹ hű emberének, az 1322 és 1327 között a nádori tisztet is betöltő Drugeth (I.) Fülöpnek. Bár hivatalosan utóbbi volt a vár ura, annak várnagyi teendőit valójában Lampert fia, Mihály (Drugeth-familiáris) láthatta el alvárnagyként,¹⁰ akit kortársai az ugyanabban a tisztségében eltöltött hosszú időtartam okán „füzéri Mihályként” („*Mychael de Fyzer*”) emlegettek.¹¹ Kettejük közös működésének szemléletes példája az az esemény, melynek során Mihály – nyilván Drugeth (I.) Fülöp tudtával és beleegyezésével – megpróbálta peres úton megszerezni a lónyai uradalmat annak birtokosaitól, arra hivatkozva, hogy az eredendően Füzér várának tartozéka volt,¹² ám a kísérlet végül nem járt sikerrel. A helyi egyház papja 1332-ben tartozás fennmaradásával négy, 1334 első felében pedig tíz garast fizetett pápai tizedként.¹³ 1340-től a füzéri vár alvárnagya Máté fia, Mátyás volt, aki ezt megelőzően (1322–1340) Drugeth Fülöp, valamint Drugeth Vilmos udvari *notariusaként* tevékenykedett.¹⁴

A Drugethek kizárólagos uralma azonban nem tartott sokáig e térségben: I. Károly, valamint Drugeth Vilmos nádor 1342-es halálát követően Łokietek Erzsébet anyakirályné és Szécsényi Tamás tárnokmester, abaúji ispán emberei szállták meg a környéket, majd 1343-tól a korábban Drugeth-birtokban lévő várak élére a király által kinevezett ún. „különispánokat” állítottak.¹⁵ Sajnos éppen ebből a periódusból nem áll rendelkezésünkre biztos forrásadat a füzéri vár és a település viszonyait illetően. Előbbi egészen az Anjou-kor végéig királyi vár maradt az abaúji ispán honorbirtokaként.¹⁶ E minőségében Zsigmond király adta zálogba Jolsvai Leustáknak 1388-ban háromezer aranyforintért, 1389-ben pedig a Perényiek terebesi ágának adományozta.¹⁷ 1427-ben nyolc-nyolc portával Perényi Péter fiai, Miklós és János birtokolták a települést¹⁸ és a várat, melyek kö-

5 SIMON Zoltán: A füzéri vár az újabb kutatások tükrében. *Castrum*, 1. 2005. 1. SZ. 47.

6 GYÖRFFY György: *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza*, I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. 82. A szakirodalomban valószínűleg a Györffy által közölt adat alapján terjedt el az 1264-es évszám a település első említésének dátumaként. *A kassai százéves egyházmegye történeti névtára és emlékkönyve. I. Abaúj- és Sárosmegye*. Szerk. VITÉZ A. Kassa, Kassai Egyházmegye, 1904. 89. szerint „A legrégibb hiteles följegyzés a füzéri várra vonatkozólag 1262-ből való, mely szerint V. István király [ekkor még István herceg – K. G.] a várat nővére fiainak, Ratiszláv, macsósi bántól származó Mihály- és Bélának adományozta.”

7 GYÖRFFY 1963. (ld. 6. j.) 83.

8 ZSOLDOS Attila: *A Druget-tartomány története 1315–1342*. (Magyar Történelmi Emlékek, Értekezések.) Budapest, MTA BTK TI, 2017. 92.

9 ENGEL Pál: *Honor, vár, ispánság. Válogatott tanulmányok*. Budapest,

Osiris Kiadó, 2003. 129.

10 GYÖRFFY 1963. (ld. 6. j.) 83.

11 ZSOLDOS 2017. (ld. 8. j.) 117.

12 Uo. 92.

13 *Monumenta Vaticana Hungariae. I/1. Rationes collectorum pontificorum in Hungaria. Pápai tizedszedők számadásai 1281–1375*. Red. Ladislaus FEJÉRPATAKY. Budapest, Franklin-Társulat Nyomdája, 1887. 212. 353.

14 ZSOLDOS 2017. (ld. 8. j.) 142–143, 243.

15 ENGEL 2003. (ld. 9. j.) 130.

16 SIMON 2005. (ld. 5. j.) 47.

17 ENGEL Pál: *Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond korban (1387–1437)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977. 112.

18 ENGEL Pál: *Kamarahaszna-összeírások 1427-ből*. (Új Történelmi Tár / Fontes Minores ad Historiam Hungariae Spectantes, 2.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. 45.

zül az előbbi ezt követően mintegy másfél évszázadon át a család tulajdonában maradtak. Utóbbi 1527-ben I. Ferdinánd (magyar király: 1526–1564) kezén volt.¹⁹

A helyi egyház és a templom szempontjából igazán fontos események a következő évszázadban történtek. Az egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint Csepellényi György pálos szerzetes, valamint füzérvári plébános térítő tevékenységet végzett a térségben, „s Kálvin követői közül sokakat visszaszerzett a kath. egyháznak, sőt még más hét községet is megtérített”, amiért 1674. május 28-án az ellene felbőszült református vallásúak a falu közelében megölték. (2. kép) A füzéri templom közvetlenül Csepellényi halálát követően került a reformátusokhoz, akikről 1737-ben Dessewffy Ferenc foglalta vissza.²⁰ A 13. században épült, majd a középkor folyamán bővítésen, átépítésen átesett épület barokk stílusú átalakítására 1759-ben került sor,²¹ míg a nyugati homlokzatát 1804-ben toronnyal is megtoldották. 1854-ben a templom egy tűzvész során komoly károkat szenvedett, melyek helyreállítása csupán a 19. század végén fejeződhetett be. 1875-ben az új, Szent István magyar királyt ábrázoló oltárát, 1877-ben pedig orgonáját is felszentelték. Az új tető, valamint a kórus megépítését magukban foglaló befejező munkálatok egészen 1895-ig tartottak.²² 1938-ban Petrasovszky Manó, görögkatolikus templomfestő javításokat eszközölt a falképeken, valamint megfestette a templom neobarokk mennyezetfreskóit. Az épületen az 1990-es évek során folytattak műemléki kutatásokat.

A templom – különösen a középkori falképeket érintő – újkori története meglehetősen homályos. A 18. századból, a református fennhatóság időszakából egyáltalán nem ismerünk forrásokat, ami két szempontból is problémát okoz. Egyrészt nem tudhatjuk biztosan, mikor meszelték le a freskókat. Csak feltételezhetjük, hogy – mivel égésnyomokat egyetlen ponton sem mutatnak – mindegyik az 1854-es tűzvész előtt került sor. A mérszréteg felhordása azonban ugyanúgy megtörténhetett az 1674–1737 közötti időszakban, mint az 1759-re datált barokk stílusú átépítés során. (Az általános református gyakorlatból következtetve talán az előbbi tűnik valószínűbbnek, ám a déli hajófal álló alakjait az utóbbi során a falba épített barokk ablakok vágta el.)



2. **Petrasovszky Manó:** Csepellényi György, pálos vértanút lefejezik a protestánsok, 1938
Füzér, római katolikus templom, mennyezetfreskó
(Szerző felvétele, 2017)

Másrészt az írott források, *canonica visitatiók* hiányában olyan dokumentum sem áll rendelkezésünkre, amely a ma már igencsak töredékes freskók eredeti, teljes állapotáról informálna bennünket. Feltétlenül meg kell említenünk viszont egy 2003-as régészeti feltárás során előkerült, 19. századi, latin nyelvű iratot, amely minden bizonnyal a templom barokkizálásának a leírását tartalmazza; restaurálása és paleográfiai feldolgozása azonban mind ez idáig nem történt meg.²³ A jövőben talán joggal várhatunk némi érdemi információt e forrás alapján a kérdésben.

A falképek leírása, restaurálásuk bemutatása

A Szent István magyar király tiszteletére felszentelt római katolikus plébániatemplom²⁴ egyhajós, félköríves apszissal, annak északi oldalához csatlakozó téglalap alaprajzú sekrestyével és nyugati toronnyal ellátott, barokkizált épület, déli oldalán bélietes középkori kapuval. Utóbbi fölött egy befalazott, félköríves záródású, tölcserbélietes középkori résablakot is feltártak, a többi nyílás azonban egytől egyig újkori. A templombelsőben

19 *A kassai százéves egyházmegye*, I. 1904. (ld. 6. j.) 89. (A forrás szerint „1590-ben már Báthory István birtokában volt a vár”, ez a megállapítás ugyanakkor nem állja meg a helyét, lévén, hogy Báthory István, erdélyi fejedelem és lengyel király 1586-ban elhunyt.)

20 *A kassai százéves egyházmegye*, I. 1904. (ld. 6. j.) 90.

21 LÁNGI 2009. (ld. 3. j.) 86.

22 *A kassai százéves egyházmegye*, I. 1904. (ld. 6. j.) 90.

23 http://www.fuzer.hu/magyar/oldalok/fuzeri_egyhaz_tortenete/11/8/10/11/11/6/2 (Letöltve: 2017. 09. 10.)

24 GENTHON István: *Magyarország művészeti emlékei I. Duna–Tisza köze, Tiszántúl, Felsővidék*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1961. 99.



3. Füzér, római katolikus templom, az északi hajófal falképei, 14. század közepe (Szerző felvétele, 2017)

a hosszház első és második csehüvegboltozatos boltszakaszának északi (3. kép), illetve déli falain maradtak ránk a középkori falképek töredékei.

A második boltszakasz déli falán egy nagyobb, összefüggő freskótöredék látható, melynek felső része a barokk ablak elhelyezése következtében pusztult el, középső része pedig úgyszintén hiányos. (A töredéktől balra egy további, kis méretű, értelmezhetetlen fragmentum jelenik meg, amely eredetileg ugyanennek a képmezőnek a részét képezte.) Alsó, illetve jobb oldali oldalszegélyét sötétkék alapon vörös keretbe foglalt, szürke, okker és vörös elemekből álló, cikkcakk alakú tört szalagkeret kíséri. Kék alapját fehér pöttyök töltik ki, általában hármas csoportokra osztva. A képmező jobb alsó sarkában, az alsó és az oldalsó szegély találkozásánál fehér négyzetbe foglalt csillagmotívum látható. A keretet belső szegélye mentén végig egy sötétkék, valamint egy fehér sáv kíséri, míg a megmaradt töredék mintegy kétharmad magasságában egy kettős, fehér, vízszintes sáv osztja két részre a képmezőt: alul homogén rózsaszín, felül sötétkék felület alkotja a hátteret. Utóbbi nyilvánvalóan az eget kívánta érzékeltetni.

A képmező négy álló alakot, valamint egy nehezen értelmezhető tárgyat, talán trónust jelenít meg, négykaréjos ornamentikával díszített trónkárpittal (?) (4. kép). A három középső alak kisebb méretű, mint a képmező jobb szélén álló figura, továbbá ez utóbbinál magasabb-

ra is pozicionálták őket. Arca egyiküknek sem maradt meg, s felirat sem segíti az azonosításukat. Erősen stilizált, kissé nehézkes, már-már ismétlődő redőkben aláomló köpenyüket mindhárman ugyanúgy foghatták össze maguk előtt bal kezükkel. A középső alak szürke bélésű okker, a két szélső okker bélésű vörösesbarna köpenyt visel. Utóbbiak vörösesbarna drapériáit virágkelyhet formáló, fehér pöttyökből alkotott mustra borítja elszórtan, a 14. századi magyarországi falfestészetre – a cikkcakk alakú tört szalagkeret alkalmazásához hasonlóan – oly jellemző módon. Kiemelkedik hármuk közül a jobb szélső, vörösesbarna köpenyt viselő alak. Egyrészt a bal karjára rálógó fehér sál- vagy kendőszerű viselettel, melynek alsó szegélyét vörös hullámvonalakkal díszítették. A figura kézfejének töredéke is megmaradt; ez alapján inkább egyszerűbb, elnagyoltabb, sematikusabb ábrázolásra következtethetünk. Fontos továbbá, hogy köpenyének elülső felületén egy ma már nehezen értelmezhető, utólagosan bekarcolt felirat is látható, amely az ADIM betűket foglalja magában.

E képmező jobb szélén egy, az eddigieknél nagyobb méretű, díszesebb viseletben megjelenített férfi szent álló alakja látható, akinek részben arcábrázolása is fennmaradt. (5. kép) A szent fekete sarut, valamint fehér tunikát visel, amelynek meglehetősen nehézkes redővetését, a drapéria belső ráncait egyszerű fekete vonalakkal érzékeltették, alsó szegélyén pedig vörös és



4. Álló szentek és Szent Miklós (?), 14. század közepe
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

ezüstszínű, fekvő téglány alakú mezőkből, valamint szekkó technikával felvitt pöttyökből álló, ékkő berakást imitáló díszítést helyeztek el. Ezzel minden tekintetben megegyező, függőleges ornemens került az okker bélesű vörösesbarna kazula középső részére és annak nyakára, továbbá a szent jobb kezén viselt kesztyű alsó szegélyére. A kazula az eddig tapasztaltaknak megfelelően nehézkesen omló, szinte szimmetrikusan kidolgozott redővetést mutat. Vörösesbarna felületét elszórtan fehér színű, csillag alakú motívumokból álló mustra borítja. A szent feltűnően nagy kezein fehér kesztyűt visel; jobbját áldón emeli fel, míg baljában pásztorbot, illetve könyvet tart. Nyakát két félköríves szürke vonal modellálja, feje körül egyszerű, tagolatlan okker dicsfény jelenik meg. Frontálisan ábrázolt arcának töredéke a szabálytalan fűrtökben ábrázolt ősz haját és szakállát, bajuszát, ajak alatti szakállát, enyhén résznyire nyitott ajkait, valamint széles orrát őrizte meg. Kiemelkedő fontossággal bír a szent nyakának két oldalán aláhulló, fehér alapon vörös hálómintás, szegélyén rojtos „kendő”, amely a figura püspöki mivoltára utaló mitra részét képezi.

Mindezek alapján az eddigi irodalom „ismeretlen püspökszentként” írta le az alakot,²⁵ annak pontos identitását jelző attribútum hiányában teljes joggal. Vessünk azonban egy pillantást a körülötte elhelyezett feliratokra. A jobb lába alatt látható fekete, minuszskulás felirat a kifestés során került a felületre, mára azonban jószerivel olvashatatlan. Bal lába körül ezzel szemben egy utólagosan bekarcolt, ám kibetűzhető felirat jelenik meg, a

25 LÁNGI 2009. (ld. 3. j.) 87.

26 JACOBUS DA VORAGINE: *Legenda Aurea*. Válogatta, az előszót, a jegy-



5. Szent Miklós (?), 14. század közepe
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

következő szöveggel: „AN D 156 IT NICOLAUS BANO- CI”. (6. kép) Az eredetileg négy számjegyből álló dátum utolsó számjegye elveszett, így csak azt tudjuk biztosan kijelenteni, hogy az 1560-as évek során karcolta a falba a feliratot Bánóci Miklós. Amennyiben feltételezzük, hogy az északi fal esetében tapasztalt megoldáshoz hasonlóan, eredetileg a déli fal valamennyi figuráját is a feje felett elhelyezett korabeli felirat azonosította, úgy ez az attitűd utalhat arra is, hogy a felirat elhelyezője a közte és az ábrázolt szent közötti névazonosság miatt helyezte el épp az illető lábánál e betűket. Így legalább hipotetikusan megkísérelhetjük az ábrázolt alakot Szent Miklós myrai püspökkel (270–343)²⁶ azonosítani. Ezt

zeteket és a mutatót írta MADAS Edit. Fordította DÉRI Balázs. Budapest, Helikon Kiadó, 1990. 16–20.



6. Bekarcolt felirat Szent Miklós (?) lábánál, 1560-as évek
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

a feltételezést egy, a tágabb értelemben vett északkelet-magyarországi térségen belüli ikonográfiai párhuzam is megerősítheti. Hiszen az itt látottakkal egyező, korabeli felirat által azonosított Szent Miklós-ábrázolást jelenít meg a lónyai református templomnak a füzérivel nagyjából egykorúnak feltételezett falképe.²⁷ Szent Miklós ősz szakállú alakja²⁸ mindkét esetben a mitra oldalsó függőjével jelenik meg. Lónyán továbbá a könyvet is ugyanúgy tartja bal kezében, mint Füzéren. Egyértelműnek tűnik, hogy utóbbi esetben Szent Miklós bizonyos szempontból megkülönböztetett ábrázolást nyert a képmező többi, ma is látható figurájához képest. Az egyes alakok között megragadható különbségek, úgymint a fennmaradt kezek ábrázolásai esetében nyilvánvaló minőségbeli eltérések, a léptékbeli differencia, valamint a néhol egyszerűbb, másutt bonyolultabb, reprezentatívabb mustra alkalmazása egyértelműen kiemeli Szent Miklós személyét e ciklusból. A tartalmi megkülönböztetésen túl e megoldás pedig akár eltérő kezek munkájára is utalhat.

Elyenyszó, drapériát ábrázoló freskórészlet maradt ránk a templom nyugati falán, a karzat mögött. A töredék alapján ez a kifestés egykorú lehet a többi, ma is látható falképpel. Egyebet viszont nem állapíthatunk meg róla.

Az első és a második boltszakasz északi falai két nagyobb, értelmezhető töredéket hordoznak. Ezek a falképek az együttes eredeti teljességében ikonográfiailag összekapcsolódtak. Az első boltszakasz északi falán, az újkori ablak körül három foltban maradt fent a középkori freskó. E falszakasz bal oldalán két fragmentum jelenik meg egymás alatt: a felső gyakorlatilag értelmezhetetlen, míg az alsó a déli fal álló alakjai kapcsán már leírt kék-rózsaszín háttérrel jeleníti meg. A harmadik töredék a *Keresztrefeszítést* ábrázolja, szintén a már ismert színösszetételű homogén háttér előtt. (7. kép) A megfeszített Krisztus jobbán Mária látható. E jelenetbe felülről a másodlagosan elhelyezett orgonakarzat, míg jobbról a barokk pilaszter vág bele. Utóbbi nyilvánvalóan a Krisztus balján álló Evangélista Szent János alakját takarja. A keresztnek csupán a függőleges szára, s annak is csak az alsó része maradt meg. Krisztus magasra húzza fel térdeit, felső és alsó lábszárai szinte derékszöveget zárnak be. Sárgásszürke ágyékkendőjét a Szent Miklós barna kazuláján látottak típusával megegyező, ám ezúttal fekete csillagokból álló mustra díszíti a kettős keretbe foglalt, vörös hullámvonalak között. A drapéria alsó szegélyét úgyszintén stilizált hullámvonalak kísérik, ezúttal fekete színben. Lábain és a drapérián kívül Krisztus felsőtestének, valamint jobb karjának a töredéke maradt meg. A Megváltó alakját vastag fekete kontúr kíséri, ezenfelül teljes testét fekete vonalak által reprezentált sebhelyek borítják. Felsőtestének izomzata és bordái a vonalas kidolgozás által egyszerű, de finom modellálásban részesültek.

Statikusabb, méltóságteljes alakjánál Mária figurája – ez töredékes állapotában is megállapítható – mozgalmasabb, drámaiabb, expresszívebb. Világoszöld tunikájának felső, vízszintes szegélyét a Szent Miklós esetében leírt, ékkő berakást imitáló ornemens díszíti. Okker béléstű vörösesebarna köpenyének külső felületét virágkehelyszerű, négykaréjos motívumokból álló mustra borítja, míg a drapéria belső ráncait egyszerű, nehézkes, fekete vonalak érzékeltetik. A figura kidolgozásának legfontosabb sajátossága a kétségbeesés és a gyász mozzanata, amely jelentős expresszivitást kölcsönöz az ábrázolásnak. Ennek megfelelően Mária

27 JÉKELY Zsombor–LÁNGI József: Lónya. Református templom. In: *Falfestészeti emlékek 2009. (I. 3. j.)* 186, 198; SZAKÁCS Béla Zsolt: Lónya, református templom. In: *Középkori templomok a Tiszától a Kárpátokig*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Területfejlesztési és Környezetgazdálkodási Ügynökség Nonprofit Kft., 2013. 272; SZAKÁCS Béla Zsolt: Ikonográfia és időrend. Falképek az Árpád- és Anjou-kor határán. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 207.

28 További, mind ez idáig „ismeretlen püspökszentként” azonosított,

s az itt felsorolt Szent Miklós-ábrázolásokhoz nagyon hasonló falkép maradt fent például Rakacaszend református templomában, valamint a laskodi református templom déli falán, Szent Pál apostol képmása mellett. Ez utóbbi, a 15. század elejére datált freskóhoz lásd WEHLY Tünde: A templom falképei. In: *Laskod. Református templom*. (Tájak–Korok–Múzeumok Kiskönyvtára, 684.) Szerk. DERCSÉNYI Balázs. Budapest, TKM Egyesület, 2001. 12; JÉKELY Zsombor: Laskod. Református templom. In: *Falfestészeti emlékek 2009. (I. 3. j.)* 138.



7. Keresztrefeszítés, 14. század közepe
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

két kezét a feje fölé emelve kulcsolja össze, többnyire a *Levétel a keresztről*, a *Sírbatétel* vagy *Krisztus siratása* képein látható gesztusaként. A középkori magyarországi falfestészetben kevésbé gyakori megoldásnak szintén ismerjük egy, sem időben, sem földrajzilag nem túl távoli pandanját: a csécsi (Čečejevce) református templomnak a 14. század első évtizedeire datált *Keresztrefeszítés* freskóján²⁹ Mária a füzéri alakhoz hasonló gesztussal és komponáltsággal³⁰ jelenik meg. (A kezeit a feje fölött összekulcsoló, drámaian gyászoló Mária-figura feltűnik

a Szent Kereszt tiszteletére felszentelt újvásári [Rybník] evangélikus templom³¹ szentélyének keleti falán, valamint a gecelfalvi [Kocelovce] evangélikus templom³² szentélyének a déli falán megfestett *Levétel a keresztről* falképen [15. század eleje] is, szintén a gömöri térségből. (8. kép) Gecelfalván ráadásul Mária mozdulata a *Sírbatétel* freskóján (9. kép) is visszatér.) A füzéri freskótöredék Máriától balra egy további, értelmezhetetlen részletet őriz, amely a kék háttér előtt bontakozik ki. Emellett említésre méltók a Krisztus alakja körül látható, utó-

29 Vlasta DVOŘÁKOVÁ–Josef KRÁSA–Karel STEJSKAL: *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Praha–Bratislava, Odeon, 1978. 91–92; WEHLI Tünde: Tematikai és ikonográfiai jelenségek. Képciklusok. Falfestészet. In: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*, I. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 190.

30 SZABÓ Tekla: Az erdélyi italo bizánci falképek ikonográfiai sajátosságai. A két leggyakoribb jelenet: az Angyali üdvözlés és Krisztus keresztrefeszítése. In: *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben. Örökségvédelmi Konferencia, Budapest, ELTE, 2008*. Szerk. N. Kis Tímea. Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Intézeti Képviselet, 2009. 226. A szerző a „kétségbeesésében haját tépő” Szűz Mária, a Kálvária-jeleneteken ritka” mozdulatának analógiájaként a firenzei Chiesa di Santo Stefano al Ponte táblaképét említi. Ehhez lásd Edward

B. GARRISON: *Italian romanesque panel painting. An illustrated index*. Florence, Leo S. Olschki, 1949. Lásd CD-ROM változatát: Edward B. GARRISON: *Italian romanesque panel painting. An illustrated index. A New Edition on CD-ROM with Revised Bibliography and Icon-class*. Produced in the Garrison Collection. Courtauld Institute of Art. University of London. Assisted by a Grant from The Samuel H. Kress Foundation. 1998. No. 463.

31 Milan TOGNER: *Stredoveká nástenná malba v Gemeri*. Bratislava, Tatran, 1989. 51–52, 183.

32 Mária PROKOPP: *Italian trecento influence on murals in East Central Europe particularly Hungary*. Transl. by Ágnes SIMON. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983. 92; TOGNER 1989. (ld. 31. j.) 24; PROKOPP Mária: *Középkori freskók Gömörben*. Somorja, Méry Ratio, 2007. 42–43. 39, 41. kép.



8. *Levétel a keresztről*, 15. század eleje
Gecelfalva, evangélikus templom, a szentély déli fala, Gróh István akvarellmásolata (részlet), 1895
Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ
Tervtár, ltsz. FM 194



9. *Sírbatétel*, 15. század eleje (részlet)
Gecelfalva, evangélikus templom, a szentély déli fala, Gróh István akvarellmásolata (részlet), 1895
Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ
Tervtár, ltsz. FM 195



10. Arma Christi és két azonosítatlan töredék, 14. század közepe
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

lagosan bekarcolt feliratok. Több AD és HIC FUIT töredék mellett egy 1591-es évszám is kiolvasható. A HF (Hic Fuit – K. G.) PAULUS GORKEY pedig, a Keresztrefeszítés mellett, eredetileg a déli fal három középső álló alakja közül a jobb szélső drapériáján is jelen lehetett – a jelenleg is látható ORKEY ADIM felirattöredék alapján.

Ikonográfiai szempontból külön figyelmet érdemel a második boltszakasz északi falának töredéke. Az első boltszakasz falképe kapcsán említett másodlagos pilaszter itt is belevág a kompozícióba, ezúttal annak bal oldali végébe. E fragmentum három különálló, az együttes eredeti teljességén belül azonban feltehetőleg lazább ikonográfiai kapcsolatban álló ábrázolást hordoz. (10. kép) Balról az első keskeny, álló téglány alakú, kék háttérrel bíró mező vörösesbarna, értelmezhetetlen részletet foglal magában. Fölötte, rózsaszín háttér előtt, egy figura fekete sarut viselő, igencsak nagy méretű lábai, valamint egy ismeretlen szörnyalak töredéke látható. Ez utóbbi ikonográfiája ily kevés olvasható részlet alapján, bármilyen egyéb információ hiányában meghatározhatatlan. A freskótöredék tartalmi

értelemben vett központi ábrázolása pedig a fordított L alakú képmezőben kibontakozó Arma Christi, amely a Krisztus-alak, jelen esetben Imago Pietatis körül a Passió eszközeit, szimbólumait sorakoztatja fel.

Az egybefüggő rózsaszín háttér előtt megjelenő ábrázolás alsó szakaszát balról egy fehér, okker és szürke elemekből álló tört szalagkeret, míg felső részét egyszerű vörös keret szegélyezi. Balról az első képmező: Szent Veronika kendője. Felülről VERONICA gótikus majuszkula feliratot hordoz, úgyszintén vörös keret határolja; erre „szögezték fel”, egyfajta trompe-l'œil hatást keltve, magát a kendőt. Utóbbit vastag fekete kontúr övezi. Redővetése, az eddig látottakkal analóg módon, inkább nehézkes; a drapéria belső ráncait szinte szimmetrikusan futó, egyenes, vöröses vonalakkal, illetve sárgás fényárnyékkal modellálták. Alsó szegélyének gyűrődését ebben az esetben is stilizált hullámvonal prezentálja. A kendő középpontjában nyert elhelyezést Krisztus Szent Arca fekete-fehér kontúrú, okker háttérű kereszt nimbusz által övezve. A szintúgy fekete-fehér kerettel bíró barna kereszt

felületének néhány pontján ékkőberakást imitáló, fekete, kör alakú motívumok jelennek meg. A Megváltónak a nyaka, illetve – bal szeme híján – arca, haja látható. A frontálisan ábrázolt, hosszúkas Krisztus-arc hegyes állban végződik. Barna haja zárt, tömött szerkezetű, és szinte egybeolvad a szintűgy félköríves csigákba rendeződő szakállal. Előbbinek egyes fürtjeit stilizált, fekete vonalakkal, utóbbiét apró bekarcolásokkal érzékeltették. Krisztus hajának és szakállának az ábrázolása minden tekintetben megegyezik a déli fal Szent Miklós alakjának ma is látható részletei esetében megfigyeltekkel. Ezen túlmenően az ajak alatti, kis méretű, háromszög alakú szakáll, az egyenes, hegyes végű bajusz, valamint a széles, markáns orr is rendkívüli hasonlóságokat mutat a két figura esetében. A Krisztus-arc kapcsán ki kell emelnünk a fehér szekko vonalakban felvitt csúcspények alkalmazását, így az orr alatti kis félkörívet, a barna szemöldökök fölötti, továbbá a jobb szem alatti, két, ráncot imitáló, lefelé meghajló elágazásban végződő, záró ecsetvonást. A hosszúkas, elnyújtott szem a kissé befelé tekintő, fekete pupillával, valamint az arc szigorú frontalitásával párosulva bizáncias benyomást kelt. A szemhéjat, annak hosszú alsó vonalával párhuzamosan, egy további vörös vonallal is kiemelték.

Szent Veronika kendőjétől jobbra haladva előbb az ecetes spongya háromkaréjos, barna alapon fekete pöttyökkel modellált ábrázolása, majd a felállított lándzsa és a létra töredéke látható. Utóbbinak hét foka, valamint az egyes fokok közötti lábnyomok részletei maradtak ránk. Míg a vörös keretnek a spongya fölötti szakaszán egy fehér minuszkulás felirat – mára már olvashatatlan – maradványai bontakoznak ki, mely eredetileg valamelyik Passió-enszket, minden bizonnyal éppen az ecetes szivacsot azonosíthatta. A létra fölött további két *Arma Christi*-szimbólum nehezen értelmezhető, csekély töredéke látható. Csúpn feltételezhetjük, hogy az első a számos ábrázoláson megtalálható, többnyire a létra két tetszőleges foka között, avagy felette átvett kendő, míg a másik a három darab szög leegyszerűsített képmása lehet. A létra alsó része mellett azonban teljes biztonsággal állítható, hogy Krisztus levetett köpenyét jelenítették meg. A V alakú nyakkal ellátott, okkersárga ruhát vörös hálómintás dekorációval látták el. Fölötte, a kompozíció eredeti középpontjában látható annak tartalmi fókuszpontja, a nyitott koporsó ábrázolása. Szegélye okkersárga, rövidebb és hosszabb oldali felületei a legelőkelőbb

porfirszarkofágokat idéző, vörös követ imitáló festésűek, s a spongya formájával megegyező, háromkaréjos mustra által díszítettek. Az előoldal felületén utólagosan elhelyezett IK XC felirat olvasható. A rövidülés érzékeltetése nélkül, meglehetősen kezdetleges térbeliségben ábrázolt szarkofágból kiemelkedő, feltámadt Krisztusnak csúpn fekete belső vonalakkal modellált fehér drapériatöredéke maradt fenn. Az ábrázolás eredeti teljességében nyilván kelet felé folytatódhatott; a feltámadt Krisztust tehát a klasszikus kompozíciós sémának megfelelően vehették körül a Passió szimbólumai.

A falképek leírása során említést kell tenni azok restaurálásáról is, mert csak ennek ismeretében értékelhetjük reálisan az emlék művészettörténeti jelentőségét. Az *al secco* technikával³³ készült falképek feltárását, továbbá a szükséges mértékben történő azonnali restaurálásukat (szélezés, injektálás, leragasztás) 1998-ban Tarbay Anna Mária végezte el. Felszínre kerülésükkor e művek rossz állapotban voltak, bizonyos pontokon alig tapadtak a falhoz. Ezért a Pintér Attila által vezetett helyreállítás előbb az egyes részleteknek a cementes vakolatból való kiszabadítására, ezt követően pedig a plectollal és fehér cementtel való rögzítésükre, illetve hol üvegradírral, hol bronzkefével történő tisztításukra koncentrált.³⁴ Ezután kerülhetett sor a falképek esztétikai helyreállítására, az apróbb, egyértelműen azonosítható részletek kiegészítésére.³⁵

Ennek a munkának a színvonaláról, a restaurátori beavatkozás mértékéről pontos képet kaphatunk az eddigiek során idézett festő-restaurátori dokumentációk részét képező fotódokumentációkból. A feltárás utáni (helyreállítás előtti) és a helyreállítás utáni állapotokat rögzítő felvételek összevetéséből kiderül, hogy a festő-restaurátori beavatkozás az emlék esztétikai kezelését, retusálását tekintve, összességében mértékletesen és szakszerűen járt el. Nagyobb volumenű, a kellő történeti forrásalapot nélkülöző kiegészítésre *nem került sor*. Némi kivételt képez ez alól a Szent Arc jobb szeme, illetve Szent Miklós áldó jobbja. Előbbi esetben a pupilla, utóbbi esetben a kéz fő vonalai nem, vagy csak rendkívül hiányosan maradtak ránk, így azok jelenlegi formájukban a restaurátori kiegészítés – igaz, az emlék művészettörténeti értékelését lényegesen nem befolyásoló – eredményei. Krisztus pupillája autentikusan illeszkedik a középkori ábrázolás alkotta vizuális környezetbe, a püspökszent jobbja ellenben némileg idegen, feltűnően mesterkéltnél, túlzottan stilizált benyomást kelt. Egyértelműen szeren-

33 TARBAV 1998. (ld. 2. j.)

34 PINTÉR 1999. (ld. 2. j.)

35 PINTÉR 2000. (ld. 2. j.)

cséesebb az utóbbi pásztorbotjának a felső részen tett, az ikonográfiai értelmezhetőséget támogató kiegészítése: a befelé csavarodó kurvatúra esetében a retus tónusbeli differenciája jelzi, hol húzódik a határ a középkor, valamint a műemlékvédelmi beavatkozás között.

A festő-restaurátori munkák legkomolyabb eredménye ugyanakkor a mészréteg alatt megmaradt hiteles középkori részletek feltárása és megtartása volt. A fotódokumentációknak a feltárás utáni állapotot rögzítő fényképei elárulják, hogy olyan részletek is épségben maradtak meg a mészréteg alatt, mint például a Szent Arc csücsfényei, a megfeszített Krisztus izomzatának és bordáinak vonalai, vagy épp az egyes drapériák redőit jelző belső vonalak. Nem is szólva a művek színezésének intenzitásáról; középkori falképek esetében meglehetősen ritka az olyan emlék, amelyik ilyen mértékben képes megőrizni koloritjának eredeti frissességét. Ám mindezek ellenére mégis érezni egyfajta túlzott stilizációt a falképek által nyújtott vizuális összképen. Ez minden bizonnyal a felpikkelt felületek kiegészítéséből és átfestéséből fakad, melyek következtében néhol túlzottan steril benyomást keltő, matt, a középkori freskók szolgáltatta, átfogó vizuális benyomástól első ránézésre is némileg eltérő képi felületek jöttek létre. Különösen a szalagkeretek vagy a déli hajófal álló alakjainak drapériái esetében ragadható meg némi mesterkélttség az ábrázolásban, amely mindazonáltal inkább a befogadás alapvetően esztétikai élményét befolyásolja. A művészettörténeti értékelést kevésbé.

A falképek datálása, valamint a további 14. századi magyarországi Arma Christi-ábrázolások felsorolása

A füzéri falképek fennmaradt töredékei jelenlegi állapotukban is a középkori művészet hiteles alkotásai. Látható részleteik alapján elfogadhatónak tűnik az eddigi kutatás értékelése, amely stíluskritikai alapon egy, a 14.

század első felére datálendő, provinciálisabb emlékként (erre utalnak többek közt a nehézkes redők és kezek, a tömört hajszerkezetek) azonosította az együttest. Utóbbi jellegzetessége – továbbá a források hiánya – nagymértékben nehezíti e freskók pontosabb elhelyezését a szóban forgó tágabb perióduson belül. Ennek ellenére két tényező alapján mégis inkább azt feltételezhetjük, hogy az emlék a 14. század első felének későbbi periódusára, az 1350 körüli időszakra datálendő. Egyfelől ezt látszanak igazolni ikonográfiai összefüggései, feltételezett forrásai, amelyeket később részletesen megvizsgálunk. A másik támpontunkat e későbbi datálás tekintetében a gótikus majuszkula-feliratok – elsősorban az olvasható VERONICA – betűtípusai szolgáltatják, melyek jellegzetes kialakítása, továbbá egyes részletformái (az áthúzott O, az R jobb-, illetve az A balszárívelése) inkább az 1340–1350-es évektől jellemzőbbek. Tetszőlegesen kiválasztott analógiájaként említhető meg az adott korszakból Meskó veszprémi püspök pecsétjének,³⁶ valamint Óbuda város pecsétnyomójának a felirata.³⁷

A füzéri római katolikus templom középkori festett dekorációja mindenképpen kiemelkedő művészettörténeti jelentőséggel bír, elsősorban *Arma Christi* freskója okán. Ezt az ikonográfiai témát a 14. századi magyarországi művészetben ugyanis igen ritkán alkalmazhatták. A füzéri falképen túl mindössze két biztos(abb)an datálható példája maradt ránk a szóban forgó időszakból: a *Magyar Anjou Legendárium* (1330–1340-es évek) miniatúrája (ma: New York, Morgan Library, M360. 13),³⁸ valamint Johannes Aquila 1392-es mártónhelyi (Martjanci) freskója.³⁹ (11. kép)

Meg kell említenünk továbbá a barcarozsnyói (Râșnov) evangélikus templom északi külső falán – a szentélyt a hajótól elválasztó diadalív vonalában – megfestett *Arma Christit*, (12. kép) amelyről azonban kevés érdemi információ áll rendelkezésünkre.⁴⁰ A templomra, annak középkori történetére vonatkozó első, s majdhogynem egyetlen okleveles forrásadat szerint a rozsnyói egyháznak 1384-ben volt plébánosa („Stephanus de Rosnaw ecclesie plebanus”).⁴¹ A rossz állapotban

36 Meskó veszprémi püspök (1334–1344) pecsétje. In: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 297–298. Kat. V-8. (Takács Imre).

37 Óbuda város pecsétnyomója. In: *Pannonia regia* 1994 (ld. 36. j.) 298. Kat. V-9. (H. Kolba Judit)

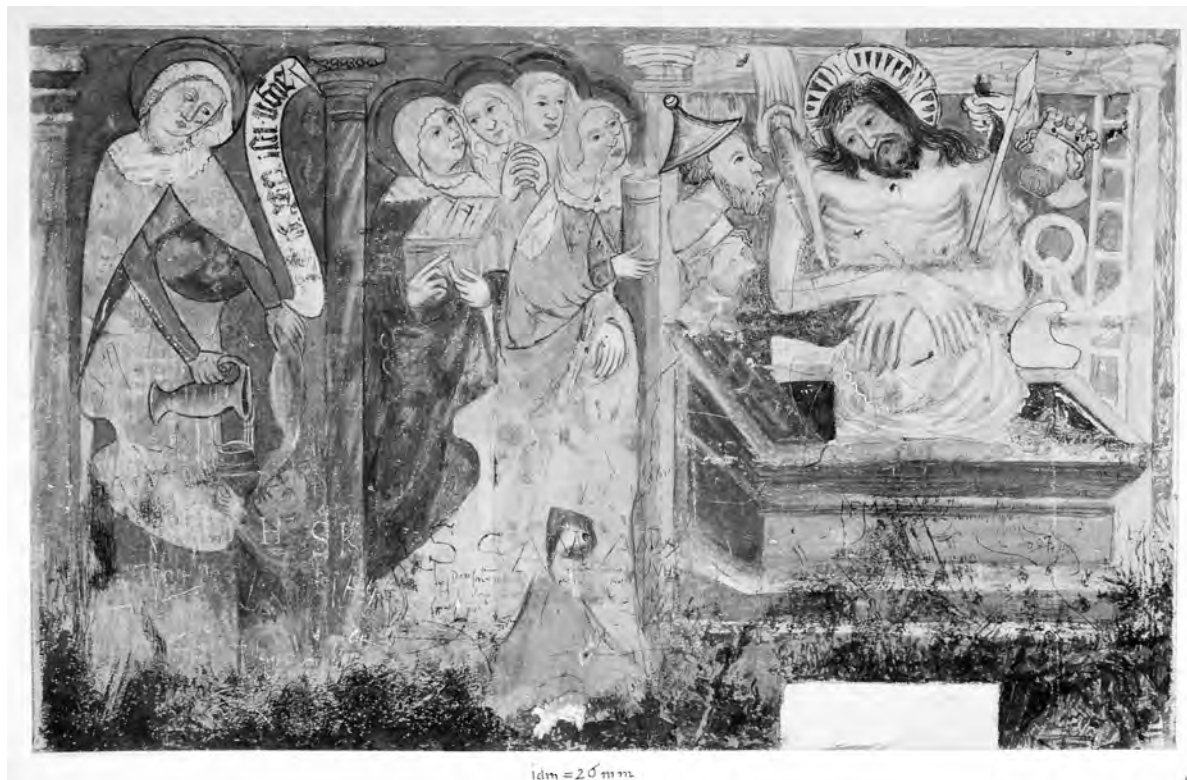
38 SZAKÁCS Béla Zsolt: *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 70.

39 WEHLI Tünde: Ikonográfiai megjegyzések Johannes Aquila művei-

hez. In: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts / Johannes Aquila és a 14. századi falfestészet*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 1989. 120; Janez BALAZIC: *Johannes Aquila*. In: *Gotik in Slowenien*. Ausstellungskatalog. Schriftleitung: Janez HÖFLER. Ljubljana, Narodna galerija, 1995. 233.

40 Köszönöm Gaylhoffer-Kovács Gábornak, hogy felhívta a figyelmemet a barcarozsnyói falképre.

41 ENTZ Géza: *Erdély építészete a 14–16. században*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1996. 233.



11. Szent Erzsébet, női szentek és Arma Christi, 1392

Mártonhely, római katolikus templom, Gróh István akvarellmásolata (részlet), 1903

Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, Itsz. FM 379

lévő, nehezen olvasható, a szentélybelső freskóinál (1500) viszont biztosan korábban festett töredéket elnagyolt, rajzos stílusa alapján ennél az évszámnál akár korábbra is datálhatnánk. Ily módon talán joggal említhetjük a képtípus 14. századi hazai emlékei közt, ikonográfiai vizsgálata pedig némi támpontul szolgálhat a falkép pontosabb időbeli elhelyezéséhez. Szembeötlő ugyanis, hogy a kehely a többi Passió-szimbólumtól elkülönített, kiemelt pozícióban jelenik meg, közvetlenül az élő, egész alakos Krisztus figurájához kapcsolódva. A Megváltó jobb lába vagy oldalsebe mellett elhelyezett, több ízben az utóbbiból kiömlő vért felfogó kehely egyértelműen eucharisztikus hangsúlyt biztosít a képtípusnak. A kehelynek a szóban forgó ábrázoláson belüli önállósulása, valamint a – Passió-esz-

közök nélküli – eucharisztikus *Vir dolorum* kialakulása (jellegzetes közép-európai művészeti jelenségként) a 14. század közepére helyezendő. Az újabb ikonográfiai megoldás alapvető jellemzője, hogy esetében az élő, egész alakos Krisztus egyedül áll, az *Arma Christi* sorából kiemelt kelyhet pedig a jobbán helyezték el. A többi Passió-szimbólumot ezeken a képmásokon vagy teljesen mellőzték, vagy a háttérbe száműzték.⁴² Úgy tűnik, a barcarozsnyói falkép a Krisztus szenvedéseinek az eszközei által kísért eucharisztikus *Vir dolorum* típusának feleltethető meg. Mivel ez utóbbi első emlékei a 14. század közepén tűnnek fel Csehországban, az említett 1384-es évszám irányadó lehet az erdélyi emlékre nézve, amelyet vélhetően a század végére datálhatunk. S noha biztos *terminus ante quem* nem áll

42 SALLAY Dóra: A budai Szent Zsigmond prépostság Fájdalmas Krisztus-szobrának ikonográfiája. *Budapest Régiségei*, 33. 1999. 124; SALLAY

Dóra: The Eucharistic Man of Sorrows in Late Medieval Art. *Annual of Medieval Studies at CEU*, 6. 2000. 49.

rendelkezésünkre e tekintetben, mégis említsük meg az eucharisztikus *Vir dolorum* kialakulásának „végpont-jaként” a kelyhet tartó *Fájdalmak Férfija* ritka típusát, amelynek hazai példája a budai Szent Zsigmond prépostságnak az 1420-as évek elejére keltezett szobra.⁴³ Az ikonográfiának a Passió-eszközök által kísért típusa – így a barcarozsnyói falkép is – minden bizonnyal ennél korábbra datálható.

Mint láthatjuk, az általunk vizsgált füzéri emlék az egyik, ha nem a legkorábbi magyarországi *Arma Christi*-képmás. Ráadásul a kiforrott és önállósult ikonográfiai típus európai történetében is viszonylag korainak tekinthető.

Az Arma Christi-ikonográfia kialakulása

Az *Arma Christi*⁴⁴ részben bibliai, részben apokrif alapon nyugvó művészettörténeti fogalma nagyobb vonalakban Krisztus öt sebéit, valamint passiójának eszközeit, szimbólumait⁴⁵ foglalja magában. Mint fogalom és mint ikonográfiai típus korántsem homogén, hanem több évszázadon át fejlődött entitás, amely mind formailag, mind tartalmilag sokféle, különböző hangsúlyokkal rendelkező ábrázolásokban manifesztálódhat. A *Maiestas Domini*hez hasonlóan mindenekelőtt Krisztus visszatérésének a jelzéseként (*signa*), a feltámadás bizonyítékaként értelmezendő. Továbbá, mivel ábrázolt motívumai többnyire Passió-ereklyék voltak, a képtípusnak egyfajta bajelhárító, a bűn ellen védő „amulett-funkciót” is tulajdonítottak. A mi szempontunkból viszont a legfontosabb sajátossága a Passió-meditációban, az elmélyült vallásos szemlélődésben betöltött kulcsszerepében keresendő, hiszen a szenvedés eszközeinek képi ábrázolásai segítették a művek középkori befogadóit a Megváltó kínjainak átélésében.⁴⁶

A füzéri falkép ikonográfiája kapcsán Lángi József azt emelte ki, hogy „A 11–12. századi bizánci festészetben gyakran jelentek meg a szenvedés eszközei *Utolsó ítélet* kompozíciókon, de a nyugati művészetben is gyorsan elterjed önálló ábrázolási típusa.”⁴⁷ Ez természetesen igaz. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy



12. *Arma Christi*, 14. század utolsó negyede
Barcarozsnyó, evangélikus templom, északi külső homlokzat
(Gaylhoffer-Kovács Gábor felvétele, 2016)

a Passió-eszközök különböző ikonográfiai kontextusban való ábrázolása a 11. század előtt is ismert volt, az *Utolsó ítélet*-ábrázolások közül pedig nem kizárólag a bizánci emlékeken jelent meg. A füzéri freskó kapcsán ráadásul az *Arma Christi* 1300 utáni, kiforrott, önálló ábrázolási típusa jelenti a legfontosabb művészettörténeti hátteret számunkra.

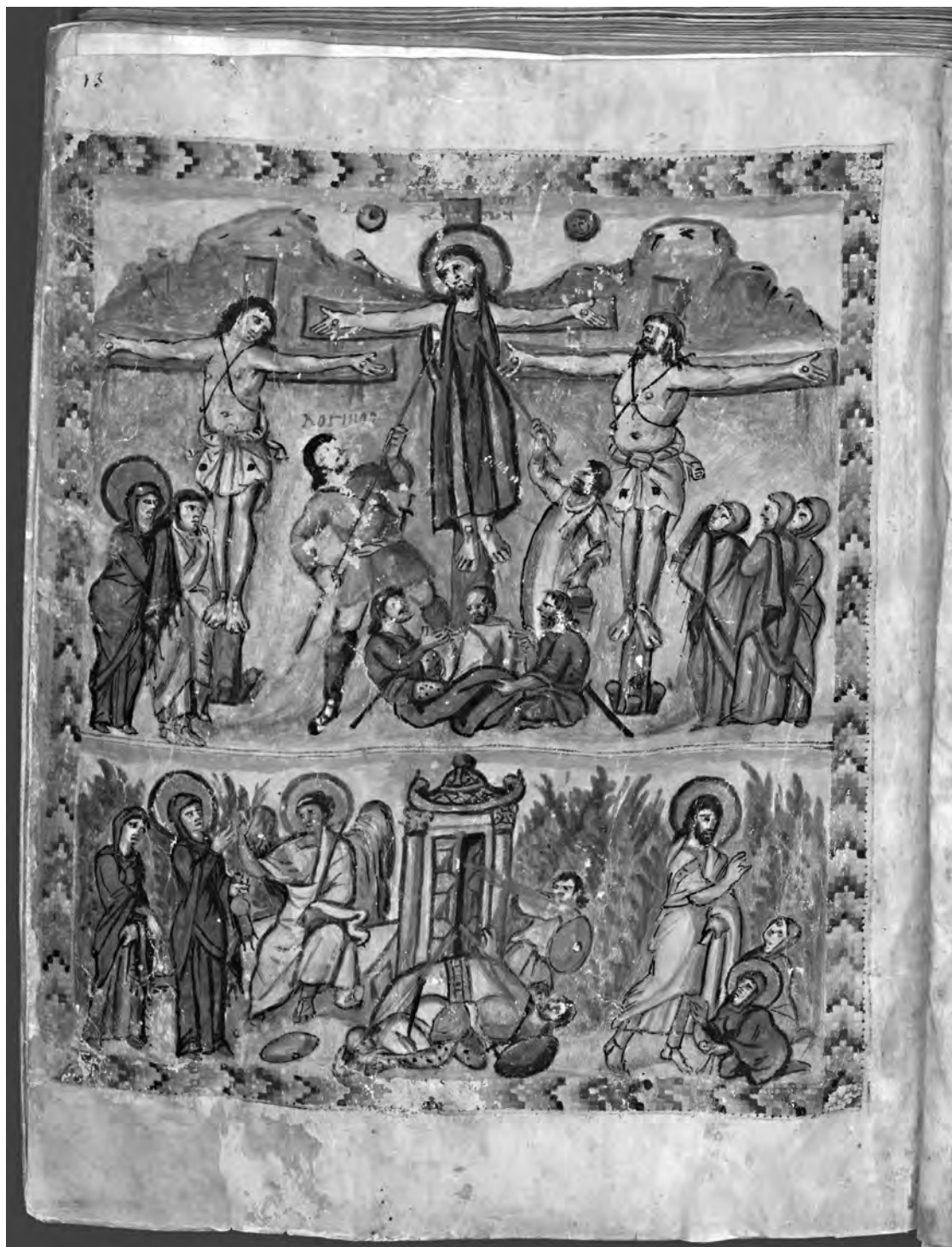
43 SALLAY 1999. (ld. 42. j.) 123–139.

44 Az *Arma Christi* ikonográfiai típusának legújabb, átfogó irodalma: *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*. Ed. by Lisa H. COOPER–Andrea DENNY-BROWN. London–New York, Ashgate, 2016, amely azonban nem tartalmaz vizsgálatunk szempontjából – vagyis a téma 14. századi történetére vonatkozó – új, speciális információt.

45 Mt 27, 27–50; Mk 15, 16–36; Lk 23, 33–36; Jn 19, 1–34.

46 J. J. M. TIMMERS: *Arma Christi*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM. Rom–Freiburg im Breisgau–Basel–Wien, Verlag Herder, 1968. 183.

47 LÁNGI 2009. (ld. 3. j.) 88.



13. *Rabbula Evangelistarium*, Keresztrefeszítés, 586
Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, ms. Plut. 1.56, fol. 13r

A Krisztus passiójához kapcsolódó ereklyék a Szent Kereszt megtalálásától (320–345) kezdve egészen a 15. századig folyamatosan kerültek elő, Konstantinápoly 1204-es elfoglalását követően pedig Európát is elárasztották.⁴⁸ Hatásuk hamar jelentkezett a művészetben is: a Passió-eszközök közül elsőként a rúdra (izsópszálra) erősített ecetes spongyát és a lándzsát ábrázolták széles körben. Ezek, például az 586-ban készült *Rabbula Evangelistarium* (ma: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56) *Keresztrefeszítés*-miniatúráján (fol. 13v)⁴⁹ – ahol egy további Passió-szimbólumként Krisztus levett köpenye is megjelenik az előtérben ülő katonák kezében –, (13. kép) vagy a *Sancta Sanctorum* ma a Vatikánban őrzött ereklyetartójának a fedelén megfestett Kálvária⁵⁰ esetében még pusztán narratív eszközök, melyek a cselekmény elbeszélését szolgálják. A ravennai Chiesa di San Michele in Afrisco diadalívének 6. századi mozaikján (ma: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum,) viszont már más a helyzet: a frontálisan trónoló Maiestas-Krisztus két oldalán felsorakozó harsonás angyalok közül a két belső tartja a lándzsát és a spongyát.⁵¹ (14. kép) Ebben az esetben már nem a narratív kontextusban megjelenő, a cselekvést szolgáló eszközökről van szó, hanem, akár csak a füzéri falképen, szimbólumokról, Krisztusnak a halál felett aratott győzelmének a jelképeiről, a feltámadás tényét hangsúlyozó fegyverekről.

A 11. századtól a Passió-eszközök az *Utolsó ítélet* ábrázolásainak is szerves részeivé váltak. Krisztus jelenyének új formája többek közt a bizánci *heteroimasia*-ábrázolásokon jelentkezett: a könyv központi motívuma körül néhány Passió-eszköz kapott helyet a feltámadás bizonyítékának jeléül.⁵² A szenvedéstörténet képi

reprezentánsaival kombinált *Utolsó ítélet* ugyanakkor nyugaton is szinte valamennyi műfajban igen hamar elterjedt. Egy 12. századi példaként a római San Giovanni a Porta Latina nyugati falának freskóját említjük meg,⁵³ amelyen a Maiestas-Krisztust körülvevő angyalok a lándzsát, a spongyát és a négy szöveget⁵⁴ hordozzák. A Passió-szimbólumok a 13. század folyamán is végig szerepet kaptak az *eszkatologikus* ikonográfiai ábrázolásokon. Jó példa erre a római SS. Quattro Coronati nyugati falának 1250 körülre datált (a kápolnát 1246-ban szentelték fel) falképe.⁵⁵

Abban, hogy 1300 körül az *Arma Christi* önálló ikonográfiai típusként, *Andachtsbild*ként, pontosabban különböző *Andachtsbilder* szerves részeként jelenhetett meg, kulcsszerepet játszott a már említett harmadik funkciója: a Krisztus szenvedéseivel való azonosulás. A Passió-meditáció a középkori vallásosság jellemző megnyilvánulása volt. Már Jeruzsálemi Szent Círill⁵⁶ (313 körül–387) is azt javasolta, hogy a Megváltó szenvedéseinek tematikáját bemutató képi ábrázolások előtt, azok szimbolikus tartalma miatt meditálni kell. A *kompassió* alapjáról, vagyis a szenvedéstörténet intenzív újraéléséből fakadó megváltásról értekezett Clairvaux-i Szent Bernát (1090–1153), valamint az elmélkedései alapján kidolgozott *Meditationes Vitae Christi*.⁵⁷ A 14. század folyamán, több gazdagon illusztrált kódex formájában kiadott mű nyíltan felteszi a kérdést: „Mi olyan hatásos a lelkiismeret sebeinek ápolásában és az elme fényességének megtisztításában, mint a folyamatos elmélkedés Krisztus sebein?“,⁵⁸ továbbá hangsúlyozza, hogy „az egyszerű léleknek mindenekelőtt Krisztus *emberi mivoltán* [kiemelés – K. G.] tanácsos kezdenie az elmélkedést”.⁵⁹

48 Rudolf BERLINER: *Arma Christi. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 6. 1956. 37–38.

49 André GRABAR: *Christian iconography. A study of its origins.* (Bollingen Series, 30. no. 10.) New York, Princeton University Press, 1967. 90–91.

50 BERLINER 1956. (ld. 48. j.) 39.

51 TIMMERS 1968. (ld. 46. j.) 184.

52 Gabriel MILLET: *Recherches sur l'icôgraphie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e, XVI^e siècles.* Paris, Éditions de Boccard, 1960. 484, 488; Gertrud SCHILLER: *Ikôgraphie der christlichen Kunst*, III. *Die Auferstehung und Erhöhung Christi.* Gutersloh, Gutersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1971. 202.

53 Otto DEMUS: *Romanesque Mural Painting.* London, Thames and Hudson, 1970. 85; Charles Reginald DODWELL: *The Pictorial Arts of the West 800–1200.* London–New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1993. 161.

54 Noha Krisztus két kezét és két lábát megfeszítésekor összesen négy darab szöggel ütötték át, az *Arma Christi* ábrázolásain, ha nem is kizárólagos érvényű, de gyakoribb a három darab szög megjelenítése. Ebben az esetben nem ragaszkodtak annyira a számszerű pontossághoz, mivel fontosabb volt a szimbolikus

tartalom. Ehhez lásd BERLINER 1956. (ld. 48. j.) 42. Megjegyzendő azonban, hogy a 13. század elejétől fogva jellemzőnek tűnő megoldás szerint a *Keresztrefeszítés* képmásain is három szög tartja Krisztust, továbbá Svédországi Brigittának az új *corpust* leíró látomásában is három szög jelenik meg. Lásd WENLI Tünde: *Tematikai és ikonográfiai jelenségek. A misztikus témakör. In: Magyarországi művészet 1987.* (ld. 29. j.) 200. Amennyiben helyesen értelmezzük a meglévő részleteket, és a füzéri *Arma Christi*-töredéken, a létrától jobbra, a nyitott koporsó fölött valóban Krisztus keresztjének a szögeit ábrázolták, úgy itt is három darabot jelenít meg.

55 TIMMERS 1968. (ld. 46. j.) 185; DEMUS 1970. (ld. 53. j.) 86, 305; John WHITE: *Art and Architecture in Italy 1250–1400.* London–New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1993. 156–157.

56 Adalbert HAMMAN: *Die Kirchenväter. Kleine Einführung in Leben und Werk.* Freiburg im Breisgau, Verlag Herder, 1967. 83.

57 *A középkori művészet történetének olvasókönyve.* Szerk. MAROSI Ernő–TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi Kiadó, 1997. 176–180.

58 *A középkori művészet olvasókönyve 1997.* (ld. 57. j.) 180.

59 Uo. 176.



14. *Maiestas Domini*, 545–546

Ravenna, Chiesa di San Michele in Africisco, diadalív, részlet

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum (©Wikimedia Commons; Miguel Hermoso Cuesta felvétele, 2014)

Krisztus szenvedéseinek a megváltás ígértét hordozó belső újraélése a laikusok számára bizonyára egyszerűbb volt képi ábrázolások, kiváltképp a vizuális hangsúlyt mind inkább a naturalisztikusabb részletek irányába eltoló művek szemlélése által. Az olyan szimbolikus tárgyak, mint a kalapács, amellyel az ugyancsak szimbolikus szöveget verték be a Megváltó testébe, valószínűleg a fizikai fájdalom, rajta keresztül pedig az együttérzés, a részvét asszociatív érzését keltették a hívekben. Ezek a szimbolikus tárgyak egyszersmind hétköznapiak, mindenki számára ismertek, így képe-

sek közel hozni a nézőhöz a kép tartalmát, kézzel foghatóvá, személyessé tenni azt számára.⁶⁰ Ily módon a Passió-eszközök, illetve azok ábrázolásai *spirituális összeköttetést*⁶¹ teremtettek a képek befogadói és Krisztus szenvedései között. Az *Arma Christine* a korábbi évszázadok során alkalmazott megoldása ennek következtében alakult át önálló ikonográfiai típusú a 14. század elején. A képmező kompozíciós és tartalmi középpontjában egy nagy méretű *Andachtsbild*, általában *Vir dolorum* vagy *Imago Pietatis* jelenik meg. De gyakoriak ezen a ponton az egyes Passió-témák is (például

60 Megemlítenédő a *Feiertagschristus* (ún. „Vasárnapi Krisztus”) ikonográfiaja, amely a 14. század közepén jelent meg, és tartalmi, illetve kompozíciós szempontból egyértelműen a hétköznapi használati tárgyak által közvetített tartalom útján halad tovább. Ehhez lásd Robert WILDHABER: *Feiertagschristus*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM. Rom–Freiburg im

Breisgau–Basel–Wien, Verlag Herder, 1970. 20–21; Oskar MOSER: *Der „Feiertagschristus” als Mahnbild und Quelle der Sachforschung. Zu zwei neuen Funden mittelalterlicher Fresken in Kärnten*. *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 93. 1990. 331–371.

61 BERLINER 1956. (ld. 48. j.) 45.

Keresztrefeszítés, Ostorozás, Levétel a Keresztről), továbbá olyan művet is ismerünk, melynek központjába Mária került, illetve olyat is, amelyen az *Arma Christi* a Szent Kereszt tiszteletét szolgálja, s a figurák nélküli képmező centrumába az üres keresztet helyezték.⁶² Ezek köré az ábrázolások köré kerültek, több ízben a teljes felületet kitöltve, egyfajta keretként az azonos méretű, szimbólumokként funkcionáló Passió-eszközök. A tömör, metaforikus képi ábrázolásokon belül e szimbólumok szinte már olvashatóvá, szavak sorozatává válnak. A pontosabban szerkesztett, kötöttebb képi rendszerek talán ellentmondtak volna a művektől elvárt pszichológiai hatásnak. A kép ez esetben egyetlen középpont, nincsen eleje és nincsen vége. Ehelyett a hívek (nap mint nap megismételt) meditációjának a támogatását várták el tőle. A krisztusi szenvedéstörténet jelvényei ennek megfelelően szabadon terjeszthetők a kompozíció formai és tartalmi középpontja körül, hogy a befogadó képzeletét segítsék.⁶³

Az *Arma Christi Andachtsbild*ként megjelenő ikonográfiai típusának alkalmazása a 14. század folyamán egyre népszerűbbé vált. Mi sem bizonyítja mindezt jobban, mint hogy VI. Ince pápa 1353-ban engedélyezte a *De Armis Christi* ünnepét Csehországban, valamint a Német-római Birodalom területén.⁶⁴

A közép-európai Arma Christik

Az *Arma Christi* önálló, kiforrott ikonográfiája 1300 körül az Alpoktól északra, tágabb értelemben tehát a középkori Magyar Királyság régiójának számító térségben vált különösen elterjedtté. Ehhez képest a 14. századi ma-

gyar művészet emlékanyagában négy, egymástól igen csak távol eső, eltérő típusú emléket ismerjük csupán.

A 14. században számos *Arma Christi* falképpel találkozunk Alsó-Ausztriában, a Duna menti régióban. Közülük⁶⁵ minden bizonnyal a spitzzi Erlahof kápolnájában (felszentelés: 1309. január 30.) található, 1310 körülre datált freskó⁶⁶ a legkorábbi, amely az emeleti csarnoktérben, a barokk portáltól jobbra, a *Keresztrefeszítés* mellett elhelyezett önálló ábrázolásként jelenik meg. Középpontjában vélhetőleg egy egész alakos *Imago Pietatis* állhatott, körülötte a Passió Füzéren is látható attribútumaival, így a lándzsa töredékével, a rúdra erősített spongyával, a három szeggel, a létrával, valamint – az alfa és az ómega betűi között – Szent Veronika kendőjével. A felsoroltakon túl Spitzten a töviskorona, a tör, egy további spongya, a kalapács, az ostor, az oszlop, körülötte a kötél, illetve a fáklya ábrázolásaival is találkozunk.

Az eddigi kutatás a spitzzi falképet a vele egykorú cseh emlékekkel: elsősorban a prùhonicei Mária születése-templom 1330 körüli freskójával,⁶⁷ továbbá az ún. *Kunigunda Passionálénak* (ma: Prága, Univerzitní knihovna, A 17) az előbbi mű előzményeként számontartott miniatúrájával⁶⁸ (fol. 10r) (15. kép) hozta összefüggésbe. Utóbbi kapcsán megjegyzendő, hogy Kunigunda, a prágai Szent György-kolostor apátnője, akinek a kódexet 1313-ban lemásolták, II. Ottokár cseh király és Kunigunda (Kinga) lánya volt. Anyja IV. Béla magyar király lányának, Annának, valamint III. Rótyiszláv (Ratiszláv) halicsi fejedelemnek, illetve macsó bíbának a gyermeke volt.⁶⁹ Ennél is fontosabb viszont, hogy a kódex, melynek díszítésén még 1321-ben is dolgoztak, egy másik *Arma Christit* is tartalmaz: a Szent Kereszt tiszteletét szolgáló képen a Passió-szimbólumokat az üres kereszt körül helyezték el.⁷⁰

62 Robert SUCKALE: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. Stadel-Jahrbuch*, N. F. 6. 1978. 185.

63 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 186–187.

64 TIMMERS 1968. (ld. 46. j.) 184.

65 Például Langenlois Szent Lőrinc tiszteletére felszentelt plébánia-templomának a 14. század második felére datált freskótöredékén a tör, a spongya és a fáklya is megjelenik a Passió-eszközök közül. A seiseneggi kastélykápolna (titulus: Alexandriai Szent Katalin) szentélyében egy a 14. század közepén festett *Keresztrefeszítés* falképen kapott helyet egyebek mellett a lándzsa, a létra – fókai között a lábnyomokkal – és az oszlop a törzse köré csavart kötéllel.

66 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 181–182; Elga LANC: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, I. Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983. 286–287.

67 Zuzana VŠETEČKOVÁ–Hana HLAVÁČKOVÁ–Jaroslava KROUPOVÁ–Pavel KROUPA–Marcela STRÁNSKÁ: *Středověká nástěnná malba ve*

středních Čechách. Rozšířené Vydání. Praha, Lepton studio–Národní památkový ústav, 2011. 245–246. A korszak további, az idézett forrás által is említett csehországi *Arma Christi* falképei: Brandýs nad Labem, Jindřichův Hradec stb. A későbbi emlékek közül külön kiemelendő Morašice Szent Péter és Pál-kolostorának 1393-as *Arma Christi* falképe. Ehhez lásd Karel STEJSKAL: *Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století. Umění*, 8. 1960. 142–143.

68 Emma URBÁNKOVÁ–Karel STEJSKAL: *Pasionál Přemyslovny Kunhuty. Passionale abbatissae Cunegundis*. Praha, Odeon, 1975; SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 181–182; MAROSI Ernő: *A középkor művészete II. 1250–1500*. Budapest, Corvina Kiadó, 1997. 118.

69 A füzéri vár legkorábbi (1262), az eddigi irodalom által azonban hivatkozás nélkül hagyott említése szerint István herceg a várat nővére, Anna, valamint férje, Ratiszláv két fiának adományozta (ld. 6. j.). A füzéri falkép ikonográfiájára vonatkozó következtetést ebből az adatból ugyanakkor nem vonhatunk le.

70 BERLINER 1958. (ld. 48. j.) 52.

A képmező középpontjában a *Vir dolorum*ot elhelyező két cseh emlék legfőbb jelentősége számunkra abban áll, hogy ugyanazt a kompozíciós alaptípust hordozzák, mint a *Magyar Anjou Legendárium* már említett – igaz, kevesebb Passió-szimbólumot felvonultató – miniatúrája:⁷¹ a feltámadt Krisztus a kereszt előtt jelenik meg, általában még odaszegezett lábakkal, de már eloldozott kezekkel. A részletek szintjén azonban több ponton alapvető különbségek mutatkoznak a három ábrázolás esetében. A prùhonicei falképen, valamint a *Legendárium* miniatúráján nyitott szemű Krisztus jelenik meg, felsötteste előtt keresztbe tett kezekkel. Ezzel szemben a *Kunigunda Passionálé* képmása a halott, csukott szemű Krisztust reprezentálja, élettelenül oldalra hajtott fejjel. A két könyvfestészeti emlék megegyezik egymással a tekintetben, hogy a Megváltót egyaránt sebes testtel ábrázolják. A kezek és a lábak két-két sebe mindkét esetben látható. A *Kunigunda Passionálé* miniatúráján ugyanakkor a lábak még a kereszthez vannak rögzítve, a szögek viszont nem láthatóak – a három darab szög az *Arma Christi*-szimbólumok között kapott helyet –, míg a *Legendárium* ábrázolásán már a lábak is szabadok, Krisztus a kereszt előtt áll, a négy szög pedig a kereszt vízszintes szárába verve látható. A prùhonicei falképen ezzel szemben nem jelennek meg szögek a Passió-eszközök között, mivel kettő közülük még a Megváltó lábait rögzíti a kereszthez, további kettő pedig a kezek helyén, a vízszintes keresztoszákba verve ábrázoltatott. Krisztus testét ebben az esetben nem borítják sebek, továbbá kezeinek és lábainak sebei, illetve az oldalseb sem látszanak.

E három emléken néhány, a Spitzzen látottakhoz képest új Passió-eszköz is megjelenik, például Krisztus levett köpenye, a három dobókocka, a vödör, a kehely, a fogó stb. A létra egyes fokai között kizárólag Prùhoniceben jelentkezők a lábnyomok. A tárgyi eszközökön túl ráadásul mind az alsó-ausztriai, mind a csehországi műveken megjelennek a Passió egyes eseményeinek, jeleneteinek rövidített, szimbolikus ábrázolásai is: Spitzzen Júdás csókja, a *Kunigunda Passionálé* miniatúráján *Krisztus az Olajfák hegyén*. Ez utóbbit kivéve valamennyi

nyí képen szerepet kapott a csúcsos sípkás, Krisztust leköpő arc profilja, a megszügyenyítés reprezentánsaként. Mindez még inkább arra enged következtetni, hogy a maga tömör, metaforikus elbeszélési módjával ez az ikonográfiai típus valójában a szenvedéstörténet egészét kívánta megjeleníteni, minek következtében a hívek még inkább képessé váltak az általa közvetített tartalom befogadására.

Az eddig tárgyalt *Andachtsbildek*, melyek Krisztus egész alakos ábrázolását a képmező középpontjában jelenítik meg, a *Keresztrefeszítés* ikonográfiai típusához állnak a legközelebb. A Krisztus figurája köré rendeződő 14. századi, közép- és nyugat-európai *Arma Christi*eknek azonban egy másik típusuk is ismert, melynek talán legszemléletesebb példája a judenburgi Magdalenenkirche kórusának szentségháza fölé, egy ferences mester által vélhetően 1370 körül festett falkép.⁷² Középpontjában az eddigiekhez képest közelebbi nézőpontból ábrázolt, ezáltal monumentálisabbnak tűnő, félalakos Krisztus a kezeit a felsötteste előtt keresztbe teszi. A mögötte lévő keresztnek csupán vízszintes keresztoszára látható, a függőlegest a Megváltó figurája teljes mértékben eltakarja. Fontos kijelentenünk tehát, hogy akár egész alakos, a Kálvária-ábrázolásból kiinduló, akár félalakos *Vir dolorum*-képmásról van szó, a kereszt hagyományosan helyet kap az *Arma Christi* háttérben mint Passió-szimbólum. Judenburgban a Krisztus balján lévő vízszintes szárára a töviskorona került, mellette a rúdra rögzített spongyával, a levett köpenyvel és a három dobókockával, míg jobbán a harminc ezüstöt szimbolizáló pénzérméket, a lándzsát és a két ostort ábrázolták. A Megváltó két kezével egy-egy tövises husángot tart, hasonlóan a két évtizeddel későbbi mártonhelyi freskón látottakhoz, noha Johannes Aquila az egyik kízóeszközt a lándzsával helyettesítette. A kompozíció alaptípusa a római Santa Croce in Gerusalemme mozaikikonján⁷³ látható Krisztus-képmásnak feleltethető meg, az egykorú magyarországi emlékegyéből pedig a zeykfalvi (Strei) ortodox templom nyugati kaputimpannonjában megfestett falkép⁷⁴ tűnik hozzá hasonlóknak; (16. kép) természetesen a Passió attribútumai nélkül.

71 Lásd 38. jegyzet.

72 Elga LANC: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs. Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, I. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002. 173.

73 Hans BELTING: *Kép és kultusz*. Ford. SCHULCZ Katalin–SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi Kiadó, 2000. 328, 357, 375; Carlo BERTELLI: The „Image of Pity” in Santa Croce in Gerusalemme. In: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*. Ed. by Douglas FRASER–Howard HIBBARD–J. Levine MILTON, London, Phaidon Press, 1967. 40–55.

74 Vasile DRĂGUȚ: Din nou despre picturile bisericii din Strei. *Buletinul Monumentelor Istorice*, 42. 1973. 2. sz. 19–26; PROKOPP Mária: Művészeti I. Lajos udvarában. A falképfestészet. In: *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*. Kiállítási katalógus. Szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Lívía. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1982–1983. 286; PROKOPP Mária: A közép-európai stílus. Falfestészet. Itáliai kapcsolatok. Erdélyi emlékek. In: *Magyarországi művészet 1987*. (Id. 29. j.) 477.



16. *Vir dolorum*, 1360–1370-es évek
Zeykfalva, ortodox templom, nyugati kaputimpanon
(Szerző felvétele, 2016)

E két mű ugyanakkor különbözik is a judenburgi freskótól, hisz, úgy tűnik, mindkét esetben csukott szemű, fejét oldalra hajtó Krisztus-ábrázolással van dolgunk.

A bemutatott anyagban több miniatúrát is találunk. Ez egyrészt amiatt fontos, mert a kódexfestészetnek, a grafikának a falfestészetre gyakorolt közvetlen hatása a 14. század elejétől mutatható ki.⁷⁵ Másrészt bizonyos kódexek tartalmi szempontból is hatást gyakorolhattak az egyes képtípusok kialakulására, illetve konkrét művek megalkotására. Nem véletlen, hogy az a *Kunigunda Passionálé*, melynek illusztrációi „a lehető legszemléletesebben buzdítják az olvasót, illetve az illusztrációkat nézegetőt az erényes kolostori életre és különösen a Krisztus kínszenvedésén való misztikus-átélő meditációra”,⁷⁶ két miniatúrájában is megjeleníti az *Arma Christi*.

Az a kézirat pedig, amelyik, úgy tűnik, a leggyakrabban szerepeltette ennek az ikonográfiai megoldásnak egy speciális válfaját, nem más, mint a *Speculum humanae salvationis*⁷⁷ („Üdvösség tüköre”). Arról a 14. század elején, vélhetően strasburgi domonkosok körében íródott tipológiai műről van szó, amely a késő középkorban a *Biblia pauperumok* és a *Concordantia Caritatis* mellett a legfontosabb típusforrásnak számított. Első része

az angyalok bukásától az özönvízig tartó időszakot, a második Mária életét, a harmadik Krisztus cselekedeteit foglalja magában. És mivel e kódex legfőbb célja az volt, hogy útmutatást adjon a híveknek a megváltás elnyerése felé vezető úton, valamint hogy bemutassa Krisztusnak és Máriának az emberiség megváltásában betöltött szerepét, a Passió képi ábrázolásain igyekezett minél naturalisztikusabban szemléltetni Krisztus vérző sebeit, szenvedését. Törekvései tehát megegyeznek az általunk vizsgált ikonográfiai típuséival. Ennek megfelelően alakult ki a *Speculum*, majd valamennyi illuminált kéziratban visszatérő, a Passió eszközeit felvonultató képtípus, amelynek központi figurája viszont Mária lett.

Annak ellenére, hogy az „Üdvösség tüköre” Közép-Európában vált különösen elterjedtté, az említett ikonográfiai típus első példája egy 1300 körül Itáliában dekorált kódexből való. A toledói székesegyházi könyvtárban őrzött emlék (MS. M 140) szóban forgó miniatúrájának⁷⁸ középpontjában Mária jelenik meg Krisztus mennybemenetelét követően, körülötte az üdvtörténet egyes állomásait időrendben reprezentáló metaforikus képmásokkal. A bal alsó sarok angyalbüsztyje az *Angyali üdvözletre*, fölötte az ökör és a szamár *Krisztus születésére* utal. Ezt követően a Megváltó keresztalálát és feltámadását a Passió egyes szimbólumai testesítik meg. E mű mondanivalójának fókuszába tehát Mária gyásza, rajta keresztül pedig – az *Arma Christi* ikonográfiájával azonos módon – Krisztusnak a szenvedéseit követő feltámadása, vagyis – a befogadó szempontjából – a kompassió mondanivalója került. Mindez még fokozottabban érvényesül a minden bizonnyal Alsó-Ausztriában készült 1336-os *Speculum* (ma: Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2612) miniatúráján (fol. 37v).⁷⁹ A Krisztust sirató Mária a keresztlevételt követően halott fia üres keresztje mellett áll. Körülötte Gábrriel arkangyal, valamint az ökör és a szamár figuráin túl kizárólag a Passióra utaló szimbolikus ábrázolások bontakoznak ki. A szokásos motívumokon túl a nyitott koporsó is kiemelt bemutatást nyer, a lábnyomokkal együtt a feltámadás hangsúlyos érzékeltetése végett. A *Speculum humanae salvationis* kódexeinek a következő század folyamán is sűrűn alkalmazott ikonográfiai

75 A Károly Róbert koronázását bemutató 1317-es szepeshelyi falkép kompozíciós megoldása a decretalisok nyitóképeinek és a koronázási ordóknak az ismeretére vezethető vissza. Ehhez lásd WEHLI Tünde: Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben. *Ars Hungarica*, 11. 1983. 215–216.

76 MAROSI 1997. (ld. 68. j.) 118.

77 L. H. D. van LOOVEREN: *Speculum humanae salvationis*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV. Hg. von Engelbert KIRSCHBA-

UM. Rom–Freiburg im Breisgau–Basel–Wien, Verlag Herder, 1972. 182–185; ADRIAN WILSON–JOYCE LANCASTER WILSON: *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis 1324–1500*. Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press, 1985. (A miniatúra- és a metszet-ábrázolásokra vonatkozólag: 141–206.)

78 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 191.

79 Gerhard SCHMIDT: *Malerei der Gotik. Band 1*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2005. 115–116.



17. *Vir dolorum / Arma Christi* (?), 1400 körül
Zseliz, római katolikus plébániatemplom, Wennes János akvarellmásolata (részlet), 1890
Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, ltsz. FM 653

megoldása maradt a Passió-eszközök által kísért Mária ábrázolása. Hűen példázza mindezt az 1432-es ún. *Madridi Speculum* (ma: Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 25–27.) e témában festett miniatúrája (fol. 33v).⁸⁰

A *Speculum humanae salvationis* hatása néhány hazai falfestészeti emlék esetében minden kétséget kizáró jelleggel kimutatható. A keszthelyi ferences templom 14. század utolsó évtizedeire datált falképeinek egyes témái, így Mária hét öröme és hét fájdalma egyértelműen a kézirat tartalmi ismeretére utalnak, míg a Mária

születését bemutató freskón Mária nagyobb gyermekként történő ábrázolása többek közt a *Speculum* egyes kódexeinek hasonló témájú miniatúráiról ismert.⁸¹ Megemlítendő továbbá Zseliz (Zeliezovce) Szent Jakab tiszteletére felszentelt plébániatemplomának 1400 körüli falképe,⁸² amely *Becsei Vesszős György különítéletek*ént⁸³ szerepel az irodalomban, és amelynek az ikonográfiai magját adó kettős intercesszió fogalma szintén az említett tipológiai műből ered.⁸⁴ Ráadásul a szentély délkeleti falán megjelenik egy, az eddigi kutatás által *Vir dolorum*ként azonosított falkép is, amely valójában Ar-

80 JÖRG OBERHAIDACHER: *Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag, 2012. 209.

81 SZAKÁCS Béla Zsolt: Mária születése a keszthelyi ferences templomban. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009. 123–128.

82 PROKOPP 1983. (ld. 32. j.) 95.

83 VÉGH János: Becsei Vesszős György különítélete. Egy ritka ikonográfiai típus magyarországi előfordulása. In: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984. 373–385.

84 WEHLI 1983. (ld. 75. j.) 221.

ma Christiként is értelmezhető. (17. kép) Felső sávjában a két térdeplő angyal által kifeszített *Sudarium*, míg az alsóban a nyitott koporsóból kiemelkedő, sebes testű, félalakos, élő Krisztus látható, két oldalán Szűz Máriával és Evangélista Szent Jánossal, valamint egy-egy angyallal. Szent Veronika kendőjén kívül két további Passió-szimbólum, a töviskorona és a dárda is megjelenik a falképen, melyek a kíséző angyalok kezébe kerültek. Ez a megoldás az *Arma Christi* 1300 előtti, főleg az *Utol-só ítélet*, illetve a *Maiestas Domini* ábrázolásokon látható elhelyezését idézi, továbbá eme falképe által a zselizi együttes talán még szorosabb összefüggésbe hozható a *Speculum humanae salvationis* kódexével, mint azt a kutatás eddig feltételezte.

Az *Arma Christi* kialakulásának, önálló ikonográfiai típussá válásának folyamata igazolja, hogy 1300 után, vagyis nagyjából a füzéri templom feltételezett kifestésével egy időben különös lendületet kapott Közép-Európában az új képtípus alkalmazása. A füzéri falkép töredékes állapotából következően nem lehetséges az emlék részletes, minden kétséget kizáró művészettörténeti elemzése, tágabb összefüggésrendszerbe helyezése. A mű értelmezését mégis érdemes lehet megkísérteni, amihez a falkép ma is látható részleteinek, valamint az ismertetett emléktananyagból származó tanulságoknak az összevetéséből kell kiindulnunk.

A közép-európai emléktanaggal történi összevetés alapján levonható következtetések

A részletek felől közelítve azt tapasztaljuk, hogy az *Arma Christi* legrégebbi, egészen a legelső középkori ábrázolásokig visszavezethető elemei, vagyis a spongya, a lándzsa, illetve vélhetően a három szög egyaránt megmaradtak Füzéren. A mű jelenleg is látható Passió-szimbólumait kézenfekvőnek tűnik két, a keresztalál előtti és utáni, azon belül is a fizikai fájdalmat okozó kízó-

eszközöket, valamint a megszégyenítés célját szolgáló tárgyakat tartalmazó csoportokra bontani. Robert Suckale a brabanti Villers ciszterci apátságából származó 1320-as kézirat (ma: Brüsszel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 4459–4470) miniatúrái (fol. 150v, fol. 152v) kapcsán az egyes szimbólumoknak a kízóeszközöket (kereszt, szögek, töviskorona, spongya, lándzsa, ostor stb.), valamint a Kálváriához pusztán közvetve kötődő tárgyakat (a keresztlevételkor használt fogó és létra, a fogva tartó katonák kardjai, fáklyái, buzogányai stb.) tartalmazó csoportjait különítette el.⁸⁵

Ebből a szempontból a füzéri emlék még töredékes állapotában is meglehetősen komplett műnek tűnik, hiszen a „fegyverek” mellett a fizikai szenvedés közvettebb szimbólumaként a levetett köpenyt is megjeleníti. Ezenfelül a létra is ábrázolást nyert, amelyre vonatkozólag viszont csak részben fogadhatók el Suckale megállapításai. Érdemes megjegyezni, hogy a pruhonice-i falkép esetében alkalmazott megoldáshoz hasonlóan, a létra egyes fokai között Füzéren is megjelennek a lábnyomok, méghozzá Krisztus lábnyomai. Ebben az esetben tehát nem a keresztlevétel – többnyire lábnyomok nélküli, illetve a fogóval együtt ábrázolt – létrájáról van szó, hanem a keresztrefeszítésre utaló ikonográfiai elemről, amely azt jelképezi, hogy Krisztus önként ment fel a keresztre, maga vállalta mártírhalálát az emberek bűneinek megváltása érdekében. A *Krisztus létrán a keresztre megy* képtípus⁸⁶ megjelenik a Staro Nagoričino-i Szent György-templom északi hajófalának – felirat által 1317–1318-ra datált – Passió-freskóciklusa⁸⁷ részeként, valamint Giovanni di Bartolomeo Cristiani 1370 körüli táblaképén (ma: Esztergom, Keresztény Múzeum).⁸⁸ Tartalmi, spirituális alapját – az *Arma Christi* ikonográfiájához hasonlóan – Clairvaux-i Szent Bernát, valamint a *Meditationes Vitae Christi* adta. A jelenet bemutatása a középkori szemlélet meditációra intette, s a létrát a lélek felemelkedésének szimbólumaként reprezentálta számára. Ahogyan Sienai Szent Katalin fogalmazott, a „Krisztus halálán való elmélkedés fokozatosan elvezet a Krisztussal való misztikus egyesüléshez”.⁸⁹ Az pedig, hogy az ábrázolás ilyen mértékben hangsúlyozza a Kál-

85 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 182.

86 BOSKOVITS Miklós: Kreuzbesteigung. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1970. (ld. 60. j.) 602–605; EÖRSI Anna: Egy ritka ikonográfiai típus: Krisztus létrán a keresztre megy. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 47–60.

87 HENRY MAGUIRE: The Art of Comparing in Byzantium. *The Art Bulletin*, 70. 1988. 95–98. Figs. 8–11; NEKTARIOS ZARRAS: The Passion Cycle in Staro Nagoričino. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 60. 2010. 196–197. Fig. 14.

88 BOSKOVITS Miklós: Un' opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani a l'iconografia della „Preparazione alla Crocifissione”. *Acta Historiae Artium*, 11. 1965. 69–94; Giovanni di Bartolomeo Cristiani (?): Krisztus létrán a keresztre megy, 1370-es évek eleje. In: MUCSI András: *Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa*. Budapest, Corvina, 1975. 36. Kat. 31; Giovanni di Bartolomeo Cristiani (?): Krisztus létrán a keresztre megy, 1370 körül. In: *Keresztény Múzeum, Esztergom*. Szerk. CSÉFALVAY Pál. Budapest, 1993. 84. Kat. 221–222 (Prokopp Mária).

89 *Keresztény Múzeum, Esztergom* 1993. (ld. 88. j.) 222.

vária kapcsán a Megváltó önszántából tett cselekedetét, összefüggésbe hozható a *Tugendkreuzigung* („Erények keresztre feszítik Krisztust”) ikonográfiai típusával.⁹⁰ A létra ugyanakkor a képtípus kialakulását alapjaiban befolyásoló tipológiai gondolkodásmód bizonyítékaként is fontos, mivel egyszersmind az alázatosság tizenkét lépésének fokozati skálájára is utal.⁹¹

A bemutatott közép-európai emlékek megegyeznek egymással a tekintetben, hogy a Passió-szimbólumok között valamennyin megtalálható *Szent Veronika kendője*. Ez az ikonográfiai elem a 14. század óta helyet kapott Krisztus kínszenvedéseinek az eszközei között,⁹² a *Magyar Anjou Legendáriumban*, Mártonhelyen és Barcarozsnyón ugyanakkor nincs jelen. Épp ezért nem hangsúlyozhatjuk eléggé, hogy Füzéren a többi Passió-eszközhöz képest nagyobb léptékű, több szempontból kiemelt Veronika kendője képmás az *Arma Christi falkép részét képezi*. Attól sem vörös, sem tört szalagkeret nem választja el, csupán a lándzsa és a létra képez egyfajta választvonalat számára. E megoldás, amely a vizsgált közép-európai emlékek felől szemlélve talán szokatlannak tűnhet, a füzéri freskó esetében nem előzmények nélküli. Veronika kendője ugyanis a középkori magyarországi falfestészet több művén is helyet kapott, méghozzá – a misztika felől közelítve – Krisztus feltámadásának a csodáját előrevetítő analógiaként. A legdidaktikusabban a magyarfenesi (Vlaha) római katolikus templomban⁹³ jelenik meg, ahol jól látható módon közvetítő képi elemként, átkötőként szerepel a *Kálvária* és az *Imago Pietatis* között. Hiszen ahogy a kendőn megjelentek Krisztus vonásai, ahhoz hasonló módon tért vissza a Megváltó a halálból. A Szent Arc csodája tehát megelőlegezi, előrevetíti a feltámadás csodáját, ezért helyezkedik el a *Kálvária* és az *Imago Pietatis* Krisztusa között. Ehhez hasonló funkcióval magyarázható Veronika kendőjének az ikonográfiai kontextus szempontjából különös elhelyezése a füzéri

templomban is, ahol szintén egyfajta közvetítő szerepet tölt be a *Keresztfeszítés* és a Krisztus feltámadását hangsúlyozó *Arma Christi* között. E két képmező tehát szervesen összefügg, aminek kompozíciós és funkcionális szempontból is komoly jelentősége van.

A Veronika kendője által hordozott Krisztus-arc⁹⁴ az egyetlen, szinte teljesen épen ránk maradt arcábrázolás a cikluson belül. (18. kép) Ami akár annak a lehetőségét is magával vonhatná, hogy ebből a képmásból kiindulva az elpusztult figurák vonásaira, az együttes általános stílárius jellemzőire, kvalitására is következtethessünk. Őva int ettől azonban a töredék ikonográfiája, amelynek kapcsán Hans Belting a következőképpen fogalmazott: „A tömeges másolatok a Veronika-képet egyöntetűen archaikus kinézetű, egyszerű frontális képeknek mutatják, amely a fejet és a haját ábrázolta.”⁹⁵ Ha a 14. századi hazai *Veronika kendője* freskókat vizsgáljuk, a legtöbb esetben szintén egyfajta szándékolt archaizáló gesztust tapasztalhatunk a többi ábrázoláshoz képest – igaz ez a magyarfenesi római katolikus templomban, illetve főleg a küüllőalmási (Alma) református templomban található Szent Arcra. Utóbbi kapcsán az emlék legutóbbi összefoglalása is megjegyzi, hogy „A képen nagyon jellegzetes a Krisztus-arc festésmódja, amely a hiteles eredeti képmás követésének szándékával készült.”⁹⁶ Ugyanakkor némiképp ellentmondani látszik mindennek, hogy a spitz *Arma Christin* a Szent Arc – a megmaradt töredékek alapján – minden bizonnyal a főalak, az *Imago Pietatis* Krisztus-arcának pontos leképezéseként valósulhatott meg. Emellett a füzéri együttes másik, részint épségben ránk maradt arcábrázolása, vagyis a Szent Miklós szakálla, orra és szája által képzett töredék is ugyanazokat a stílusjegyeket, kompozíciós megoldásokat látszik felmutatni, mint a Szent Arc; aminek alapján tehát, úgy tűnik, mégiscsak következtethetünk az elveszett figurák vonásaira.

90 KARL KÜNSTLE: *Ikonographie der christlichen Kunst*, I. Freiburg im Breisgau, Verlag Herder und Co., 1928. 473.

91 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 183.

92 BELTING 2000. (ld. 73. j.) 231.

93 VIRGIL VĂȚĂȘIANU: *Istoria artei feudale în Țările Române. Vol. 1. Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*. București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959. 409–411; VASILE DRĂGUȚ: *Arta gotică în România*. București, Editura Meridiane, 1979. 207; PROKOPP 1983. (ld. 32. j.) 103; JÉKELY Zsombor–KISS Lóránd: *Magyarfenesi Római Katolikus templom*. In: *Középkori falképek Erdélyben*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008. 170–171.

94 KOVÁCS Imre: *Az eycki Szent Arc ábrázolások ikonográfiai eredete*. *Ars Hungarica*, 25. 1997. 103: „A 14–15. században a Szent Arcot általában vállak és nyak nélkül ábrázolták, a mellképábrázolások csak a 13. század második felének Angliájában és a 15–16. századi Németal-

földön tudtak tartós hagyományt teremteni.” A füzéri Veronika kendője e két típus köztes megoldásának tűnik: nem klasszikus mellkép, ugyanakkor nem is kizárólag az arcot bemutató ábrázolás a nyak megjelenése végett. Ez minden bizonnyal az emlék provinciális jellegéből fakadó kompozíciós bizonytalansággal magyarázandó.

95 BELTING 2000. (ld. 73. j.) 231.

96 JÉKELY Zsombor–KISS Lóránd: *Küüllőalmás. Református templom*. In: *Középkori falképek Erdélyben* 2008. (ld. 93. j.) 163. Megemlítendő továbbá a csíkszentimrei (Sântimbru) Szent Margit-kápolna déli falán, vélhetően a 14. század első évtizedeiben megfestett Szent Arc is, amely ikonográfiáját tekintve viszont nem Szent Veronika kendője, hanem az Abgár-kép ábrázolásának feleltethető meg. Archaizáló szándéka ugyanakkor erőteljesebb, mint a másik két említett freskó esetében. Ehhez lásd JÉKELY Zsombor–KISS Lóránd: *Csíkszentimre. Szent Mihály-kápolna*. In: *Középkori falképek Erdélyben* 2008. (ld. 93. j.) 51.



18. *Arma Christi* – Veronika kendője, 14. század közepe
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

A füzéri Szent Arc legközelebbi hazai analógiájának az ugyancsak a 14. század első felére datált pongrácfalvi (Pongrácovce) *Mária koronázása* falkép⁹⁷ Krisztusa tűnik. (19. kép) Mindkét esetben ugyanazzal a fejformával, továbbá tömött szerkezetű, fekete, stilizált vonalakkal modellált, félköríves csigákba rendeződő hajjal találkozunk, amely szinte összemosódik az azonos kidolgozású szakállal. Az áll csúcsának meghosszabbítása a szakáll két középső csomójának találkozási pontjába fut bele. Azonos továbbá a hegyes bajusz, az ajak alatti, háromszög alakú szakáll, illetve az orr alatti félköríves szekkó vonal. Úgyisint mindkét esetben íves csúcsfények kísérik a hosszan elnyújtott szemeket alul, illetve felül, a barna szemöldök fölött. Az okkersárga háttér keresztres nimbuszát ékkőberakást imitáló pöttyök díszítik. Továbbá általánosan rokon elemekként nevezhetők meg a ruhák szegélyeit kísérő ékkövek, a nehézkes redővetés vagy épp a tört szalagkeret, egyes felületein szekkó pöttyök által kitöltve. Ezek a hasonló megoldások ugyanakkor kizárólag egy *általános*, a 14. századi Magyar Királyság falusi templomaira oly jellemző, provinciális falfestészeti stílus jegyeiként írhatók le. Konkrét kapcsolatot természetesen nem mutathatunk ki általuk a két emlék között. Igazolják azonban Végh Jánosnak a pongrácfalvi freskó kapcsán használt „népies”, „dekoratív jellegű” jelzőit,⁹⁸ amelyek ily módon a füzéri falképekre is vonatkozathatók.

97 DVOŘÁKOVÁ–KRÁSA–STEJSKAL 1978. (ld. 29. j.) 131; MILAN TOGNER: *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Bratislava, Tatran, 1988. 81; MILAN TOGNER–VLADIMÍR PLEKANEC: *Medieval wall paintings in Spis*. Bratislava, Arte Libris, 2012. 112–113.

A kompozíció alaptípusának egyik legfontosabb jellemvonása az imént már jelzett sajátosság, mely szerint az *Arma Christi* falkép minden szempontból kapcsolatban áll a mellette elhelyezkedő *Keresztrefeszítéssel*. A megszokott, statikusabb *Andachtsbild*-sémától eltérően, a képmás egy átfogó narratívába épül be. Ily módon a közép-európai emlékek közül a spitzli falképhez áll a legközelebb (noha a kronológiai sorrend ott nem balról jobbra, hanem jobbról balra halad), a hazai anyagon belül pedig az egykorú magyarfenesi freskókkal mutat meggőzőnek tűnő hasonlóságot.

Maga a képmás kompozíciós típusához viszont sajnos nem jutunk közelebb az idézett emlékek által. Kéznefekvőnek tűnne valamelyik, a hazai falfestészettel kapcsolatba hozható kódexfestészeti emlék felől közelíteni hozzá, azonban sem a *Magyar Anjou Legendárium* kereszt előtt álló, egész alakos Krisztus-típusa, sem a *Speculum humanae salvationis* illuminált kéziratának Mária-központú Arma-sémája nem feleltethető meg a füzéri falképnek. Ahhoz a judenburgi freskó áll a legközelebb, noha a füzéri emlék esetében a meglévő töredék alapján a nyitott koporsóból kiemelkedő, álló, egész alakos *Imago Pietatis*ről lehet szó. A háta mögött minden bizonnyal a kereszt kapott helyet, a Passió-eszközök pedig eredetileg minden oldalról körülvehették, keretet képezve a kompozíciónak. Lényegében az *Arma Christi* eme feltámadt Krisztusának a típusát jeleníti meg Johannes Aquila mártonhelyi alkotása is, mintegy fél évszázaddal később.

Több következtetést tudunk levonni a füzéri emlékek korabeli *funkcióját*, a középkori hívek felé közvetített mondanivalóját illetően. Egyértelmű, hogy valamilyeni *Arma Christi*hez hasonlóan, e mű elsődleges célja is a kompassió vizuális megtámasztásában, a híveknek a Krisztus szenvedéseivel való azonosulásuk során a megváltás reményében nyújtott segítségben keresendő. Aminek kapcsán különösen fontossá válik a tőle balra megfestett Kálváriával való kapcsolata. Ezen a kompozíción Mária haját tépő figurája, a megfeszített Krisztus sebekkel borított teste olyan fokú expresszivitást mutat, ami – úgy hisszük – a mellette lévő *Arma Christi* hatásával magyarázható, és az általa közvetített Passió-meditációhoz kapcsolódik. A vérző testű Krisztus alakja ráadásul igen ritkának mondható a magyarországi falfestészeti emlékek 14. század első felére datált emléktanyagában. Alkalmazásának ritka példaként

98 VÉGH JÁNOS: A közép-európai stílus. Falfestészet. Német és cseh stíluskapcsolatok. A Szepesség emlékei. In: *Magyarországi művészet* 1987. (ld. 29. j.) 479.

említhetjük a gelencei (Gheliința) Szent Imre-templom Passió-ciklusát.⁹⁹ Ezt követően még az 1405 előtt festett almakeréki (Mălâncrav) Passió¹⁰⁰ esetében is kizárólag az *Ostorozáson* jelenik meg Krisztus sebes testtel, a *Keresztrefeszítésen* – a gelencei Kálvárián tapasztalt megoldással ellentétben – már nem; továbbá például a hisznyói (Chyžné) *Imago Pietatis*¹⁰¹ is a 15. század elejére datálható. Akárcsak a már említett gecelfalvi Passió-ciklus, melynek *Sírbatételén* a füzéri római katolikus templom északi falának megmaradt ábrázolásaihoz hasonlóan egyszerre van jelen a sebes testű Krisztus és a kezeit kétségbeesésében a feje fölött összekulcsoló Mária figurája.

A füzéri töredékek esetében a Kálvária megfeszített Krisztus-figuráján jelennek meg a sebek, amiből nem következik egyértelműen, hogy a tőle keletre elhelyezkedő *Imago Pietatis* is jelen lettek volna. Az azonban bizonyos, hogy e megoldás kapcsolatban áll az utóbbi tartalmával. Krisztus *ötezer sebének* ábrázolása újfent az *Arma Christi* ikonográfiájában helyet kapó tipológiai gondolkodásmód¹⁰² bizonyítéka. S bár nem ez utóbbi, hanem a Kálvária Krisztusának testét borítják e sebek, mégis joggal feltételezhetjük, hogy a megoldás alkalmazását általános értelemben Füzéren is egy *Speculum humanae salvationis*hoz hasonló kézirat, illetve annak miniatúrái, az általuk fejlesztett képi hagyomány befolyásolhatta.

Az *Arma Christi* fejlődéstörténetének tükrében megemlítendő, hogy az ikonográfiai típuson belül különböző hangsúlyeltolódások mutatkozhatnak. Míg egyes művek egyértelműen eucharisztikus jellegűek, addig más emlékeken inkább a feltámadás kihangsúlyozása jelenik meg pregnánsabban, a képtípus legkorábbi példáinak gyakorlatát követve, elsősorban az Utolsó ítélet mondanivalójára fókuszálva. Kulcsfontosságú Passió-eszköz ebből a szempontból a kehely, amely ugyanúgy szerepet



19. Mária koronázása – Krisztus, 14. század első fele
Pongrácfalva, római katolikus templom, a szentély északi fala
(Gaylhoffer-Kovács Gábor felvétele, 2015)

kaphat az Utolsó vacsora kelyheként, mint az Olajfák hegye „keserű poharaként”, vagy a keresztrefeszítéskor Krisztus kiömlő vérét felfogó kehelyként.¹⁰³ Mint azt már

99 Vasile DRĂGUȚ: Peintres italiens en Transylvanie, Crișana et Banat au long des XIV^e et XV^e siècles. *Revue Roumanie d'histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, 15. 1978. 4–5; DRĂGUȚ 1979. (ld. 93. j.) 193–194. Fig. 216; JÉKELY Zsombor: Krisztus Passiója a gelencei Szent Imre-templom középkori freskóciklusán. In: *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Szerk. ROSTÁS Tibor–SIMON Anna. Budapest, ELTE BTK Hallgatói Önkormányzat, 2000. 140–141. 12. kép; JÁNÓ Mihály–JÉKELY Zsombor: A templom épülete és falfestményei. In: BALÁZS István–JÁNÓ Mihály–JÉKELY Zsombor–MIHÁLY Ferenc: *A gelencei Szent Imre templom. Tanulmányok*. (Horror vacuü füzetek, 1.) Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2003. 27–28; Dana JENEI: *Gothic Mural Painting in Transylvania*. București, Noi Media Print, 2007. 69–70.

100 DRĂGUȚ 1979. (ld. 93. j.) 198–199; JÉKELY Zsombor: A Zsigmond-kori magyar arisztokrácia művészeti reprezentációja. In: *Sigismundus*

Rex et Imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. 307, 309; JENEI 2007. (ld. 99. j.) 72–73, 76–77; JÉKELY Zsombor: Painted Chancels in Parish Churches. Aristocratic Patronage in Hungary during the Reign of King Sigismundus (1387–1437). In: *Imaging Dogma, Picturing Belief. Late Medieval Mural Painting in Parish Churches across Europe*. Konferenciakiadvány. The Courtauld Institute of Art, London, Nov. 6–7, 2009. 50–51.

101 TOGNER 1989. (ld. 31. j.) 127, 172; PROKOPP 2007. (ld. 32. j.) 16–17. 7. kép.

102 Az ószövetségi tipológiai előkép Ézs 1,6: „Tetőtől talpig nincs rajta ép hely, csupa zúzódás, kék folt és gennyes seb.” (Izráel bűne és büntetése) Idézi SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 183.

103 SALLAY 1999. (ld. 42. j.) 124.



20. *Arma Christi*, 1420 körül
Siklós, várkápolna, hosszház, a déli falfülke keleti fala
(Szerző felvétele, 2017)

említettük, egyértelműen eucharisztikus vonatkozással jelenik meg a barcarozsnyói falképen, valamint ez utóbbi képtípus egyfajta előzményeként a prùhonicei freskón, ahol, bár nem különül el a többi Passió-eszköztől, tartalmi hangsúlya egyértelművé válik az oldalseb mellett történő elhelyezése által. A *Kunigunda*

Passionálé miniatúrája a csukott szemű, halott Krisztus vérző sebeivel, valamint az oldalseb nagy méretű ábrázolásával első ránézésre úgyszintén eucharisztikus jellegűnek tűnik. Meg kell jegyezzük azonban, hogy az ábrázolt kehely ebben az esetben inkább a „keserű pohárként” definiálandó a képen. Nagy méretű, a többi Passió-eszközzel azonos léptékű képmása ugyanis itt inkább a tárgy „fegyver” mivoltára utal; ráadásul nem is Krisztus jobbán kapott helyet. Emellett a miniatúrán az Olajfák hegye rövidített képi ábrázolását is megjelenítették. Más szempontból, nevezetesen az építészeti környezetben való szimbolikus elhelyezése miatt minősül eucharisztikus jellegű *Arma Christi*nek a szentségház fölött megfestett judenburgi freskó, valamint a 15. századi magyarországi emlékműből a siklói várkápolna falképe (1420 körül).¹⁰⁴ (20. kép) Utóbbi az eredetileg oltárként funkcionáló déli falfülke keleti falán látható, míg a fülke boltozatára – az eucharisztikus jelentéssé tette – az *Agnus Dei* ábrázolása került.

Ezzel szemben a spitzli falkép narratív kontextusával, a Kálváriával való összefüggésrendszerével, a mártonhelyi freskó pedig a szarkofágban álló, nyitott szemű Krisztusa által a feltámadásra s a Megváltó ítélő szerepére helyezte fokozottabb hangsúlyt. A füzéri töredék látható részletei alapján egyik csoportba sem sorolható be teljes egyértelműséggel. Mégis úgy gondoljuk, hogy eredeti formájában talán közelebb állhatott a spitzli és a mártonhelyi művek által megjelenített típushoz. Noha a tőle nyugatra ábrázolt Kálvárián Krisztus testét sebek borítják, az *Arma Christi* főalakja esetében nem állapítható meg mindez, ahogy az sem, helyet kapott-e eredetileg az ábrázolt Passió-szimbólumok közt például a kehely. Krisztus feltámadt, a nyitott koporsóból kiemelkedő alakja inkább az utóbbi csoportba való besorolását valószínűsítene, kiváltképp a 14. századi magyarországi falfestészetben gyakran az Utolsó ítélet elhelyezésére felhasznált *északi falon*.

Noha a füzéri *Arma Christi* falkép egyes jellemzői körvonalazhatóvá válnak az ikonográfia egyetemes története és főleg a közép-európai példák ismertetése által, a konkrét kompozíciós típushoz már nem juthatunk közelebb azokon keresztül. Nem teszik lehetővé

104 Újabbán lásd FEHÉR Ildikó: Szent László és Szent Lénárd freskói a siklói várkápolna kegyúri fülkéjében. *Magyar Műemlékvédelem*, 14. 2007. 75; Zsombor JÉKELY: Regions and Interregional Connections. A group of Frescoes in the Kingdom of Hungary from around 1420. *Ars*, 40. 2007. 159. Meg kell itt még említenünk, hogy, noha a komplettebb művekhez képest kevesebb Passió-eszközzel (ostor, husáng, három szög, töviskorona, titulus, illetve a kereszt) látták el, a siklói falkép *Fájdalmas Krisztusa* mindenképpen az *Arma Christi* ikonográfiai kategóriájába sorolandó. A hazai és a nemzetközi

szakirodalomban egyaránt előfordul, hogy a kevesebb Passió-eszközzel bíró *Arma Christi*-ábrázolásokat *Vir dolorum*ként definiálják. A visszafogottabb képi megfogalmazással bíró, többnyire csupán egy ostort és egy husángot a hóna alatt tartó, feltámadt Krisztus alakja több 15–16. századi erdélyi szárnyasoltár predelláján – például almakeréki oltár (1450 körül), nagysinkai oltár (1521) stb. – is megjelenik. Úgy gondoljuk, ezekben az esetekben megfontolandó lehet a figura – *Vir dolorum* helyett – *Arma Christi*ként történő azonosítása. VÖ. EMESE SARKADI-NAGY: *Local Workshops – Foreign Connections*.

– úgy tűnik – az emlékek a 14. századi magyarországi anyagban történő elhelyezését sem. Ahhoz ugyanis hiányzik egy fontos összekötő kapocs, és ahhoz, hogy ezt a hiányzó láncszemet megtaláljuk, figyelmünket az Anjou-dinasztia nápolyi ágának itáliai regnumára kell fordítanunk.

Roberto Oderisi Arma Christi táblaképe

Az áttekintett emléktanyag tanúsága szerint az *Arma Christi* önálló ikonográfiai megoldása Itália 14. századi festészetében minden bizonnyal később vált széles körben alkalmazott képtípussá, mint az Alpoktól északra eső területeken. A már említett, 1300 körülre datált *Speculum*-miniatúra a toledói székesegyházi könyvtárból nem az ikonográfia klasszikus típusát követi. Szintén esett már szó a Krisztus üres keresztje köré komponált megoldásról. Bartolomeo da Camogli 1346-os *Madonna dell'Umiltà*ján (ma: Palermo, Galleria Regionale della Sicilia) a három részből álló predella középső képmezője ábrázolja a Szent Keresztet, jobb oldalán az oszlop köré csavart kötéllel, a lándzsával, bal oldalán a rúdra rögzített szivaccsal és a lábnyomok nélküli létrával, míg a keresztoszlopon, a titulus két oldalán a szögekkel, az oszlokokkal és az üsttel.¹⁰⁵

Az Alpoktól délre az első olyan *Andachtsbildet*, amelyen a feltámadt Krisztus képmását a Passió-eszközök veszik körül, minden bizonnyal a Nápolyi Királyság Cristoforo Orimina mellett foglalkoztatott másik festője, Roberto Oderisi¹⁰⁶ (Roberto d'Oderisio) festhette 1350 körül. (21. kép) E táblakép¹⁰⁷ (ma: Cambridge, Fogg Art Museum) a nyitott koporsóból kiemelkedő, feltámadt Krisztust mutatja be kék háttér előtt, két oldalán – egyebek mellett a csíkszentimrei *Imago Pietatis* megoldásá-



21. **Roberto Oderisi:** *Arma Christi* (részlet), 1350 körül
Cambridge, Fogg Art Museum
(Reprodukció: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II. A cura di Enrico CASTELNUOVO. Milano, Electa, 1986. 488.)

Late Medieval Altarpieces from Transylvania. Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2012. 150–152, 173–175. Úgyszintén elképzelhető lehet az 1469-es Vatikáni ferences missale Hunyadi Mátyás donátorportróját ábrázoló miniatúrájának *Vir dolorum* helyett *Arma Christiként* történő meghatározása. Vö. MAROSI Ernő: *A gótika Magyarországon.* (Stílusok – Korszakok) Budapest, Corvina Kiadó, 2008. 55. 53. kép. Továbbá ugyanez érvényes az 1514-es Missale Strigoniense fametszet-kánonképére, melyhez lásd Mikó Árpád: *A reneszánsz Magyarországon.* (Stílusok – Korszakok) Budapest, Corvina Kiadó, 2009. 89. 54. kép.

105 Pierluigi LEONE DE CASTRIS: *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione.* In: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II. A cura di Enrico CASTELNUOVO. Milano, Electa, 1986. 502. Fig. 790.

106 Raimond VAN MARLE: *The Development of the Italian Schools of painting*, V. *The local schools of Central and Southern Italy of the 14th century.*

Hague, Martinus Nijhoff, 1925. 328–341; Gius Andria CECI: Roberto d'Oderisio. In: Ulrich THIEME–Felix BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antik bis zur Gegenwart*, XXVIII. Hg. von Hans VOLLNER. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1934. 428; Ferdinando BOLOGNA: *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266–1414.* Roma, Ugo Bozzi Editore–The Rome University Press, 1969. 262–271; LEONE DE CASTRIS 1986. (ld. 105. j.) 488–490; Silvana MUSELLA GUIDA: Roberto d'Oderisio. In: *La pittura in Italia* 1986. (ld. 105. j.) 656–657; *Allgemeines Künstlerlexikon*, XCIII. Hg. von Andreas BEYER–Bénédictte SAVOY–Wolf TEGETHOFF. Berlin–Boston, De Gruyter, 2017. 181.

107 Bernard BERENSON: *A panel by Roberto Oderisi.* *Art in America and elsewhere.* *An Illustrated bi-Monthly Magazine*, 11. 1923. 11. sz. 69–76; Armando Ottaviano QUINTAVALLE: *Un dipinto giovanile di Roberto d'Oderisio.* *Bollettino d'arte*, 26. 1932–1933. 230–236; BERLINER 1956. (ld. 48. j.) 55, 57; TIMMERS 1968. (ld. 46. j.) 185.

hoz hasonlóan – Szűz Máriával és Evangélista Szent Jánossal. A régebbi szakirodalomban Pietàként szereplő, s egykor a Santa Maria dell'Incoronata oltárát díszítő kép kompozíciója sokkal átgondoltabb, pontosabban komponált kidolgozásban részesült, mint az eddig vizsgált *Arma Christik* legtöbbje. Háromszögű orommezőjének csúcsán Veronika kendője látható, az alatta elhelyezett szimbolikus ábrázolások pedig a szokottnál jóval több, a szenvedéstörténetből származó eseményt reprezentáló képmással (Júdás csókja, Krisztus az Olajfák hegyén, Pilátus kézmosása, Péter és a szolgálólány) egészülnek ki. A nyitott koporsó elülső oldalán is Passió-eszközök jelennek meg az alvó katona alakja mellett.

A művész nem ebben az esetben festette meg először a keresztes nimbuszal és oldalra hajtott fejfel megjelenített, csukott szemű Krisztust. Elég, ha felidézünk a venosai Chiesa della SS. Trinità *Szent Katalin* freskója alatti ábrázolást¹⁰⁸ (1350 előtt), amely lényegében ugyanazt a képmást jeleníti meg, mint az általunk vizsgált táblakép, csak épp a Passió szimbólumai nélkül. Ezek Oderisi legkorábbi műveinek számítanak, amelyekben elsősorban még Pietro Cavallini, illetve kisebb mértékben a sienaiak, főleg Simone Martini hatása érvényesült. Művészetére később gyakorolt alapvető befolyást Giotto nápolyi munkássága.¹⁰⁹ És bár a szóban forgó művekkel nem hozható közvetlenül összefüggésbe, itt kell megemlítenünk egy sajátos tényezőt, amely Krisztus feltámadása, valamint a kompassió nápolyi művészetbeli megnyilvánulásának tematikáját gazdagíthatja. I. (Anjou) Róbert (1309–1343) nápolyi király, mialatt 1288–1295 közötti száműzetését töltötte II. Aragóniai Jakab katalóniai udvarában, többek közt a ferences spirituálisával is kapcsolatba került.¹¹⁰ Ezt követően maga is írt szentbeszédeket, traktátusokat, méghozzá a *pauperista* mozgalmat részesítve előnyben. Legismertebb műve a *Tractatus de paupertate Christi, Apostolorum eorumque imitatorum*.¹¹¹

Oderisi e korai alkotásait követően festette meg fő műveit, a nápolyi Santa Maria dell'Incoronata freskóit az 1360-as években, majd a HOC OPUS PINSIT ROBERTUS

DE ODORISIO DE NEAPOLI feliratot hordozó, egyetlen szignált művét: az eboli San Francesco *Keresztrefeszítés* táblaképét.¹¹² Utóbbin már egyértelműen Giotto hatásai dominálnak. Oderisi azonban a stílárís jellemzőkön túl egy további szempontból is „követni” látszott elődjét. 1382. február 1-jén III. (Durazzói) Károly nápolyi király (1382–1386) *familiárisává*, azaz jelentős kiváltságokban részesülő udvari festőjévé nevezte őt ki. Annak ellenére, hogy a nápolyi kancellárián őrzött okirat, amely ezt a tényt dokumentálja, már a 19. század utolsó negyede óta ismert, és tartalmát a témával foglalkozó irodalom rendre idézte is, a benne foglaltakból csak évtizedek elteltével vonták le a konklúziót. A familiárisi kinevezés ugyanis feltehetően nem közvetlenül III. Károlyhoz köthető, hanem az I. (Anjou) Johanna (1343–1381) és az utódja regnálása közötti politikai kontinuitás eredménye lehetett.¹¹³ Hiszen nem valószínű, hogy a cím adományozásakor még csak nem egészen egy éve uralkodó király egy olyan mestert tüntetett volna ki hasonló kegyvel, aki korábban nem ápolta szoros kapcsolatot az udvarral.

A mesternek a nápolyi udvarhoz fűződő nexusát több művészettörténeti emlék is igazolja. Itt elsősorban nem azokra a kissé legendaszerű feltételezésekre gondolunk, miszerint az Incoronata *Gyónás*, illetve *Úrvacsora* freskóin ábrázolt pap I. Róbert vonásait hordozná,¹¹⁴ hanem sokkal inkább magának a ciklusnak a megrendelésére, amelynek gesztusa egyértelműen a központi hatalmat gyakorló Anjou-dinasztiának tulajdonítható. Ezen túlmenően a Santa Chiarának az 1943-as tűzvészben elpusztult, I. Róbert sírját díszítő freskóit (1345–1346), továbbá a San Domenico Maggiorében Aquinói Johanna nyughelye számára festett dekorációit úgyszintén Oderisinek attribuíjuk.¹¹⁵ Akiről mindezek következtében megállapítható, hogy egész élete során a nápolyi udvarnak dolgozott, a dinasztival szoros kapcsolatot ápolta, familiárisi kinevezése pedig ezt a pályafutást koronázta meg.

Milyen következtetések vonhatók le mindebből? A Kálváriára jellemző pozíciójukban megjelenített kí-

108 BERENSON 1923. (ld. 107. j.) 74, 76.

109 Pierluigi LEONE DE CASTRIS: *Giotto a Napoli*. Napoli, Electa Napoli, 2006. 117.

110 Charmaine LEE: Avignon and Naples. An Italian Court in France, a French Court in Italy. In: *Avignon & Naples. Italy in France – France in Italy in the Fourteenth Century*. Ed. by Marianne PADE–Hannemarie RAGN JENSE–Lene WAAGE PETERSEN. Roma, „L’Erma” di Bretschneider, 1997. 143.

111 LEE 1997. (ld. 110. j.) 143.

112 Pietro TOESCA: *Storia dell’arte Italiana, II. Il Trecento*. Torino, Unione

Tipografico–Editrice Torinese, 1951. 690; Roberto D’ODERISIO: *Crocifissione, 1350–1360 ca.* In: *Giotto e il Trecento. „Il più Sovrano Maestro stato in dipintura” Le Opere*. A cura di Alessandro TOMEI. Catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano. Milano, Skira, 2009. 233–234. Kat. 76. (Stefania Paone)

113 Paola VITOLO: „Familiaris domesticus et magister pictor noster.” Roberto d’Oderisio e l’Istituto della familiaritas nella Napoli angioina. *Rassegna Storica Salernitana*, 45. 2006. 29.

114 VAN MARLE 1925. (ld. 106. j.) 334.

115 LEONE DE CASTRIS 1986. (ld. 105. j.) 489.

sérő alakokat leszámítva, Oderisi táblaképének kompozíciója, vagyis a lepelben ábrázolt, nyitott koporsójából a mélykék háttér előtt kiemelkedő, feltámadt Krisztus – mögötte a kereszt részletével – minden tekintetben megegyezik a füzéri *Arma Christine* a látható töredékek alapján elméletben rekonstruálható képmásával. További hasonlóság, hogy a nápolyi mű sem az eucharisziára, sokkal inkább a feltámadásra helyezi tartalmi hangsúlyát. Szűz Mária és Evangélista Szent János alakján túl a Kálvária ikonográfiájából eredő további motívumok, mint a Nap és a Hold, vagy a gyermekeit a vérével tápláló pelikán a füzéri *Arma Christine* a *Keresztrefeszítéssel* szorosan összefüggő, a feltámadás tényét didaktikusan, a kereszthalál következményeként reprezentáló megoldásával hozhatók összefüggésbe. Ahogy Bernard Berenson fogalmazott, „Ez a kompozíció [...] [Oderisi festménye, de ugyanúgy a füzéri falkép is – K. G.] minden jel szerint úgy és ott kezdődik, ahogy és ahol a keresztrefeszítés végződik.”¹¹⁶ Füzéren nem maradt ránk a feltámadt Krisztus arcának ábrázolása. Oderisinél csukott szemmel jelenik meg, ami ellentétes a máronhelyi *Arma Christi*, vagy épp a csíkszentimrei *Imago Pietatis* megoldásával.

Egyértelmű tehát, hogy a füzéri emlék feltételezett kompozíciójához Oderisi nagyjából ugyanakkorra datált művéé áll a legközelebb. A 14. század első felében készült közép-európai alkotások között nem találkozzunk ezzel a típussal. Itáliában ellenben szemmel láthatólag a nyitott koporsóból kiemelkedő, Mária és Evangélista Szent János alakjai által kísért, egész alakos Krisztus vált dominánssá az *Arma Christi* ikonográfiai kontextusán belül, 1350 után (lásd például Lorenzo Monaco vagy Niccolò di Pietro Gerini 14. század végi, illetve Neri di Bicci 15. század eleji táblaképeit).¹¹⁷ E képtípus az Alpoktól délre tehát jóval egészségesebbnek tűnik a szóban forgó periódusban.

Mindebből arra következtethetünk, hogy a füzéri falképet, ugyan közvetett szálon csupán, de elsősorban mégis Itáliához kell kötnünk. Ezt némileg a birtoktörténeti összefoglalás által ismertetett adatok is megerősíteni látszanak. Füzér ugyanis a későbbiek során I. Károlyként (1308–1342) uralkodó magyar király kíséretében Nápolyból hazánkba érkezett Drugethek birtoka volt. Az uralkodó halálát követően a család kilenc

északkelet-magyarországi várából hatot elveszített,¹¹⁸ a korszakban egyedülállónak tekinthető territoriális hatalma, az ún. Drugeth-tartomány pedig az új király, I. Lajos (1342–1382) kezdeményezésére megsemmisült. Ha Füzért el is vették a Drugethektől, egészen bizonyos, hogy a település és főleg a különispán által felügyelt vár 1342 után is kapcsolatban maradt a központi hatalommal. Ebben az időszakban a vár birtoklása kiemelt politikai hatalmat jelentő tényezőnek minősült.¹¹⁹ Minek következtében Füzér középkori települése minden bizonnyal szoros szálakkal kötődött az uralkodásuk során intenzív nápolyi kapcsolatokat ápoló Anjouk magyarországi udvarához.

A magyarországi Anjou-ág egyenes ági öröklése folytán igényt tartott a nápolyi koronára. Közvetve vagy közvetlenül, de ez a tény eredményezte az aktuális magyar király, illetve a királyné nápolyi útjait, legtöbbször az udvarhoz lojális vezető réteg soraiból kikerült személyek kíséretében. 1333-ban I. Károly azzal a céllal vitte fiát, András herceget Nápolyba, hogy ott I. Róbert gyámsága alá helyezze, valamint hogy kijelölje őt annak leánya, Johanna leendő férjéül, így biztosítva számára az itáliai regnum trónját. Ezen az úton a király kíséretének tagjaként részt vett András nevelője, Drugeth (I.) Miklós. 1343-ban Łokietek Erzsébet telt látogatást Nápolyban, hogy a calabriai hercegi címig jutó fia számára megszerezze a koronát. Próbálkozása azonban nem járt sikerrel. András herceg 1345-ben Aversában orgyilkosság áldozata lett, a bosszú pedig nem sokat várattott magára. I. Lajos két hadjáratot vezetett Nápoly ellen: 1347–1348 között az elsőt, 1350–1351 között pedig a másodikat. Előbbi során a Castel Nuovót is bevette, utóbbi alkalmával pedig mások mellett vele tartott Drugeth (I.) Miklós, aki a harcok során tanúsított erényeivel kiérdemelte a salernói kapitányi címet. Ez a tény is azt igazolja, hogy – habár 1342-ben a király leszámolt a Drugethek északkelet-magyarországi „uradalmával” – a család tagjai ezt követően is belül maradhattak az uralkodó legszűkebb körein, minek következtében változó jellegű, illetve intenzitású kapcsolatot tarthattak egyebek mellett a Nápolyi Királysággal.

Úgy gondoljuk, ezek a tényezők hatást gyakorolhattak a füzéri falképekre, továbbá magyarázhatják azoknak a nápolyi Oderisi-képpel mutatott rokonsá-

116 BERENSON 1923. (ld. 107. j.) 70.

117 Természetesen olyan példát is ismerünk, amely nem ezt a típust követi, Vitale da Bologna friuli követőjének egyik művén pedig a *Feiertagschristus* ikonográfiai típusa is megjelenik. Ehhez lásd Robert GIBBS: Treviso. In: *La pittura nel Veneto. Il trecento*, I. A cura di Mauro

Lucco. Milano, Electa, 1992. 224–225. Fig. 277.

118 ENGEL 2003. (ld. 9. j.) 176.

119 Uo. 101. Lásd továbbá MAROSI 2008. (ld. 104. j.) 79: „a főúr hatalmának elengedhetetlen kelléke a megközelíthetetlen helyen emelkedő, bevehetetlen falakkal és magas toronnyal ellátott vár”.

gát. Akár a Drugethek uralma idején, akár ezt követően került sor a templom kifestésére, annak mindkét esetben egy olyan periódusban kellett megtörténnie, amikor a Nápolyhoz ezer szállal kötődő magyar királyi udvarral kapcsolatban álló személyek birtokolták a települést és annak erősségét. Ugyanakkor a kegyúr kezdeményező szerepét egy-egy templom kifestésében nagyon kockázatos feltételezni,¹²⁰ így ebben az esetben sem személyes megrendelése folytán érvényesített, s különösen nem programalkotói befolyását valószínűsíténék. Az azonban nehezen képzelhető el, hogy a Nápolyból Magyarországra érkező, az udvari körökben a legelőkelőbb pozíciókat elfoglaló és a legnagyobb hatalommal rendelkező Drugethek füzéri várának a lábánál fekvő, építészeti kvalitását tekintve kevésbé jelentős templom falán, provinciális stílusban megfestett, a maga korában mégis rendkívül újszerű ikonográfiai típus eredete mással volna magyarázható, mint egy tetszőlegesen mintakönyvbéli vagy miniatúrabeli ábrázolás konkrét követésével. Olyan forrás felhasználásával, amely a kompozíciós szempontból a legközelebbi analógiának számító Oderisi-festmény típusának kialakulását befolyásolhatta. Mivel 1350 körül az *Arma Christi* európai szinten sem volt még túlságosan gyakori ikonográfiai megoldás, magyarországi előfordulásában is egy meghatározott előkép követése kellett hogy szerepet kapjon.¹²¹ A füzéri falkép stílusából, valamint kvalitásából kiindulva egyértelműen helyi mester(ek) műve lehetett. Olyan mestereké, akik a maguk stílusában ábrázolt tartalmat más forrásterületről merítették, a formanyelvet azonban már nem vehették át.

A szóban forgó nápolyi befolyás tehát éppúgy érvényesülhetett a lovagi hagyományok magyarországi elterjesztésében is kulcsszerepet vállaló Drugethek,¹²² mint az 1342 után a település és a vár felett diszponáló, I. Lajoshoz köthető különispán felügyelete alatt. Ugyanakkor – a feliratok típusa mellett – az Oderisi-féle kapcsolat, valamint az egyéb feltételezett hatások (például *Speculum humanae salvationis*) alapján úgy tűnik, az emléket a 14. század első felének végére, az 1340–1350-es évekre kellene datálnunk.

A füzéri falkép helye a 14. századi magyarországi művészetben

A Füzért is magában foglaló, tágabb értelemben vett északkelet-magyarországi régió kiemelkedő szerepet töltött be az Árpád- és az Anjou-kor határát jelentő 14. század eleji művészet történetében. Elsősorban azért, mert az előző századok sajátosságait magukon viselő templomépületeiben, provinciálisabbnak tekintendő stílusban megfestett falképei nem egy esetben a 13–14. század fordulóján, valamint az azt követő évtizedekben meglehetősen modernnek számító képtípusokat jelenítik meg, nem elhanyagolandó ikonográfiai újítást eszközölve ezáltal a magyarországi művészet történetében.

Közvetlenül 1300 után két új képtípus terjedt el a Magyar Királyságtól nyugatra: a *Köpönyeges Mária*, valamint „a kinszenvedéseit beteljesített Pietà-Krisztus”.¹²³ E fejlődéstörténet szempontjából fontosak lehetnek a Mária születésének tiszteletére felszentelt Bruck an der Mur-i városi plébániatemplom feltehetőleg a 14. század közepére datált falképei.¹²⁴ Kör, illetve álló téglány alakú, izolált keretekben festették itt meg a korszak két új ikonográfiai típusát, vagyis az *Arma Christi*, illetve a *Köpönyeges Máriát*, közvetlenül egymás mellett. A magyarországi falfestészet, azon belül is az északkeleti térségben található, a két említett képtípust egyaránt felvonultatni képes emlékmű e tekintetben nagyjából azonos korúnak tűnik a – képelrendezésének didaktikussága miatt kiemelkedő – stájerországi együttesel. A régiót érintő közelmúltbeli kutatások a Csaroda, Lónya, Laskod, Gerény (Горяни), Palágykomoróc (Паладь Комарівци) freskói alkotta kör egyes ikonográfiai és datálási kérdéseit is tisztázták. Az 1300 utáni periódus ikonográfiai újdonságai közül a *Köpönyeges Mária* Lónyán,¹²⁵ míg az eucharisztikus jellegű, mind az öt sebéből vérző *Vir dolorum* Laskodon¹²⁶ jelent meg. További, a korszak magyarországi művészetében jelentkező újításként festették meg a Szent László-legendát Laskodon és Palágykomorócon.¹²⁷ A füzéri *Arma Christi* pedig ehhez a folyamathoz, a régióknak a

120 MAROSI Ernő: Falképek a középkori Magyarország északkeleti részéről. In: *Falfestészeti emlékek 2009*. (ld. 3. j.) 13

121 E tekintetben szemléletes, hogy a két korai magyarországi *Arma Christi* közül a *Magyar Anjou Legendárium* miniatúrájának kompozíciós típusa az egykori cseh emlékek által alkotott hagyományba épül be, míg a füzéri falképé az Oderisi-féle táblakép megoldásával lehet analóg.

122 KRISTÓ Gyula–MAKK Ferenc–MAROSI Ernő: *Károly Róbert emlékezete*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988. 49.

123 BELTING 2000. (ld. 73. j.) 375.

124 LANC 2002. (ld. 72. j.) 41–42.

125 SZAKÁCS 2013. (ld. 27. j.) 204–205.

126 Uo. 208.

127 HERCZEG Renáta: A palágykomoróci református templom. In: *Omnis creatura significans 2009*. (ld. 81. j.) 73–74; SZAKÁCS Béla Zsolt: Palágykomoróc (Паладь Комарівци), református templom. In: *Középkori templomok 2013*. (ld. 27. j.) 257; Kiss Lóránd: A palágykomoróci református templom falképeinek feltárása. In: *Középkori templomok 2013*. (ld. 27. j.) 258–261.

korszak közép-európai művészete felől szemlélve szinte meglepőnek tűnő ikonográfiai újításaihoz csatlakozik, s az északkelet-magyarországi falfestészeti emlékeanyag művészettörténeti képét teszi még teljesebbé.

Az *Arma Christi* és a *Köpnöyeges Mária*¹²⁸ a magyar művészet történetében egyaránt Anjou-kori ikonográfiai jellegzetességek. A korábbi irodalom főleg a 14. század utolsó negyedének falfestészete részéről történő átvételüket hangsúlyozta.¹²⁹ Ebben a periódusban komoly tartalmi változások mentek végbe a falfestészet terén. Az addig hagyományos témák humanizálódtak, a freskókon helyet kapott az egyéni devóció, az olvasmányképi forrás lett, miknek következtében az ikonográfiai típus ismeretei alapvetően feloldódtak.¹³⁰ Azonban a füzéri emlék is igazolja, hogy ezek valójában nem a Zsigmond-, hanem már az Anjou-kori falfestészet újdonságaiként eszközölt újítások. Az északkeleti csoport vizsgálata során felmerült továbbá, hogy e falképek, bár teljesen más közönség számára készültek, mégis ugyanazokat a műfajokat válogatták, és ugyanúgy a képiségnek a kor szellemi irányzatai diktálta újszerű kezelését valószínűsítették meg, mint a *Magyar Anjou Legendárium* miniatúrái.¹³¹ Az *Arma Christi* ikonográfiája a füzéri falkép megfestésével nagyjából egy időben a *Legendárium* egyik miniatúráján is helyet kapott, noha másfajta kompozíciós elrendezésben. Ám minden bizonnyal nem véletlenül. Az I. Károly-féle konszolidáció idején legyőzött Abák egykori északkelet-magyarországi birtokain és azok környezetében a királyhoz hű előkelők szereztek politikai hatalmat, amely a térség – közvetve az udvar által is befolyásolt – falfestészetén szintén nyomot hagyott. Az eddig felsorolt ikonográfiai újítások

mellett ezt igazolja, hogy Szent László legendájának narratív ábrázolása mellett a királynak a gyermek Jézus, valamint Mária általi koronázásának ritka képtípusát is megfestették Baktalórántházán,¹³² illetve Feketeardón (Чорнотисів),¹³³ egyértelműen az Anjouk uralkodói reprezentációját, hatalmi legitimációját szolgáló megoldásként, a dinasztiahoz lojális birtokosok részéről. De úgyszintén az udvari kapcsolatok felől magyarázhatók a gerényi rotunda 1370-es évekre datált falképei, amelyek a birtokos Drugeth család által megbízott, észak-itáliai tanultságú mester művei lehetnek.¹³⁴

Úgy gondoljuk, hogy Füzér falképei – elsősorban az *Arma Christi*-nek a korban újszerű ikonográfiai megoldásával – szervesen illeszkednek a Magyar Királyság központi hatalmával is kapcsolatban álló északkelet-magyarországi régió falfestészetének művészettörténeti összképébe. Egyes, így a csécsi és a magyarfenesi freskókkal hol közelebbi, hol távolabbi hasonlóságot hordozó megoldásai pedig akár az emlékek az Erdély és Felvidék közé eső, művészetföldrajzi szempontból fontos elhelyezkedésére is felhívhatják a figyelmet.

Kovács Gergely

művészettörténész

Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és

Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ

kovacs.gergely.karoly@mma-mem.hu

128 ÉBER László: Köpnöyeges Máriaképek. *Archeológiai Értesítő*, ÚF 32. 1912. 303–319; LÁNGI József: Köpenyes Mária középkori és barokk ábrázolásai a lónyai református templomban feltárt freskó ürügyén. In: *Kép, képmás, kultusz*. Szerk. BARNA Gábor. Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006. 50–64; GOMBOSI Beatrix: „Köpnöyegem pedig az én irgalmasságom...” *Köpnöyeges Mária ábrázolások a középkori Magyarországon*. Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2008.

129 WEHLI Tünde. Festészet. Falfestészet. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*, II. Kiállítási katalógus. Szerk. BEKE László–MAROSI Ernő–WEHLI Tünde. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 1987. 333.

130 Uo. 335.

131 SZAKÁCS 2013. (ld. 27. j.) 210.

132 GAYLHOFFER-KOVÁCS Gábor: A baktalórántházi római katolikus templom középkori falképei. In: *Középkori templomok 2013*. (ld. 27. j.) 87–89. 16. kép.

133 LÁNGI József: Feketeardó (Чорнотисів), római katolikus templom. In: *Középkori templomok 2013*. (ld. 27. j.) 296; JÉKELY Zsombor: Középkori falfestészet a Felső-Tisza-vidéken. In: *Művészet és vallás a Felső-Tisza-vidéken*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Nagyvárad–Nyíregyháza, Királyhágómelléki Református Egyházkerület–Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Területfejlesztési és Környezetgazdálkodási Ügynökség Nonprofit Kft., 2014. 57.

134 JÉKELY 2014. (ld. 133. j.) 55.

Remarks on the medieval *Arma Christi* and other wall-paintings of the Roman Catholic Church at Füzér

The wall-paintings of the Roman Catholic Church at the foot of the Füzér Castle hill have remained in a quite fragmented state: currently we can see the fragments of *Saint Nicholas* and three other standing saints on the south wall and fragments of the *Crucifixion* and the *Arma Christi* on the north wall of the nave. The frescoes could have been painted in the first half of the fourteenth century, however, their more exact dating has not been determined so far. Previous scholarly research did not deal with them in detail notwithstanding the fact that regarding its iconography, the *Arma Christi* image of this fresco cycle seems to be a quite early example even in European context.

This paper focuses primarily on the iconographic analysis of the *Arma Christi* scene and the entire fresco cycle at Füzér. While giving a brief survey of the evolution of the *Arma Christi* image type, a more detailed analysis is given about the representations belonging to this iconographic type in 14th century Central Europe and Hungary. (While there are only a few examples of the *Arma Christi* from this period, one more has to be added to the list, namely a wall painting on outer façade of the Evangelical Church at Barcarozsnyó.)

Concerning its iconography and composition, the *Arma Christi* of Füzér does not have any direct connections with the similar images known from Central Europe. Its closest analogy is a panel painting of much higher quality attributed to Roberto Oderisi (or d'Oderisio) and dated to around 1350. Oderisi was

a painter of the Angevin court in Naples. The same dynasty, however, ruled in Hungary in the same period and hence the political and cultural connections were strong between the two kingdoms. Members of the Drugeth family, who possessed Füzér castle and the settlement around it during the 14th century, belonged to the inner circle of the court of Charles I of Anjou, king of Hungary (1308–1342) and participated in various diplomatic missions and military campaigns in Naples. It is highly probable that this family had a direct role in the creation of the wall paintings of the Füzér parish church as well. The possible iconographic connections of the *Arma Christi* image of Füzér with such similar representations like Oderisi's Neapolitan painting can be explained by assuming the possible intermediary role of sketchbooks or illuminated manuscripts.

Based on its iconographic peculiarities, its stylistic features and the types of the letters of the inscriptions, the wall-paintings in the Füzér parish church can be dated to the end of the first half of the 14th century, around 1350.

Gergely Kovács

art historian

Hungarian Academy of Arts, Hungarian Museum of Architecture and Documentation Center for the Cultural Heritage Management
kovacs.gergely.karoly@mma-mem.hu

TÁRGYSZAVAK

falképfestészet, ikonográfia, *Arma Christi*, kompassió, Roberto Oderisi, Drugeth család, Északkelet-Magyarország, Füzér

KEYWORDS

wall-paintings, iconography, *Arma Christi*, compassion, Roberto Oderisi, Drugeth family, Northeastern Hungary, Füzér

Egy corvina története

Battista Spagnoli Mantovano: Parthenice Mariana
(Pontosításokkal a Pierpont Morgan Library M496 és M497 jelzetű
corvináinak provenienciájához)*

A címlap

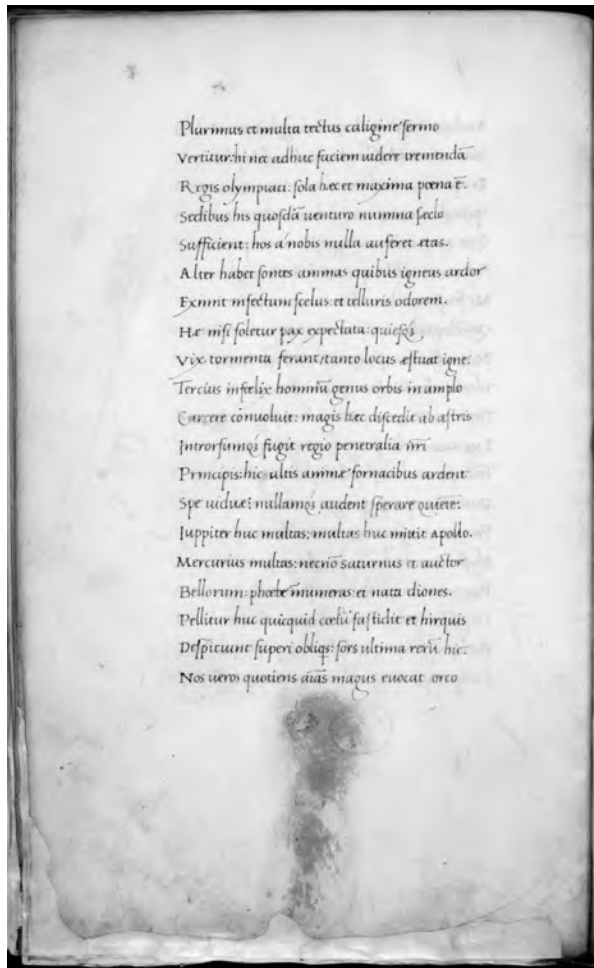
Az Országos Széchényi Könyvtár Cod. Lat. 445 jelzetű, kis méretű (252×155 mm), 68 foliót tartalmazó pergamenkódex a nemzeti könyvtár egyik legkésőbbi corvina-szerzeménye, a magyar állam 1939-ben vásárolta meg Ernst Lajos műgyűjtő hagyatéki árverésén.¹ A kézirat egyetlen művet tartalmaz, Battista Spagnoli Mantovano (1447–1516) *Parthenice Mariana* című, három fejezetből álló, hexameteres latin költeményét. A kódex a címlapjától eltekintve szinte teljesen dísztelen, csak a második és a harmadik könyv kezdeténél tartalmaz egyszerű, vörös (fol. 13r, Liber II, „A”), illetve zöld (fol. 46v, Liber III, „I”) színű, sarkain lemetszett, homorú ívnyergőbe helyezett, két sor magas, laparannyal írt iniciálét.² A kézirat kiállítása dísztelensége ellenére rendkívül elegáns: a széles margók közé helyezett szövegtűkőr (148×83 mm) a címlapot és a fejezetkezdő oldalakat leszámítva levement negyven, tehát oldalanként húsz sort tartalmaz.³ (1. kép) A barna tintával írt szöveg professzionális, bár máig azonosíthatatlan másoló munkája: a minuszkulák gondosan formált humanista könyvkurzívval íródtak, az íráskép jellegzetes elemei az „x” bal alsó és a „q”, illetve „y” alsó szárainak az alapvonal alá hosszan lenyúló, íves vonalai és a kalligrafikus ligatúrák

(„ct”, „st”).⁴ A kódex egyetlen díszje a címlap, de ez sajnos rendkívül rossz állapotban maradt fenn, mint ahogy az egész kézirat is erősen roncsolt: a lapokat barnás színű égésnyomok tarkítják. A tűz, amelyben a kézirat megsérült, sok levél alsó, illetve külső margóján jelentős mértékű anyagvesztést is okozott. Mivel azonban a szövegtűkőr körül ez a margó szokatlanul széles (alul a levelek magasságának majdnem egyharmadát adja), ezért a szöveg csak nagyon kevés helyen sérült meg.

A kódex díszes címlapja, amely egyúttal incipitlapként is szolgál, az egész levélre kiterjedő, tájháttér elé helyezett, hármastagolású architektonikus keretszerkezetből áll. (2. kép) Az all'antica motívumokkal, elsősorban palmettákkal és akantuszindákkal gazdagított építmény sűrű mellvédsávja előtt, kétoldalt profil nézetben ábrázolt, eredetileg ecsetarannyal megfestett, oroszlántestű, emberfejű, szárnyas hibrid lények, szfinxek ülnek, és kifelé tekintenek. Közöttük, a *bas-de-page* közepén élénkpiros színű, apró szárnyakat viselő, ruhátlan puttonok tartják a címerpajzsot magába foglaló medaillont keretező aranyléceket. A pajzsot másodlagosan ráfestett címer jelenik meg: arany alapon három fekete korszó. Ez alatt az eredeti címer nyomai alig érzékelhetők: a lepattogzott laparany alatt a felső sávban az első címer heraldikus mázsként használt vöröse és

* A tanulmány alapjául szolgáló előadás elhangzott az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottsága által szervezett *Magyarország és a külvilág: fejezetek a műgyűjtés történetéből* című konferencián a Magyar Tudományos Akadémián, 2015. november 29-én. A szöveg némileg módosított, pontosított és kiegészített változata az angol nyelven megjelent tanulmányomnak (Pócs 2017). A téma feldolgozásához szükséges kutatásaimat a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj keretében végeztem, jelen tanulmány *A reneszánsz művészet Magyarországon* című NKFIH K-120495 kutatási projekt részeként készült. Köszönettel tartozom Láng Benedeknek, aki a Beinecke Rare Book and Manuscript Libraryben (New Haven, Yale University) kérésre ellenőrizte a kódex provenienciájának megállapításához alapvetően fontos dokumentumokat.

1 *Ernst-aukció* 1939. 26. 1561. tétel. A kódex kikiáltási ára 8000, leütési ára 10 400 pengő volt. Az utóbbi adatot közli GÁSPÁR 1940. 182.
2 A fol. 13r iniciáléja a II. könyv címfelirata alatt a szövegtűkőr tetején, azon belülre került. A fol. 46v-n a felső két vessző az előző könyv vége, ezután következik kék színnel írva a III. könyv címsora („Parthenices liber tertius”), majd alatta az iniciálé a külső margóra, tehát a szövegtűkőrön kívülre került.
3 A margók méretei a következők: belső: 28 mm, külső: 44 mm, felső: 30 mm, alsó: 74 mm.
4 A scriptor jellegzetes módon felváltva használja a szövegben egyenes szárú „q” minuszkulát és íves szárú, enyhén ovális formájú „Q” majuszkulát.



1. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana*. Róma, 1488 k. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445, fol. 50v

pajzsának fekete kontúrvonala érzékelhető.⁵ Az eredeti címerpajzsot a tájháttér egével azonos árnyalatú, kék színű alapmező vette körbe, ennek nyomai a címer felső fele körül, elsősorban a jobb oldalon vehetőek ki. A mellvédet széles, enyhén kiugró, aranyléccsel keretelt fríz zárja le, melynek vörössel festett mezőjét a szfinxek feje fölött eredetileg gazdag ornamentális díszítés borította.

Az építmény második szintjén a magas mellvédet lezáró fríz széleire helyezett, ez utóbbiival azonos, élénk-

piros színnel kitöltött mezejű, de profilált zöld kerettel ellátott pillérek állnak, ezeket pedig gazdagon profilozott, magas, háromrészes párkány zárja le. (Egy fontos építészeti anomáliára már itt érdemes felfigyelni: noha a pillérek gazdagon profilált lábazatból indulnak, azokat fönt mégsem zárja le fejezet, a párkányzat architrávja így közvetlenül a pillértörzsekben ül.) A háromrészes párkány középső tagozata, a mellvédével azonos árnyalatú szürkével festett fríz teljesen dísztelen, sima felületű. Ezzel szemben a laparannyal festett, hangsúlyosan kiülő architráv és különösen a koronázópárkány gazdagon profilált kialakítású. (Az utóbbi esetben a bóluszos vörös alapozás helyenként átüt az elvékonyodott aranyozáson.) A párkányzatot a szövegtükörrel azonos szélességű, íves oromzat zárja le, melynek arany kerete az oromzat szélein és közepén szürkésfehér rozettával díszített volutába csavarodik, középvonalában pedig, koronázó motívumként, egy nagy méretű, arany palmetta emelkedik ki. Az oromzat zöld belső mezejében két, egymással szembeforduló, arany színű madár jelenik meg, amelyeket akár a magyar uralkodóra utaló, bár ez esetben nyilván nem a heraldikailag helyes (fekete) színnel megfestett hollókként is értelmezhetünk.

Az építmény mindhárom szintjén két-két puttó látható: az alsó kettő címertartóként szolgál, a többi zenél: a középső szint pillérei előtt álló figurák közül a bal oldali vonós hangszeren, fidulán játszik, a párja pedig felemelt bal karjában kézi dobot tart, melyet jobb kezével éppen üt, és közben énekel. A felső szinten, a koronázópárkány szélein két puttó ül, lábukat lelógatják, egy-egy karjukkal az oromzat rozettájának támaszkodnak, másik kezükben szintén hangszer tartanak: a bal oldali, fejét kifelé fordítva, egy hosszú, egyenes trombitát fúj, a másik egy ma már meghatározhatatlan hangszer emel a vállához, és a lap közepe felé, lefelé tekint. E puttókat gazdagon fodrozódó, többször is megtekeredő, szélfúttá fehér szalagok veszik körül: a bal oldali puttó két szalagja közül az egyik mintha a jobb felkarjához lenne kötve, majd onnan indulva, a háta mögül bújik újra elő, míg a másikat bal kezével tartja. A jobb oldali szárnyas gyermekhez csak egy szalag tartozik, amely jobb karja köré csavarodik.

Az architektúra elé három kiegészítő motívum került: egy *tabula ansata*, egy monumentális pergamenlap és egy Madonna-kép. A párkányzatot a szövegtükörrel és az oromzattal azonos szélességű, keskeny aranyléccsel körbevett, fekvő téglalap formájú feliratos tábla takar-

5 A címer jobb felső sarkában érzékelhető élénkpiros folt, amely ráta- kar az első pajzs fekete kontúrvonalára, a második címer laparanyá-

hoz használt bóluszos alapozás részének tűnik.

ja el, amelynek színei a pillérékéhez igazodnak: piros mezejét keskeny, zöld sáv kereteli. Rövidebb oldalaihoz az oromzatot felülről lezáró arany keretdísszel azonos, de vertikális helyzetbe fordított, volutákba csavarodó, íves formájú díszítőelem csatlakozik, melyek középvonalából itt is rozetta emelkedik ki. Az epigráfiai emlékeket idéző feliratos táblán eredetileg laparannal írt, kapitális antikva betűkből formált felirat volt olvasható négy sorban, de mindebből – a vonalazáson kívül – ma már csak egyetlen betű apró töredéke látható szabad szemmel, az első sor utolsó előtti „E” karakterének középső vízszintes vonala és függőleges szárának alsó fele.

A gazdagon díszített, antikizáló architektúra egyúttal keretként is szolgál a ráakasztott, monumentális pergamenlap számára, melynek enyhén feltekeredő széleit kékeszürke árnyékolás teszi különösen illuzionisztikussá. E pergamenlapon a *Parthenice Mariana* első 13 sora olvasható: az első hexameter kapitális antikva betűkkel és laparannal van írva, három sorba törve, az utána következő 12 sornyi szöveg már a kézirat többi lapjához hasonlóan, barna tintával és kurzív írással került a címlapra, de ezek a sorok – ellentétben a kezdő sorral – nagyon elhalványultak.⁶

A harmadik kiegészítő motívum egy kék keretbe foglalt, négyzetes kép, amelyen arany alapra helyezett, félalakos Madonna-ábrázolás jelenik meg. Szűz Mária fehér szegélyű, élénkpiros tunikát visel, aranyszínű haját és vállait kék köpeny borítja, amelynek belső oldala – a kihajló szélek alapján – zöld színű. Fejét enyhén oldalra dönti, és tekintetét a jobbra előtt ülő Gyermekek irányába, lefelé fordítja, bal kezében egy almát (?) nyújtja. Az anye rövidülésként ábrázolt gyermek egy, a kék keretere, mintegy paravánra helyezett párnán ül, jobbát áldásra emeli, bal kezét az almára helyezi. Ez az 5 sor magas Madonna-kép a szövegtükör bal felső sarkát foglalja el, de nem része annak: úgy tűnik, mintha a költemény kezdő sorait hordozó, monumentális pergamenlapot azért „vágták” volna ki, hogy mögüle feltárujon a valóságos festmény benyomását keltő ábrázolás. Jellegzetes trompe-l'œil-effektről van tehát szó. A Madonna-kép beemelése a kompozícióba ikonográfiai és tematikai szempontból természetesen nem szorul részletes magyarázatra, hiszen szerepeltetését Battista Mantovano Mária-költeményének témája kel-

lően indokolja. Ennél sokkal érdekesebb azonban, hogy a miniátor a „képet” az iniciálé helyére rakta: ez tehát nem egy figurális iniciálé, hanem egy Madonna-kép, amely helyettesíti azt.

A monumentális építmény szinte teljesen kitölti a lapot, de körülötte a keskeny oldalsó sávokban tájháttér bontakozik ki: a lap alsó felében zöld szín jelöli a természeti környezetet, a belső margó felé tekintő szfinx mellett egy földön ülő madár (gyöngytyúk) jelenik meg, és ugyanezen az oldalon, az oromzati mező magasságában, a kék égen egy másik, kisebb madár repül kitárt szárnyal. A lap külső margóján, a jobb oldali pillér mellett egy vörös alapú, nagy méretű címerpajzsral díszített, szélben lobogó zászló is feltűnik.

A címlap, noha rendkívül kvalitásos miniatúrát tartalmaz, nagyon rossz állapotban maradt fenn, és erről sajnos nem csak a teljes kéziratot megrongáló tűzkár tehet. A kódexet a hátsó kötéstábla belső oldalára ceruzával írt bejegyzés szerint 1949-ben Sasvári Dezső restaurálta, ekkor készült a budai reneszánsz bőrkötéseket imitáló kötéstáblája is. E „restaurálás” eredményeként a címlap miniatúrájának felülete rendkívüli mértékben roncsolódott, helyenként pedig a festést hordozó pergamenben is újabb hiányok keletkeztek. A fennmaradt részek felületei részben elmosódtak, a fedőfesték sok helyen eltűnt vagy elvékonyodott (a *bas-de-page* puttóinál az alárajzolás kontúrvonalai tisztán kirajzolódnak), és a címlap egyéb részeit borító, eredetileg rendkívül finoman felvitt lap- és ecsetarany-felületek is károsodtak, vagy teljesen elpusztultak.

A címlap mai állapotát a restaurálás előtti helyzettel szerencsére jól össze lehet vetni: a kódex mellett az OSZK Kézirattárában fennmaradt annak az archív fotónak egy jó minőségű nagyítása, amely több publikáció illusztrációjaként is szolgált a két világháború között.⁷ (3. kép) Az összehasonlítás alapján egyértelmű, hogy a címlapnak azok a részei, amelyeket a tűz nem rongált meg, az 1949-es restaurálásig még lényegében megőrizték eredeti állapotukat. Mindez különösen igaz a figurális részletekre, tehát a címertartó és zenélő puttókra, valamint a *bas-de-page* medaillonjára, a pillértörzsek belső mezőjére és a levél bal alsó sarkára, illetve a külső margó közepén látható zászlóra és annak címerére. Ez utóbbin eredetileg arany alapon fekete horgony

6 A szövegtükör 16 sort tartalmaz, de az iniciálé helyét elfoglaló, 5 sor magas Madonna-kép miatt az első verssor 3, a második pedig 2 sort foglal el. A 16 sor ezért 13 hexameternek felel meg.

7 A reprodukció megjelent: HOFFMANN 1939. 104. és HOFFMANN 1940. 271. Ugyanezt az archív felvételt használta még Berkovits Ilona

is a magyarországi gyűjteményekben őrzött corvinákról megjelent monográfiájában: BERKOVITS 1963. 57. 14. kép. A szerző meg is jegyzi, hogy a „corvina értékes címlapja, sajnos annyira megrongálódott, hogy színes tábla nem készülhetett róla.” Uo. 105. 69. jegyzet. A kódex tudomásom szerint 1949 óta csak egyszer szerepelt kiállításon: *Bibliotheca Corviniana* 1990. 158. kat. 167. és LXIV. kép.



2. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana*. Miniátor: Giovan Pietro Birago, Róma, 1488 k. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445, fol. 1r



3. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana*. Miniátor: Giovan Pietro Birago, Róma, 1488 k. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445, fol. 1r, archív felvétel (1939 előtt)

látszódot. ⁸ A pillértörzsek tükrét akantuszlevelekből és palmettákból formált, arannyal festett növényi dísz töltötte ki, alattuk pedig, a mellvédet lezáró fríz sarkain, a szfinxek fölött, rozettákba csavarodó félpalmetták voltak, sarokdíszként szárnyas puttófejek szolgáltak.

A restaurálás eredményeképp a levél bal alsó sarkában, az architektúrát keretelő táj előterébe helyezett állatokból csak elmosódott foltok maradtak: a szfinxtől balra ülő szarvas elvesztette agancsait, a lábazati párkány előtt ülő szürkésfehér nyúlból szinte csak az előrajz vonalai maradtak meg, míg a tőle jobbra lévő, a képtér felé, befelé forduló, kékfejű gyöngytyúk ma már inkább értelmezhetetlen festékfoltnak tűnik.

Hasonló mértékű a pusztulás a levél főső sávjában is: a koronázópárkányon ülő két puttó közül a jobb oldalnak csak a nyomai maradtak meg, a mellette repkedő madarak teljesen eltűntek, mint ahogy megsemmisült a gazdagon fodrozódó szalagokat modelláló fedőfestés java és a bal oldali puttó kezében tartott trombita is. A címlapot érintő „restaurálás” következtében a vörös és zöld fedőfesték átütött a levél verző oldalára, és a pergamen több helyen megsemmisült. A hiányok elsősorban a levél külső margójának alsó felén és az alsó margón jelentkeznek. Ezek közé tartozik a *bas-de-page* közepén a pajzs és a medallion közötti mező is, amely a magyar uralkodóra utólag ráfestett címer rangjelző elemét is tartalmazta. A vegyszeres mosás (?) a lapot díszítő laparany jelentős részét tehát elpusztította, és ez nemcsak az architektúrát borító növényi ornamentikát és egyes figurális motívumokat érintette, hanem az oromzat alatti feliratos tábla szövegét is. Pedig kizárólag ez a felirat tanúskodott arról, hogy a kézirat egykor Mátyás királynak készített dedikációs példány volt.⁹

Mindezek következtében mára elvesztek a miniatúrának azok a kvalitásos részletei, amelyekről az archív felvétel tanúskodik. A címlap illuzionisztikus összehatásához ugyanis nem csak a trompe-l'œil részletek járultak hozzá, hanem a pontosan kivitelezett fény-árnyék

kezelés is. A bal oldali pillér térben rövidülő belső oldalát jelző sötét felület mára egybemosódott az előoldal keretével, valamint teljesen eltűntek a párkányfríz és a *tabula ansata* keretét modelláló, azok plasztikusan kiemelkedő részeit érzékeltető felületek is: helyettük ma már csak egynemű színfoltok látszanak. A feliratos tábla térbeli viszonyait is addig lehetett csak jól érzékelni, amíg látszott, hogy az azt jobbról keretelő, palmettás ív árnyékot vet a mögötte lévő frízre.

A kódex lapjainak és az incipitet díszítő miniatúrának a jelenlegi állapotát azért fontos pontosan rögzíteni, mert enélkül nem lenne érthető a szöveg és a kódex keletkezésének, illetve a kézirat modern kori vándorlásának a története. Jelen tanulmányomban tehát e viszonylag kevésbé tanulmányozott corvina történetének az elejét és a végét fogom felfejteni, és ennek a két történetnek a megértéséhez a kézirat legelső és legutolsó lapjai nyújtanak támpontot.

A címlap stíluskapcsolatai és a kódex keletkezése

Giovan Pietro Birago Rómában

A budapesti kódex címlapjának attribúciós kérdéseivel először Hoffmann Edith foglalkozott, aki Mantegna hatása alatt működő, „Mantua-környékbeli” mester műveként határozta meg.¹⁰ Balogh Jolán ismerte föl, hogy a címlap figurális részletei, elsősorban a zenélő puttók jellegzetes figurái, olyan nagymérvű stílusjegyzést mutatnak a Bona da Savoia, Galeazzo Maria Sforza milánói herceg özvegye számára készített *Sforza Hóráskönyv* lapjaival, hogy bizonyosan azonos kéztől származnak.¹¹ Az 1490-es évek elejére datálható, kis méretű luxuskódex több tucat lapját borítja egész oldalas miniatúra,

8 A címerpajzs ábrája sajnos az archív felvételen sem vehető ki egyértelműen. Hoffmann Edith leírása szerint ezüst horgony volt rajta vörös alapon, lásd HOFFMANN 1939. 104. A címerpajzs belső mezője teljesen elpusztult, de szélein körben laparany nyomai láthatóak. Ebből következően a pajzson helyenként kivehető vörös szín – amely bizonyosan nem azonos a zászló eredeti festékrétegével – valójában csak a laparany alapozórétege. Ha viszont a pajzs arany alapú volt, és feltételezzük, hogy a címer heraldikailag szabályos volt, akkor a mesteralak nem lehetett ezüst, hanem csak fekete. (Ha ez a feltételezésem helytálló, akkor Hoffmann valószínűleg oxidálódott ezüstnek vélte a horgony fekete színét.) Mindezzel együtt fontos megállapítani, hogy ez a címer utólag került a zászlóra, semmiképp nem volt része az eredeti miniatúrának.

9 A felirat szövege az archív fotó alapján: „F · BAP · MANT · CARME · THEO / LOGI AD SERENISS · VNGARIAE / ATQ · BOEMIAE REGEM MATHI / AM ~~BO~~ PARTHENICE ~~BO~~” A szöveg feloldása a következő: „Fratris Baptistae Mantuani Carmelitani Theologi ad Serenissimum Ungariae Atque Boemiae Regem Mathiam Parthenice”. (A „PARTHENICE” címszót kétoldalt szíjőlevelek keretelték, a szavak közé csak ott került pont, ahol előtte a szó rövidítve volt.)

10 HOFFMANN 1927. 38.

11 BALOGH 1928. 32–34. Balogh attribúcióját később Hoffmann is elfogadta, lásd HOFFMANN-WEHLI 1992 (1929). 75–76; HOFFMANN 1939. 108; HOFFMANN 1940. 270, vö. BERKOVITS 1962. 56–58. és 123. kat. 42. Az attribúciótörténethez összefoglalóan lásd GNACCOLINI 2003. 149. 45. jegyzet.

melyek alkotója a milánói Giovan Pietro Birago volt.¹² A miniátort csak a 20. század közepén sikerült azonosítani, ezt megelőzően – éppen e legjelentősebb műve alapján – segédnéven tartották számon.

Birago legkorábbi művei feltehetően az 1460-as évek végén készültek, majd a következő évtized elején részt vett a bresciai székesegyház szerkönyveinek díszítésében.¹³ Ez volt az első jelentős megbízása, majd közel másfél évtizedre szinte teljesen eltűnik a szemünk elől, hogy aztán a század utolsó évtizedének első felében a Sforza-udvar egyik legtöbbször foglalkoztatott miniátoraként lépjen ismét elélnk. Szignatúráját is a hercegi család tagjai számára díszített inkunábulumok címlap-miniatúráin, Giovanni Simonetta 1490-ben megjelent, *Sforziada* című traktátusának két példányán sikerült először azonosítani.¹⁴ (4. kép)

A címlap attribúciója tehát megoldott kérdésnek tekinthető, de a kódex keletkezésének körülményei, pontos időpontja és a miniatúra stíluskapcsolatai máig nem teljesen tisztázottak. Amikor Hoffmann Edith először foglalkozott a corvinával, a kódex keletkezését Mantovába lokalizálta. Balogh Jolán ezzel szemben – a miniátor milánói műveinek ismeretében – a corvinát beemelte

12 *A Sforza Hóráskönyv* (London, BL, Add. Ms. 34294, valamint – egy kivételével – a kalendáriumból származó önálló lapok: BL, Add. Ms. 45722, 62997, 80800 és New York, B. Breslauer Collection) miniatúráit Birago feltehetően 1490 és 1494 között készítette Bona da Savoia számára. A díszítés azonban befejezetlen maradt, a további miniatúrákat három évtizeddel később Gerard Horenbout készítette el a *Hóráskönyv* akkori tulajdonosa, Ausztriai Margit számára. EVANS 1992. 7–28; GNACCOLINI 2004a. 107.

13 Birago korai, bresciai korszakának műveéhez: GNACCOLINI 2000; MELOGRANI 2003; ALEXANDER 2004.

14 Az inkunábulum Simonetta latin nyelvű művének Cristoforo Landino-féle latin fordítását tartalmazza: *Historia delle cose fatte dallo invictissimo duca Francesco Sforza*, Milano, Antonio Zarotto, 1490, HC: 14756; GW: M42290; ISTC: is000534000; IGI: 9014. A *Sforziada* pergamenre nyomtatott, varsói példányának címlapján (Varsó, Biblioteka Narodowa, Inc. F. 1347) Bogdan Horodyski fedezte föl Birago szignóját („P[re]S[B]ite]R] JO[h]annes] PETR[us] BIRAGVS FE[ci]t”), és ezzel sikerült nevet adnia a mesternek. A szerző egyúttal megállapította, hogy a korábról ismert két, szintén Sforza-megrendelésre díszített inkunábulum (London, BL, G.7251; Párizs, BnF, Vélins 724) és a *Sforza Hóráskönyv* ugyanettől a kéztől származik. Horodyski mindezek alapján egy rövid oeuvre-katalógust is összeállított tanulmányja elején, de a Battista Mantovano-corvina itt nem szerepel, HORODYSKI 1956. 251–252. Birago neve először Balogh Jolánnál társul a budapesti kódexhez: BALOGH 1966. 542. A varsói inkunábulummal szinte egyidőben kerültek elő egy negyedik miniált *Sforziada* példány címlapjának töredékei, amelyen szintén azonosították Birago szignóját (Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890. n. 4423–4430. és 843), lásd *Mostra storica* 1953. 411. kat. 659. A segédnév (Maestro delle Ore Sforza) azonban továbbra is használatos, mivel Bona da Savoia *Hóráskönyvét* Birago nem egyedül díszítette, hanem egy, az ő stílusához nagyon közel álló másik mesterrel együttműködésben, lásd GNACCOLINI 2004b.



4. **Giovanni Simonetta: Sforziada.** Milano, Antonio Zarotto, 1490
Miniátor: Giovan Pietro Birago
Varsó, Biblioteka Narodowa, Inc. F. 1347, b2r, részlet

a budai uralkodói udvar és a Sforzák közötti intenzív diplomáciai kapcsolatok kontextusába. Értelmezése szerint a Mátyásnak dedikált kódex is része volt annak az import művekből összeálló emlékcsoportnak, amely a Ludovico il Moro unokahúga, Bianca Maria Sforza és Mátyás törvénytelen gyermeke, Corvin János között 1487-ben *per procuram* megkötött házasságnak, tehát a két udvar között létrejött dinasztikus kapcsolatnak köszönhetően, egyfajta „milánói kultúráramlat” révén érte el Budát.

Birago szerepét illetően azonban még ennél is tovább ment: azt feltételezte, hogy a miniátor egy rövid ideig, 1489–1490-ben Budán tartózkodott, és itt kezdte el készíteni a végül befejezetlenül maradt, a Battista Mantovano-corvinánál sokkal nagyobb szabású művét, az ifjabb Vitéz János szerémi (1481–1489), majd veszprémi (1489–1499) püspök számára díszített *Pontificalét*.¹⁵ Mivel a dedikációs kódex címlapja és a szerkönyv egész oldalas, architektonikus keretbe foglalt képei között rendkívül szoros stiláris kapcsolatot érzékelt, ezért – joggal – úgy gondolta, hogy a két mű keletkezése időben is közel eshetett egymáshoz. A Battista Mantovano-corvina ezek szerint a magyarországi utat megelőzően, még Milánóban készült volna, a *Vitéz Pontificalé* pedig Budán, miközben viszont a főpap – ahogy Balogh maga is hivatkozik rá – a magyar király követeként mindvégig Rómában volt.

Ma már tudjuk, hogy Birago nem járt Budán, és mindkét magyarországi vonatkozású kódexét Rómában ké-

szítette, abban a rövid időszakban, 1487 és 1489 között, amikor mind a miniátor, mind pedig a budapesti kódex szövegének szerzője, Battista Spagnoli Mantovano is Rómában tartózkodott.¹⁶ A spanyol apától származó, mantovai születésű karmelita szerzetes, aki a 16. század elejére Európa-szerte az egyik legolvasottabb latin epikus költővé vált („az új Vergilius”, avagy „Christianus Maro”), a karmelita rend mantovai kongregációjának vikáriusaként érkezett Rómába 1486-ban.¹⁷ Három könyvre osztott, hexameteres Mária-himnusa, a *Parthenice Mariana* feltehetően évekkel korábban, 1479 és 1481 között íródott, majd 1488. október 17-én jelent meg Bolognában. Az *editio princeps* nem tartalmazza a kódex címlapján olvasható, Mátyásnak szóló dedikációt.¹⁸ Helyette két szöveget illesztett a szerző a *Parthenice* elé, mindkettő bolognai barátaihoz, Lodovico Fuscararióhoz és Giovanni Battista Refrigerihez szól: az első egy rövid ajánlólevél, majd ezt egy meglehetősen hosszú, prózában írt apológia követi. A hexameteres költemény után pedig egy újabb vers következik az inkunábulumban, egy önálló címmel ellátott, ezúttal disztichonban íródott rövid mű.¹⁹ Hoffmann Edith ezek alapján joggal következtetett arra, hogy a dedikációs kódex a nyomtatott könyv előtt készülhetett el, szerinte valamikor 1485 és 1488 között.²⁰

A mű keletkezési körülményeinek tisztázásához két szempontot kell figyelembe venni, egyrészt a miniatúra stíluskapcsolatait, másrészt pedig – részben ezzel összefüggésben – Battista Mantovano római tartózkodásának adatait és ismeretségi körének tagjait.

15 BAV, Ottob. Lat. 501, BALOGH 1966. 542. A kódex újabb irodalma: *Liturgia in Figura* 1995. 244–248. kat. 57. (Anna Melograni, Adalbert Roth); GNACCOLINI 2003, különösen 135–136 és 140–143; *Hunyadi Mátyás* 2008. 424–426. kat. 10.11. (Farbak Péter, Anna Melograni). A kódex írásának befejezéséhez a *terminus post quem* a fol. 145v levélen olvasható bejegyzés szerint 1489. január 1. („Mcccc. lxxxix. die p[ri]ma mensis Januarij. Ego Jo[hannes] ep[iscopu]s Sirmien[is] consacraui eccl[esi]am et altare...), de a miniatúrák ebben az esetben – ívfüzetként – párhuzamosan készültek a szöveg másolásával. Birago minden bizonnyal 1490-ben hagyta el Rómát és tért vissza Milánóba. Ifj. Vitéz János, aki időközben elnyerte a veszprémi püspökséget, 1486 után egészen a király haláláig szinte folyamatosan Rómában tartózkodott. 1490 tavaszán tért vissza Magyarországra, tehát a kódex díszítése ekkor és ezért maradhatott befejezetlenül.

16 Birago római korszakához két további kódex kapcsolható. Ezek közül az egyik egy Tacitus történeti műveit tartalmazó, kis méretű kódex (Koppenhága, Det Kongelige Bibliotek, Gl. Kgl. S. 496), címlapjának architektonikus kiképzésével és a tájháttér alkalmazásával a Mantovano-corvina közeli rokonának tekinthető. Ezt a címlapot Laura Paola Gnaccolini emelte be igen meggyőzően Birago életművébe, lásd GNACCOLINI 2003. 140. és 13. kép. Birago másik, szintén Rómához köthető munkája egy 'S' iniciálé a Montefeltro hercegi címet tartó puttókkal Celso Millini montefeltroí püspök *Liber ceremoniarum* kódexének címlapján (BAV, Urb. Lat. 470, fol. 5r). A kódex többi miniatúráját Giuliano Amadei készítette, a Birago-attribúció

Andrea De Marchi érdeme, lásd DE MARCHI 139. 158. kat. 35. és 52. kép; GNACCOLINI 2004a. 107. A humanista kurzívával írt kódex scriptora az ekkor még Rómában tartózkodó Sigismondo de' Sigismondi volt, a kolofo (fol. 125r) alapján a másolást 1487. január 26-án fejezte be.

17 Battista Mantovano római korszakához lásd SEVERI 2010. 85–95; SEVERI 2014.

18 MANTUANUS 1488: H 2364; GW 3276; ISTC iBo0058000. A költeményt záró kolofo (k3r: „Bononiae aeditum. iii. id. Feb. M. cccc. lxxi.”) Marrone értelmezése szerint nem egy korábbi, ismeretlen kiadásra utal, hanem a költemény befejezésének dátumát jelöli, tehát egyfajta *subscriptio*, lásd MARRONE 2000. 38–39. Az inkunábulum utolsó oldalán (k4v) olvasható az a részletes kolofo, amely a könyv valódi megjelenési idejét tartalmazza: „Bononiae Castigatisime impressum: Cura / Caesaris de Nappis. Impensa Benedicti hecto/ris librarii. Opera uero Platonis dilligentissimi (sic) / impressoris Bononiensium. Anno gratiae / M. cccc. lxxviii. Kl. nouembres.”

19 A bolognai *editio princeps*ben a dedikációs levél négy oldalt tesz ki (a1r–a2v), amelyet a szintén prózában írt *Apologeticon* követ 16 oldal (a3r–b4v). A 48 sorból álló záró költemény (k3r–k4v) önálló címmel került a könyv végére: „Fratris Baptistae Mantuani Carmelitae ad Beatam Virginem Votum.” Giovanni Battista Refrigerihez: GIANSANTE 2016. Az *Apologeticon* keletkezéséről lásd MARRONE 2000. 28–45.

20 HOFFMANN 1939. 107.

Birago és a baltimore-i Petrarca-kódex

A Battista Mantovano-corvina architektonikus címlapja előzmények nélkül áll Birago ma ismert oeuvre-jében. Laura Paola Gnaccolini, aki részletesen elemezte a mester két, magyarországi vonatkozású kódexének miniatúráit és azok stíluskapcsolatait, az újonnan feltűnő motívum alapján arra következtetett, hogy Birago a római korszakát megelőző időszakban, valamikor az 1470-es évek második felében, illetve a következő évtized elején, Venetóban tartózkodhatott, és ott ismerte meg ezt a jellegzetes címlaptípust.²¹ Kétségtelen, hogy a corvina címlapjának több eleme, így az a megoldás, hogy a lapot szinte teljes terjedelmében kitöltő építmény tájképi környezetben jelenik meg, és állatok veszik körül, feltűnő rokonságot mutat azoknak a Venetóban dolgozó miniatúroknak a műveivel (kódexek és nem utolsósorban nyomtatott könyvek élére helyezett, all'antica díszítéssel ellátott, illuzionisztikusan megfestett címlap-miniatúrákkal), amelyeken a budapesti miniatúrához is hasonló trompe l'œil-hatást keltő részletekkel is találkozunk. A szerző szerint Birago elsősorban Girolamo da Cremona és az ún. Maestro dei Putti műveit ismerhette.²²

Gnaccolini ugyanakkor azt is feltételezte, hogy a corvinán és a *Vitéz Pontificale* architektonikus díszű lapjain nemcsak a mantegneszk stílusban dolgozó venetói mesterek hatása mutatható ki, hanem Birago merített a kortárs római falképfestészet illuzionisztikus tendenciáiból is, egyrészt Pinturicchio, másrészt talán az éppen ebben az időszakban, 1488 és 1490 között a városban alkotó Mantegna műveiből. (Az utóbbi természetesen csak közvetett érveken alapul, mivel a padovai mester római falképei, a VIII. Ince pápa Belvedere-kápolnájába készített freskóciklusa mára nyomtalanul elpusztult, így közvetlen összehasonlításra nincs lehetőség.)²³

Véleményem szerint azonban a Battista Mantovano-corvina (és a *Vitéz Pontificale*) címlapjának ezeket a jellegzetességeit, a Birago stílusában és motívumkincsében kimutatható, szokatlan mantegneszk fordulatot nem csak, sőt, talán elsősorban nem a Venetóban dolgozó miniatúroknak hatásának kell tulajdonítanunk, hanem azoknak a padovai mestereknek, akik ezt az all'antica

miniatúrastílust Rómában képviselték. Ennélfogva a corvina címlapja nem egy majd' egy évtizeddel korábbi hatás lecsapódásaként, hanem a legmodernebb római fejleményekhez való igazodás példjaként értékelendő.

A mintát az ekkor Rómában dolgozó két legjelentősebb, venetói származású mester, a scriptor (és miniatőr) Bartolomeo Sanvito, valamint a vele szoros munkakapcsolatban dolgozó Gaspare da Padova munkái között találjuk meg. És ebben az esetben nem általános stíluskapcsolatról, hanem egy mintakép pontos felhasználásáról van szó. A Battista Mantovano-corvina címlapjának közvetlen mintaképe a baltimore-i Walters Art Museumban őrzött, Petrarca *Trionfi* költeményciklusát tartalmazó kódexének egyik lapja, a *Trionfo della Castità (Triumphus Pudicitiae)* incipitlapja (fol. 23r) volt.²⁴ (6. kép) Számomra egyértelműnek tűnik, hogy a budapesti kódex architektúrájának struktúrája és annak részletei egyaránt erre a miniatúrára vezethetők vissza. Mindkét esetben magas mellvédsávra és azt koronázó, hangsúlyos könyöklőpárkányra helyezett, a pergamenlapot imitáló szövegtükröt pillérekkel keretelő építmény tartja a gazdagon díszített oromzattal koronázott párkányzatot. Az építészeti tagozatok színhasználata is nagyon hasonló, a finom aranyszállal kialakított, palmettás indamotívumokkal díszített vörös pillérmezőket profilozott, zöld keret tagolja. Az építészeti tagozatok között is szoros kapcsolat érzékelhető: a corvina címlap-architektúrájának oromzata és az alatta látható *tabula ansata* kettőse mintha a felnagyított változata lenne a Petrarca-kódex építményének tetején látható oromzati dísznek.

A legszembeütőbb hasonlóság azonban a mellvédsáv figurális motívumainál, a profilnézetben ábrázolt, aranyszobrokat imitáló szfinxek kialakításában érhető tetten. (7. kép) Az épület lábazati párkányán méltóságteljesen ülő, hibrid lények kitárt szárnyai pontosan illeszkednek a szövegtükrő alsó vonalához, mintha kariatidaként tartanák az építmény elé helyezett pergamenlapot. A szfinxek persze gyakori és kedvelt all'antica motívumai voltak az 1470-es évek venetói miniatúraművészetének is, de véleményem szerint itt nem csak általános motívumátvételről van szó, hanem a minta pontos követéséről: Birago a Pet-

21 Birago esetleges venetói tartózkodásának bizonyítékeként tekint a szakirodalom a velencei Barozzi család egyik tagja, talán Pietro Barozzi padovai püspök számára, egy másik mesterrel közösen illuminált, nyomtatott breviáriumra (*Breviarium Romanum Ordinis Sancti Augustini*, Venetia, Andrea Torresano, 1481. IX. 28., ÖNB, Inc. 4. H. 63, fol. 9v: *Ézsaiás próféta látomása*), lásd GNACCOLINI 2003. 136-137; GNACCOLINI 2004a. 107.

22 GNACCOLINI 2003. 137-140.

23 GNACCOLINI 2003. 140.

24 Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 23r. GARZELLI 1985, I, 299-300; DE LA MARE-NUVOLONI 2009, 296-297. kát. 88; Gaspare da Padova római miniatóri tevékenységéhez lásd még TOSCANO 2000; TOSCANO 2016.



5. **Francesco Petrarca:** *Trionfo della Castità*. Miniátor: Bartolomeo Sanvito, Róma, 1487–1488 k. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 22v



6. **Francesco Petrarca:** *Trionfo della Castità*. Miniator: Gaspare da Padova, Róma, 1487-1488 k. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 23r



7. A 2. és a 6. kép részletei

rarca-kódexet másolta. Ebből következően a milánói miniátor számára a baltimore-i kódex lehetett az elsődleges vizuális forrás, amikor – legalábbis ma ismert – életművében először alkalmazta az egész oldalas architektonikus címlap típusát és az azt kiegészítő, illuzionisztikus elemeket.

A Walters Art Museumban őrzött Petrarca-kódex sok szempontból különleges emlék. Szövegét Bartolomeo Sanvito írta, jellegzetes, kalligrafikus humanista könyvkurzív írással, de a kódex miniatúráinak kivitelezése befejezetlenül maradt műhelyében. Ennek ellenére a költeményciklust illusztráló dekoratív képprogram egységes maradt.

A kódexben összesen tizenkét illuminált lap van: Petrarca minden *Trionfiját* megelőzi egy, a kódexbe beillesztett levél, amelynek verző oldalán sokféle all-'antica motívummal elhalmozott építmények foglalják keretbe a címlap után következő költeményt,

tehát az adott triumfust illusztráló, narratív „képet” (5. kép). A szemközti oldalon, tehát a címlapokat követő levelek rektó oldalán, az incipitlapokon groteszk motívumokkal gazdagított trófea- és kandeláberdíszekből kialakított marginális dekoráció fut a szövegtükör két hosszanti oldalán és a felső lapszélen, alul pedig újabb figurális motívumok kaptak helyet: a Szüzesség diadalának kezdőlapján például egy *Hölgy az egy-szarvúval* látható. A hat triumfusból az első kettőnek a miniatúrái Bartolomeo Sanvito és Gaspare da Padova együttműködésében készültek. (A beillesztett levelek verzőin látható címlap-miniatúrák az előbbinek, az incipitek dekorációja a figurális iniciálékkal együtt az utóbbinak attribúálhatóak.)²⁵

A kódex díszítése azonban, ismeretlen okból, itt félbeszakadt és a négy hátralévő triumfus miniatúráit nem sokkal később egy firenzei mester, Gherardo di Giovanni készítette el. A szakirodalomban ezt a szokatlan mű-

25 Sanvito miniatóri tevékenységét csak az utóbbi évek kutatásainak köszönhetően kezdjük jobban megismerni, lásd ERDREICH 2009.



8. **Francesco Petrarca:** *Trionfo della Morte*. Miniátor: Gherardo di Giovanni, Róma (?), 1488 k.
Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 30r



9. **Didymus Alexandrinus:** *De Spiritu Sancto*. Miniátor: Gherardo és Monte di Giovanni, Firenze, 1488-1489
New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M496, fol. 2r

helyváltást azzal szokták magyarázni, hogy a kódex befejezetlen állapotában Rómából Firenzébe kerülhetett, és díszítése ott fejeződött be. Véleményem szerint nem így történt. Más alkalommal részletesen kimutattam, hogy Gherardo di Giovanni nagy valószínűséggel járt Rómában, még hozzá éppen 1488 körül, és az ekkor, illetve nem sokkal ezután készült miniatúráinak all'antica formakincse, valamint az, hogy művein – többek között – a római monumentális falképfestészet illuzionisztikus tendenciái érvényesülnek, ezzel magyarázható.²⁶

26 DE LA MARE–NUVOLONI 2009. 297. A szerzők szerint a díszítés talán azért maradt félbe, mert meghalhatott a kódex megrendelője. Ez az érvelés azért nem fogadható el, mert ebben az esetben nehéz magyarázni, miért fejezte volna be Gherardo di Giovanni mégis a kódexet. Sokkal észszerűbb arra gondolni, hogy a műhelyváltást az

Nem tudjuk azonban, hogy a szokatlanul díszes és rendkívül igényes Petrarca-kézirat milyen megrendelőnek készült, az első incipitlap alján, a *bas-de-page* közepén ugyanis a címerpajzs mezője üresen maradt. Datálását paleográfiai alapon, Bartolomeo Sanvito scriptori tevékenységének relatív kronológiája alapján, Albinia de la Mare 1488 körülre helyezte. *Terminus ante quem*-nek tekinthetjük azonban, hogy a kódex egyik, Gherardo di Giovanni által készített miniatúrája, a *Trionfo della Morte* incipitlapjának építészeti keretkonstrukciója

indokolta, hogy a padovai mesterek más, sürgősebb megbízásokkal voltak elfoglalva. A címer hiányára persze ez sem ad magyarázatot, de ebben a korszakban egyáltalán nem ritka eset, hogy egy amúgy teljesen befejezett kódexet a címer befestése nélkül adnak át a megrendelőnek. Gherardo lehetséges római jelenlétéhez lásd Pócs 2012. 119–121.



10. **Francesco Petrarca:** *Trionfo della Divinità*. Miniátor: Gherardo di Giovanni, Róma (?), 1488 k. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 65v



11. *Vitez Pontificale*. Miniátor: Giovan Pietro Birago, Róma, 1489–1490. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 501, fol. 6v (reprodukción: CSAPODI–CSAPODINÉ 1990)

(8. kép) közvetlen előzménye egy sokkal nagyobb szabású, de hasonló jellegű címlapnak, a Mátyás király számára 1488/1489 fordulóján készített Didymus-corvinának.²⁷ (9. kép) Úgy tűnik, hogy az illuzionisztikus, egész oldalas architektonikus címlapdísz koncepcióját, amely egyébként teljesen idegen a korabeli firenzei miniaturafestéstől, és Gherardo életművében is itt jelenik meg először, a miniátor itt és ekkor, a Petrarca-kézirat

befejezésekor ismerte meg a Rómában dolgozó padovai mesterek, Bartolomeo Sanvito és Gaspare da Padova nyomán. Ezt igazolja az a tény is, hogy Gherardo a Petrarca-kézirat díszítésének egységes szekvenciáját úgy tudta folytatni, hogy miközben egyrészt nyilvánvalóan átvett és másolt motívumokat padovai kollégáitól, közben saját motívumkészletét is be tudta építeni a lapok díszítményei közé.

27 New York, PML, Ms. M496, fol. 2r. GARZELLI 1985, I, 310–312; *Painted Page* 1994, 68–69. kat. 13. (William M. VOELKLE); Pócs 2012, különösen 61–63 és 118–121. A kódex másolását a fol. 224v levélen olvasható kolofon alapján Sigismondo de' Sigismondi 1488. december 4-én fejezte be, Gherardo és Monte di Giovanni tehát nem sokkal ezt kö-

vetően illuminálta a kódexet. Érdekes – feltehetően véletlen – egybeesés, hogy Sigismondo ezt megelőző munkája, még Rómában, épp egy olyan kódex megírása volt, amelynek a díszítésében viszont Birago vett részt, ld. 16. j.

A baltimore-i Petrarca-kódex 1488 körüli datálása összhangban van a Battista Mantovano-corvina címlapján kimutatható, közvetlen hatásával. Ha azt feltételezzük, hogy az előbbi díszítése teljes egészében Rómában készült, előbb Sanvito, majd Gherardo di Giovanni műhelyében (vagy talán lényegében egyidőben), akkor egyáltalán nem meglepő, hogy úgy tűnik: Birago nem csak azokat a kompozíciós és formai elemeket vette át a kódexből, amelyeket a padovai mesterek miniatúráin találunk meg, hanem olyanokat is, amelyek Gherardónak tulajdoníthatóak. Egyszóval: nem csak Gherardo reflektált a padovai miniatúraművészetre, hanem Birago is a firenzei mesterre. Az utolsó diadal, a *Trionfo della Divinità* elé beillesztett levél címlapján tabernákulum-típusú, aranyozott architektonikus keretbe van foglalva a *Szentháromság*ot és az evangélisták szimbólumait megjelenítő miniatúra, amely úgy jelenik meg, mintha egy falra helyezett négyzetes oltár keretébe illesztett *pala* lenne, amelynek keretdíszét alul figurális motívumokkal gazdagított, hangsúlyos konzol tartja. (10. kép) Ez a struktúra részben eltér azoktól, amelyeket Sanvito vagy Gaspare miniatúráin láthatunk, de jellegzetes módon visszatér Birago egy másik munkájában, a *Vitéz Pontificale* lapjain. Úgy tűnik, hogy a milánói miniatör ezt az architektonikus struktúrát használta fel a vatikáni kódex lapjain alkalmazott, egész oldalas miniatúrák keretszerkezetéhez. A maga módján tehát újrainterpretálta a Gherardo által nyújtott mintát. Különösen igaz ez a *Pontificale* 6v levelének dekorációjára, amelyen Birago még a Petrarca-kódex keretdíszének konzolján látható, kitért szárnyú sas motívumát is megismételte.²⁸ (11. kép) Más all'antica motívumok, elsősorban a palmettás indadíszek, kannelúrás oromzatok esetében általánosan is elmondható, hogy a *Vitéz Pontificale* formakincse rendkívül sok ponton kapcsolódik a Petrarca-kódexhez.

Visszatérve a budapesti corvina címlapjához, annak egy másik jellegzetessége is a római minták követéséről tanúskodik, és ez az iniciálé helyébe illesztett Madonna-kép. Gnaccolini már korábban rámutatott, hogy a corvina ezen részlete, a félalakos Madonna és a Gyermekek kompozíciója elsősorban venetói mintákra vezethető vissza, véleménye szerint elsősorban és közvetlenül Mantegna táblaképeire. A műfaji előké-



12. *Officium Beatae Mariae Virginis ad usum romanum*
Miniatör: Gaspare da Padova, Róma, 1490 előtt
Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4, fol. 13r

pet azonban itt is a padovai mesterek munkái között találjuk meg, egy kisméretű *Hóráskönyv* egyik lapján. A ravennai Biblioteca Classense gyűjteményében őrzött kódex az 1480-as évek végén, legkésőbb 1490 körül készülhetett, másolása Sanvito munkája, miniatúráit pedig a scriptor együttműködésben készítette Gaspare da Padovával.²⁹ Ez utóbbinak lehet tulajdonítani a fol. 13r díszítését, amelyen a budapesti kódexéhez hasonló módon, a festett architektúra elé helyezett pergamen-

28 A motívum forrása minden bizonnyal az az antik dombormű lehe-tett, amely ma is a római SS. Apostoli templom előcsarnokában látható, és amelyet a 15. századi művészek jól ismertek és gyakran másoltak, lásd BOBER-RUBINSTEIN 1986. 237–238. kat. 186. Érdekes módon itt Birago mintha sokkal pontosabban követte volna

az antik előképet, mint az a Gherardo di Giovanni, aki máskor igen aprólékosan és precízen másolta a római szobrászati emlékek közül választott forrásait: Pócs 2012. 84–118.

29 *Officium Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum*, Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4, fol. 13r, lásd *Miniatura a Padova* 1999, 321–322.



13. **Eusebius Caesariensis:** *Chronicon*
 Miniátor: Gaspare da Padova, Róma, 1487–1488 k.
 London, The British Library, Royal Ms. 14 C. III, fol. 2r

lapon, tehát a miniatúra struktúrájába illuzionisztikus módon beillesztett Madonna-kép jelenik meg (ezúttal keret nélkül), amelynek kompozíciója egyébként nem is annyira Mantegna, mint inkább Giovanni Bellini műveinek ismeretéről tanúskodik. (12. kép)

kat. 129. (Gennaro Toscano); DE LA MARE–NUVOLONI 2009, 308–309. kat. 93. A kódex néhány lapját feltehetően Bartolomeo Sanvito illuminálta, mint a Madonna-képet megelőző levél verzóján található, bíborba merített pergamenre festett *Jézus születése*-miniatúrát is. Toscano a kódex keletkezését 1475–1480 közé helyezi, de la Mare ezzel szemben Sanvito scriptori tevékenységének relatív kronológiáját figyelembe véve inkább a következő évtized legvégét javasolja.

30 GIANNETO 1985, 166–176. és 186–194, különösen 188–189.

31 Sanvito korai, padovai éveiben Bembo számára, illetve az ő megbízásából készített kéziratához lásd *Miniatura a Padova* 1999, 250–251. kat. 96. (Federica Toniolo); DE LA MARE–NUVOLONI 2009, 116. kat. 7. (1455–1456 k.), 154. kat. 24. (1462–1463), vö. GIANNETO 1985, 102–103.

Mindezt tekintetbe véve, úgy tűnik, hogy Birago miniatúraművészetének „mantegneszk” fordulatát nemcsak egy korábbi, feltételezett venetói út és az ott látott mintaképek határozták meg, hanem legalább ilyen mértékig a kortárs római fejlemények is – amelyben elsősorban a padovai, másodsorban pedig Gherardo di Giovanni révén egy firenzei mester hatása is kimutatható. Annak megértéséhez azonban, hogy Birago miért fordult ezekhez a mintákhoz, és hogyan kerülhetett kapcsolatba a Sanvito-műhellyel, a budapesti kódex keletkezésének tágabb kontextusát is ismernünk kell.

Battista Mantovano Rómában

Battista Spagnoli Mantovano 1486 és 1489 között három évet töltött Rómában. Ekkor több jelentős személyiséggel is megismerkedett, többek között a humanista műveltségű velencei diplomatával, Bernardo Bemboval, aki a Serenissima követeként az évtized közepén két alkalommal is, először 1485-ben, majd 1487–1488-ban megfordult Rómában.³⁰ Bembo az 1460-as években, padovai egyetemi tanulmányai idején került szoros barátságba az akkor még szintén ott tartózkodó Bartolomeo Sanvítóval, és ennek a kapcsolatnak a lenyomata Bembo bibliofil tevékenységében is pontosan kimutatható:³¹ abban a korszakban, az 1480-as évek közepén és az évtized második felében, amikor a velencei humanista diplomáciai szolgálatot teljesített Rómában, a Sanvito–Gaspare da Padova műhelyben több, gazdagon díszített, klasszikus szerzők műveit tartalmazó kódex is készült a számára. Ezek címlapjai szintén hathattak Biragóra, elég utalni az Eusebius *Chronicon*-ját tartalmazó kódex miniatúráján látható, az épület koronázópárkányának sarkán üldögélő szárnyas puttókra.³² (13. kép)

Ugyanekkor ismerkedett meg vele Battista Mantovano: Rómában írt három művét is Bembonak dedikálta, köztük a *Parthenice Mariana* folytatásának szánt *Parthenice Catharinianát*. Az előzőhöz hasonlóan, há-

32 London, BL, Royal Ms. 14. C. III, fol. 2r, lásd GIANNETO 1985, 352; *Painted Page* 1994, 156–157. kat. 73. (Jonathan J. G. Alexander); *Miniatura a Padova* 1999, 324–325. kat. 131. (Gennaro Toscano); BENTIVOGLIO–RAVASIO 2004a, 256; DE LA MARE–NUVOLONI 2009, 294–295. kat. 87; TOSCANO 2010, 378–379; IACOBINI–TOSCANO 2010, 178–181; *Pietro Bembo* 2013, 104–105. kat. 110. (Federica Toniolo, Gennaro Toscano). A kódex címlapján az oszlopszékre helyezett Bembo-címereket a Medici *pallák* veszik körbe, tehát egyfajta egyesített barátságcímerről van szó. A mű datálása a szakirodalomban némileg ingadozik, általában 1485 és 1488 közé, tehát Bembo két római útjának időszakára datálják. Újabbban inkább a második római úttal hozzák összefüggésbe a kódex megrendelését és elkészültét.

rom könyvre tagolt, Alexandriai Szent Katalinról szóló hexameteres költeményt Mantovano néhány hét leforgása alatt írta meg 1488 nyarán, és a következő évben el is küldte a dedikációs kéziratot az időközben hazatért Bembónak.³³ Ez utóbbi kódex egyébként *descriptus*, tehát szövege az 1489. február 9-én Bolognában megjelent *editio princeps*ből lett kimásolva.³⁴ Mantovano és Bembo barátsága 1487–1488 körül magyarázatot adhat arra, hogyan került a mantovai karmelita költő számára dolgozó milánói miniátor a velencei diplomata megbízásait teljesítő padovai mesterek közelébe. A Rómában megforduló, „külföldi” művészek és humanisták között kialakult, gyakran igen nehezen számszázolható „kapcsolati mátrixnak” van egy olyan eleme is, amely nemcsak arra ad választ, hogyan vehette kézbe Birago a Petrarca-kódexet, hanem arra is, miért dedikálta egyik korai költeményét, a *Parthenice* ciklus első darabját a mantovai szerzetes a magyar uralkodónak.

Bartolomeo Sanvito megbízói között 1488-ban Bembo mellett a legfontosabb személy Alessandro Cortesi volt. A San Gimignano-i családból származó, fiatal humanista ekkor már több éve Rómában tartózkodott, megélhetését kuriális jegyzői tevékenysége biztosította, de családi kapcsolatai révén sokkal szorosabban kötődött Firenzéhez, mint a pápai városhoz.³⁵ A rá vonatkozó adatok ismeretében nyugodtan ki lehet jelenteni, hogy a távolból is az egyik legmegbízhatóbb Medici-kliens volt, egyházi javadalmak elnyerését is Lorenzo de' Medici közbenjárásától várta, és humanista kapcsolatai is elsősorban a firenzei szellemi elit tagjaival álltak fenn.

Cortesi, ahogy ez jól ismert a kutatás számára, éppen 1488-ban bízta meg Sanvitót egy különleges mű, Fra Giocondo Giocondo antik epigráfiai gyűjteményének másolásával és illusztrálásával. A művet nem saját maga számára készítette, ő csak a kivitelezésért felelt, a megrendelő Lorenzo de' Medici volt.³⁶ Sanvito azonban lassan haladt a munkával, ezért Cortesi kénytelen volt egy 1488. július 5-én írt, hosszú levélben magyarázkodni Lorenzo egyik megbízható kliensénél, a Cortesi-testvérekkel szoros kapcsolatban álló Francesco di ser Barone Baroninál. E híres levelében írta, hogy



14. **Alessandro Cortesi:** *Laudes bellicae Mathiae Corvini*
Miniátor: Petrus V---, Róma, 1488
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 85. 1. 1. Aug 2^o, fol. 3r

a munka azért halad olyan lassan, mert a másoló igen lustán végzi a dolgát: „quia librarius tarde et segniter scribit”.³⁷ Sanvito késlekedésének természetesen nem

33 Windsor, Eton College Library, Cod. 151, lásd GIANNETTO 1985. 339–340, további irodalommal; DANZI 2005. 351. kat. 74; SEVERI 2010. 94–95; SEVERI 2014. 159.

34 MANTUANUS 1489, H 2371, GW 3290, ISTC iB00066000, IGI 1184.

35 Alessandro Cortesihöz lásd BANFI 1937; PASCHINI 1957; D'AMICO 1983, 73–76; VITI 1987; BROWN 1992; MIGLIO 2002.

36 BAV, Vat. Lat. 10228, lásd Mantegna 2006, 443–444. kat. 177. (Paolo Pellegrini); DE LA MARE-NUVOLONI 2009. 304–305. kat. 92, további irodalommal. A kódex részletes leírását lásd BUONOCORE 2004.

335–352. A kódex keletkezéstörténetéhez fontos forrás Fra Giocondo dedikációs levele a kézirat elején, amely Cortesi szerepéről is megemlékezik, lásd BROWN 1992. 259. A dedikáció teljes szövegét közli: KOORTBOJIAN 2002. 310–311.

37 ASFi, Lettere Varie, 13 (egykor: 16), fol. 355r: „Laurentius ipse hoc hieme suis litteris hortatus est me ut curarem ut colligerentur epigrammata antiqua. Ego opus egregium et dignum tanto viro orditus sum. Super sedendum est paulisper quia librarius tarde et segniter scribit, et opus magnum est et pulcherrimum”, közli PINTOR 1907. 25; VERDE 1977. 26.

ez volt az oka, hanem az, hogy ebben az időszakban nagyon elfoglalt volt.³⁸

Ugyanez a Cortesi jól ismert a magyarországi humanizmus és a Corvina könyvtár történetével foglalkozók számára is. Éppen 1487/1488 telén írta meg Mátyás király hadi erényeiről szóló hexameteres költeményét, amelyet gazdagon díszített dedikációs kódex formájában küldött meg a magyar uralkodónak.³⁹ (14. kép) További kutatást igényel, miért döntött úgy, hogy éppen a budai udvarban próbál szerencsét, de a jelek arra mutatnak, hogy valószínűleg Angelo Poliziano lehetett a közvetítő. A szöveg és a corvina kutatásában korábban csak részlegesen felhasználható források alapján ma már egyértelműen megállapítható, hogy a Mátyásnak dedikált kódex legkésőbb 1488 nyarán elkészült. Ser Baronének küldött, fentebb hivatkozott levelében ugyanis megemlíti, hogy azt „(m)ittere ad Regem statui ornatissimis decoratum fibulis.”⁴⁰ A Cortesi-corvina tehát ekkor már bizonyosan készen állt, de a szerző még várta kollégái, elsősorban Poliziano véleményét művéről.⁴¹ A wolfenbütteli kódex másolója ugyanúgy Sanvito volt, mint Fra Giocondo epigráfiai gyűjteményéé és a baltimore-i Petrarca-kódexé, címlapjának különleges miniatúráját pedig, amely a venetói eredetű, illuzionisztikus-architektonikus miniatúrák egyik legfantáziadúsabb emléke, egy másik, ekkor szintén Rómában tartózkodó észak-itáliai mester, az ún. Petrus V--- készítette.⁴² Ami azonban mindennél fontosabb: Battista Mantovano és Alessandro Cortesi személyesen is ismerte egymást, ezekben az években szoros barátságba kerültek. Ezt

onnan tudjuk, hogy az utóbbinak 1490 áprilisában, tragikusan korán és váratlanul bekövetkezett halála után a karmelita szerzetes hosszú költeményben (*Querimonia in morte Alexandri Cortesii*) emlékezett meg római barátjáról.⁴³ (A művet Ermolao Barbarónak címezte, aki szintén kapcsolatban állt Cortesivel.)

Mindezek alapján feltételezhető, hogy Battista Mantovano, akinek korábban semmilyen kimutatható kapcsolata nem volt a magyar udvarral, Alessandro Cortesi tanácsára, vagy az ő példáját követve küldte meg művét a magyar királynak. Ha ez így volt, akkor megállapíthatjuk, hogy Cortesi költeménye, amely a magyar királyt az antik hősök mintájára megformált, de a kereszténységet védelmező héroszként mutatja be, és Mantovano műve, a *Parthenice*, amelyben Mária előképeként a görög-római mitológia istennői jelennek meg, nem csak annyiban hasonlítanak egymásra, hogy a pogány antikvitást keresztény kontextusba állítják, de a művek keletkezése között közvetlen kapcsolat is feltételezhető. Ugyanez érvényes természetesen a két dedikációs kódexre is: a wolfenbütteli Cortesi-corvina másolója az a Sanvito volt, akinek a műhelyében ekkor készült kódexek lapjait Birago is kiindulópontnak tekintette a Battista Mantovano-corvina címlapjának (és a *Vitéz Pontificale* miniatúráinak) megalkotásakor. Mindebből pedig az a következtetés is levonható, hogy mindhárom, triumfális jellegű, egész oldalas architektonikus miniatúrával díszített corvina, tehát a Cortesi (1488 nyara), a Battista Mantovano (1488 második fele), és a Didymus (1488/1489 fordulója) létrejöttében

38 A kódex valószínűleg 1489 januárja előtt elkészült, lásd KOORTBOJIAN 2002. 298–299. 9. jegyzet.

39 *De Matthiae Corvini Hungariae regis laudibus bellicis carmen*, Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 85.1.1. Aug. 2^o, lásd DE LA MARE–NUVOLONI 2009. 302–303. kat. 91; *Corvina Augusta* 2014. 73–81 (ZSUPÁN Edina). A költemény keletkezésének pontos dátumára Cortesi maga utal a Francesco Baroninak 1488. július 5-én küldött levelében ld. 41. j. Cortesi műve nyomtatásban is megjelent Rómában *De laudibus Matthiae Corvini poematon* címmel, kiadója Eucharius Silber volt (H 5774; GW 07794; ISTC ico0938800). A datálatlan inkunábulum szövege több ponton jelentősen eltér a dedikációs kódexétől, ezért feltehetően későbbi is annál, nagy valószínűséggel 1489/1490-re lehet datálni.

40 ASFi, Lettere Varie, 13 (egykor: 16), fol. 355r. A mondatot kivonatolva idézi: BANFI 1937. 147. A levél egyéb, szintén a *Laudes bellaerae* vonatkozó részleteinek egy részét közli: PINTOR 1907. 24–25; VERDE 1977. 26., vö. RISTORI 1977. 284. 2. jegyzet és 293. dok. 156; PASCHINI 1957. 20–21; PAJORIN 1990. 351; BROWN 1992. 259. 58. jegyzet. Az itt hivatkozott forrás segítségével az is megállapítható, hogy a korábbi elképzelésekkel szemben Cortesi még napolyi útja előtt megírta Mátyásnak szóló művét. A költemény és a kódex keletkezéstörténetéről, részben a publikálatlan, részben pedig a publikált, de a téma kutatásában fel nem használt források bevonásával egy önálló tanulmányban fogok beszámolni. A források egy részét ismertettem az MTA BTK Művészettörténeti Intézetében 2014. január 31-én tartott *Collegium Artium* előadásomban.

41 Cortesi 1488. július 5-én Baronihoz írt levelében kéri meg címzettjét, hogy művét mutassa meg Polizianónak és Giorgio Antonio Vespuccinak: „Mitto ad te lucubrationem meam quam hoc hyeme elucubratus sum. Argumentum ac poema intelliges. Quaeso, una cum domino Angelo Politiano, dein cum domino Georgio Antonio Vespuccio perlegas eorumque aures consulas. Istis qui Romae sunt nonnullis perfectum est, sed ego volo etiam iudicium illorum maxime, ne quid erroris insit.”, közli: PINTOR 1907. 24; BANFI 1937. 147. (utóbbi kisebb elírásokkal); VERDE 1977. 26. Cortesi ezen közlése („hoc hyeme”) egybevág Havas László datálási javaslatával, aki megállapította, hogy a mű bizonyosan Bécsújhely elfoglalása, tehát 1487. augusztus 17. után íródott, lásd HAVAS 1965. 324. (A szerző nem ismerte az itt idézett forrást.) Angelo Poliziano egy Corteséhez szóló, 1489. augusztus 11-én, *volgaréban* írt válaszlevelében emlékezik meg a *Laudes bellaerae*ről és igen dicsérettel szavakkal méltatja azt: „Voi mi ringratiata ch’io vi dica el vero del vostro Panigirico; el vero è, che a me par buono et assoluto, et così ho scripto essere mio iudicio; del quale non bisogna ringratiarmene, perchè è debito lodare quello che merita laude.” A levelet közli: FERRATO 1878. 3–4; DEL LUNGO 1897. 250–253.

42 A miniatúra életművének rekonstrukcióját lásd ARMSTRONG 1990. különösen 405–406. és 412. kat. 11.

43 *Sylvae* VII. 2. MANTUANUS 1502. 94v–97r. Cortesi és Mantovano barátságára a költemény kapcsán utal BANFI 1937. 145–146. vö. SZÖRÉNYI 1987. 149.

eltérő módon, de egyaránt fontos szerepet játszottak a Rómában dolgozó padovai mesterek, Bartolomeo Sanvito és Gaspare da Padova. A budapesti kódex ismeretlen scriptora is, mintha Sanvito jellegzetes, kurzív írását imitálná.

A kódex állapota és rekonstrukciója

A Cod. Lat. 445 jelzetű kódex 68 fóliója Battista Mantovano *Parthenice Mariana* című költeményéből 2711 sort tartalmaz, de a kézirat hiányos. Mivel a költeménynek ez az egyetlen korabeli kézirat példánya, ezért a corvinát a közel egykorú *editio princeps* szövegével kollacionáltam.

A *Parthenice* szövegében azonban nincs lényeges eltérés a kézirat és a bolognai kiadás között, ezért joggal következtethetünk arra, hogy a corvina szövege eredetileg a nyomtatott változattal azonos hosszúságú lehetett. Az utóbbi azonban 2895 sort tartalmaz,⁴⁴ a kéziratból tehát 184 verssornyi szöveg hiányzik. Figyelembe véve, hogy a pergamenkódex levelein 40 sor van (minden rektó és verzó oldalon 20–20 sor), ezért a kódexből hiányzó 184 hexameter összesen öt elveszett levelet jelent.⁴⁵ Két egység hiányzik a corvinában a *Parthenice Mariana* szövegéből, ezek a 713–792, illetve a 2792–2895. sorokat tartalmazó levelek. Az első egység 80 verssora két, míg a második 104 sora három elveszett levelet tesz ki.

A kódex azonban nemcsak hiányos, de fennmaradt bifólióit is rossz sorrendben kötötték be: a kézirat és a nyomtatott szöveg egyszerű összeolvasásából kiderül, hogy mai állapotában a corvina összevissza tartalmazza az eredeti kézirat megmaradt lapjait. Ráadásul a levelek rektó oldalainak jobb felső sarkában olvasható, ceruzával írt, 1-től 68-ig folyamatosan haladó modern foliálás is ezt a hibás sorrendet rögzíti. Az eredeti elrendezés azonban könnyen rekonstruálható, a hiányzó levelek helyét is pontosan meg lehet állapítani, és mindebből következtetéseket vonhatunk le a kézirat sorsára vonatkozóan is.

A kódex mai állapotában az ívfüzetek szabálytalan összetételűek (15. kép): az I., III. és X. ívfüzet öt bifóliót

tartalmaz, tehát quinternó, a II. ívfüzet nyolc fóliójából az első kettő (fol. 11 és 12) két egykori bifólió megmaradt első levele, melyeknek a második fele hiányzik a kódexből. Az ívfüzetben ezután következő hat levél három bifólióból álló terniót alkot. A IV. és a IX. „ívfüzet” egyaránt egyetlen bifólióból áll, az V. és VI. quaterno, tehát négy-négy bifóliót tartalmaz, a VII. binio (2 bifólió) a VIII. pedig ternió.⁴⁶ A helyreállított szövegrend és a bifóliók által meghatározott struktúra összevetéséből kiderül, hogy a kézirat eredetileg keletkezési helyének és idejének megfelelően teljesen szabályos felépítésű volt: 7 egymást követő quinternóból állt – ez 35 bifóliót, azaz hetven levelet jelent –, majd ezután következett az utolsó, VIII. ívfüzet, amely minden bizonnyal egy ternió volt. (16. kép)

A levelek eredeti sorrendjének helyreállításából az is kiderül, hogy a kódexet, miután feltehetően a tűzkárban szétesett, és ívfüzetek széthullottak, hevenyészve úgy állították össze, hogy a szöveg sorrendjével mit sem törődve, eltérő ívfüzetekbe tartozó bifóliókat raktak egymásba. (Az I., a IV. és a VI. ívfüzet ugyan intakt maradt, de ezek közül ma csak az I. van az eredeti állapotnak megfelelő helyén.) Így történhetett, hogy az eredeti III. ívfüzet két külső bifóliója (a mai fol. 47–50 és fol. 48–49) ma egyetlen biniót képez, míg a további három bifólió ugyaninnen a jelenlegi II. ívfüzethez tartozik. A jelenlegi foliálás szerinti fol. 29–30 pedig, amely önálló „ívfüzetként” van bekötve a kéziratba, az eredeti állapot szerint az V. ívfüzet legkülső bifóliója volt, amelynek többi lapja a mai VI. ívfüzetet alkotja (fol. 39–46).⁴⁷ A rekonstrukció segítségével a hiányzó levelek helye is pontosan meghatározható: a helyreállított számozás szerint nincs meg a fol. 19–20 és a 71–73. Az előbbieket voltak az eredeti II. ívfüzet utolsó levelei, azaz két külső bifóliójának hátsó fele: a jelenlegi foliálás szerinti fol. 11 és 12 csonka bifólióinak ezek a hiányzó részei, amelyekeken tehát egykor a *Parthenice* 713–752 (X_1r-v) és 753–792. (X_2r-v) sorai voltak olvashatóak. A második hiányzó egység tartalmazta a költemény utolsó 104 verssorát, a helyreállított foliálás szerinti fol. 71–73 tehát a kódexből teljesen hiányzó utolsó (VIII.) ívfüzet első három lapja volt. Mivel pedig ez az elveszett egység a szöveg vége, ezért a fol. 73 verzó oldalán már csak 4 sornyi (2892–2895) szöveg lehetett.

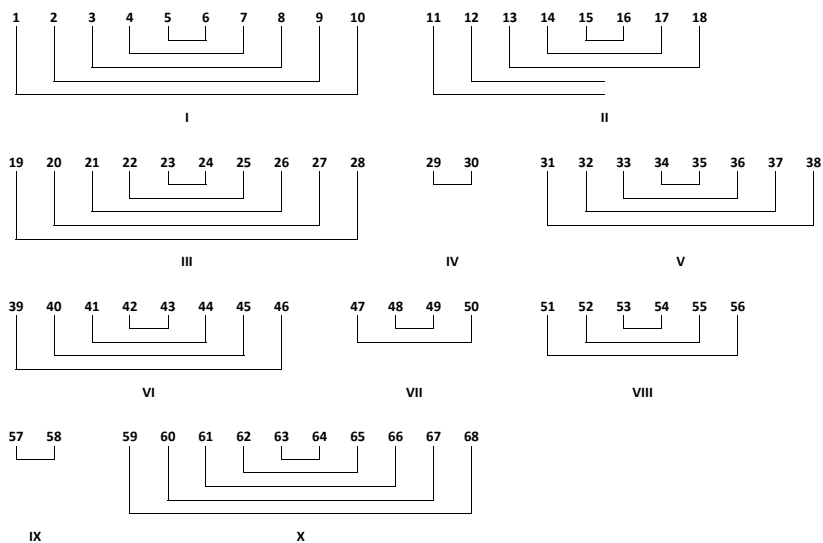
44 A bolognai kiadásban a *Parthenice* 117 oldalt foglal el, oldalanként 25 sorral. Ez alól kivételt jelent a három könyv incipitje, az explicit és a költemény 10. oldala. Az incipitek (c1r, e2v, g7v) 16, 22, 22 sorból állnak, az utolsó oldal (k3r) pedig 9-ből. A 10. oldal (c5v) viszont szokatlan módon a többihez képest eggyel többet, tehát 26 sort tartalmaz.

45 A 68 levél 2720 sornak felelne meg, de néhány esetben a szövegtükörben 20 sornál kevesebb van. Ilyen először is a címlap (ld. 6. j.),

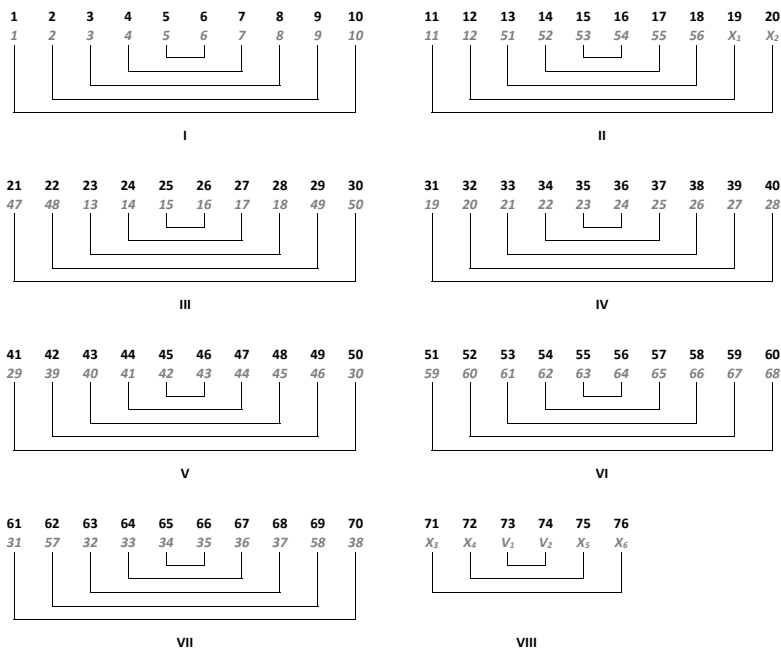
amelyre csak 13 verssor fért ki, illetve a 2. és 3. könyvek incipitjei (fol. 13r, 46v), amelyeken 19 sor van.

46 I^o (fol. 1–10), II^o (fol. 11–18), III^o (fol. 19–28), IV^o (fol. 29–30), V^o (fol. 31–38), VI^o (fol. 39–46), VII^o (fol. 47–50), VIII^o (fol. 51–56), IX^o (fol. 57–58), X^o (fol. 59–68).

47 I–VII^o (fol. 1–70), VIII^o (fol. 71–76).



15. A Battista Mantovano-corvina ívfüzeteinek jelenlegi beosztása
 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445.



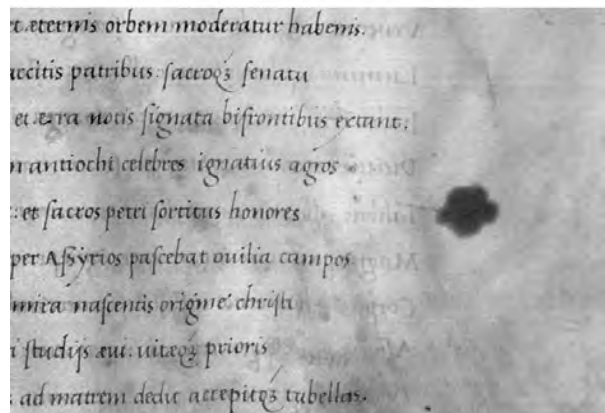
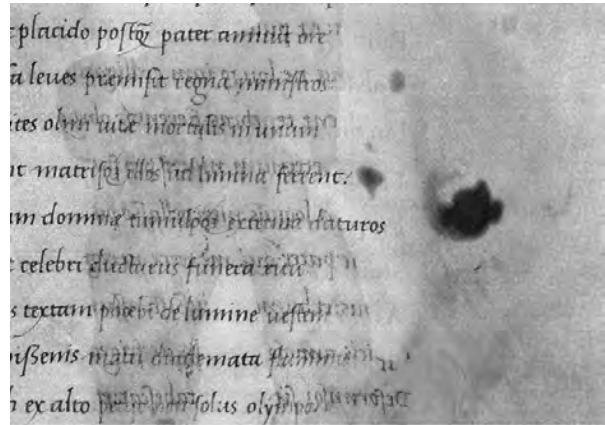
16. A Battista Mantovano-corvina ívfüzeteinek rekonstruált beosztása
 (A jelenlegi foliálás kurzív számokkal)
 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445

(A kézirat mai állapotában a fol. 38 tartalmazza a szöveg „végét”, ez a levél a rekonstruált állapotban a fol. 70 volt, tehát a VII. ívfűzet utolsó levele.)

A rekonstrukció a kézirat pusztulástörténetének ismeretéhez is közelebb visz: a különböző pergamenlapokon látható égésnyomok csak az eredeti sorrend helyreállításakor fedik pontosan egymást – így például a mai fol. 38r és 58r külső margóin azonos helyen, formában és méretben jelennek meg a jellegzetes barna foltok. (17. kép) Következésképp a kódex még komplett és intakt állapotban volt, amikor megégett. A tűzben viszont elvesztette eredeti kötéstábláját, ívfűzetei szétestek, bifóliói összekeveredtek, és néhány levele feltehetően teljesen a tűz martalékává vált. Mint majd később látni fogjuk, a tűz hiányzó lapok közül nem az összes pusztult el, és a segítségükkel a kódex provenienciájának eddig ismeretlen fejezete tárulhat fel előttünk.

A kódex provenienciája

A Battista Mantovano-corvinát Ernst Lajos 1912-ben Párizsban vásárolta, 12 000 aranyfrank összegért.⁴⁸ Noha egy tűzben megégett, kötéstábla nélküli, szétesett kéziratot szerzett meg,⁴⁹ a tragikus sorsú műgyűjtőt mégis óriási büszkeséggel töltötte el, hogy Hunyadi Mátyás egykori híres könyvtárának egy autentikus darabja került a birtokába. Nagymező utcai palotájának második emeletén a nagyközönség számára éppen 1912-ben megnyitott múzeumának, az Ernst Múzeumnak is kiemelkedő jelentőségű darabja volt ez a korábban ismeretlen corvina.⁵⁰ A kódex tökéletesen illeszkedett Ernst gyűjtési koncepciójába, amennyiben gyűjteménye egyes darabjainak segítségével a magyar történelem diaporámáját kívánta bemutatni. A Battista Mantovano-corvina azonban nemcsak a nemzeti történelem Mátyás uralkodásában megtestesülő egykori aranyko-



17. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana*. Róma, 1488 k. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445, fol. 38r és 58r, részlet

rát volt hivatott felidézni: a humanista műpártolóként elképzelt király Ernst számára személyes példaként jelent meg. Ezért is történhetett, hogy a következő évtől kezdve lecserélte időszaki kiállításainak katalógusain a

48 A vételéről csak egy helyen olvashatunk, erről Hoffmann Edith tesz említést, forrásmegjelölés nélkül, a kódexnek szentelt első monografikus tanulmányban, HOFFMANN 1939. 105.

49 A kódex 1912 utáni állapotáról Kacziány Géza rövid tudósítása ad szemléletes leírást: KACZIÁNY 1914. 35–36: „66 hártýára írt lapot tartalmaz, ezenkívül egy szakadt lap töredék is van. [...] A kézirat 66 lapja a II. és III. éneket tartalmazza. Rendezetlen állapotban lévén, még összeállítandó s akkor látható, mi van meg s mi hiányzik a műből. Így az egyes terciók összefüzetlenül láthatók.” Kacziány közlése több szempontból is pontatlan: összesen 67 foliót említ, pedig már akkor is eggyel többnek kellett lennie, és a szöveg az I. könyvet is szinte teljes terjedelmében tartalmazza. Hibás a következtetése, hogy a szétesett ívfűzetek eredetileg terciók lettek volna, ld. 46. j.

A kódex terjedelmét más szerzők is pontatlanul adták meg. Ennek az az egyszerű oka, hogy a levelek ekkor még nem voltak beszámozva, a *Vasárnapi Ujság* cikke például 124 oldalt említ, tehát 62 foliót, Hevesynél pedig Kacziányhoz hasonlóan 67 levélnyi terjedelem szerepel, lásd *Vasárnapi Ujság*, 1913. 771. HEVESY 1923. 63. kat. 26.

A kódex 1949 előtt nem is kapott új kötéstáblát, lásd FÖGEL 1927. 67. kat. 70.: „Kötése, metszése nincs”; BARTONIEK 1940. 400. kat. 445.: „Teg. non habet.” Bartoniek ugyanitt már a pontos terjedelmet adja meg (68 levél), és ez a későbbi irodalomban már nem változik, lásd BERKOVITS 1962. 123. kat. 42; CSAPODI 1973. 152. kat. 99; CSAPODI–CSAPODINÉ 1990. 42. kat. 51.

50 Róka Enikő szerint a Battista Mantovano-corvinát első alkalommal csak 1922-ben állították ki az Ernst Múzeumban (RÓKA 2013. 176.

címlapot, és a Falus Elek által tervezett borító helyébe a corvina címlapja lépett: a Mátyásnak szóló dedikációs feliratot behelyettesítette az Ernst Múzeum címfelirattal, a poszesszorcímer helyébe pedig múzeumának új emblémáját illesztette a következő mottóval: „Pro cultura Hungariae”.⁵¹

Arról, hogyan és kitől szerezte Ernst a kódexet, eddig szinte semmit nem lehetett tudni. Bár a korabeli napilapok természetesen beszámoltak a vásárlásról, hiszen egy új corvina érkezése közérdeklődésre tartott számot, a híradásokból kihámozható információmorszák a szerzeményezés körülményeiről később nem kerültek be a szakirodalomba.

II. Abdul Hamid török szultán „kincseinek” árverése

A vásárlást követő időszakból három tudósítást ismerek, amelyekben egyáltalán szóba kerül a kódex származása. Az első a *Pesti Napló* 1913. augusztus 16-i számában jelent meg. A hír szerint „a szóban levő kodex Abdul Hamid kincsel szabadult föl, amelyeket körülbelül egy éve árvereztek el Párisban”.⁵² Ezt a provenienciát illetően kissé homályosan fogalmazott értesülést egészíti ki, illetve pontosítja a *Vasárnapi Ujság*ban néhány héttel később, szeptember 28-án, immár a címlap fotójával illusztráltan közölt, részletesebb tudósítás: „Abdul Hamid árverés alá szánt kincseivel jutott Párisba, hol egy könyvkereskedő útján bocsátották forgalomba”.⁵³ Noha a két tudósítás egybehangzóan nevezi meg a kódex eredeti tulajdonosát, II. Abdul Hamid szultánt, az nem derül ki belőlük, hogy a corvinához Ernst az aukción jutott-e hozzá, vagy – ahogyan ez a korban gyakran előfordult – az aukcionálásra szánt anyagból az árverés előtt vásárolta meg. Az sem egyértelmű, milyen auk-

cióról lehetett egyáltalán szó. Az Ernst párizsi vásárlásáról szóló harmadik korabeli tudósítás szerint ugyanis a kódex Abdul Hamid ékszereivel együtt érkezett Isztambulból Párizsba.⁵⁴

Az utóbbi lehetőséget látszik alátámasztani Stemmer Ödön antikvárius évtizedekkel későbbi visszaemlékezése, amelyben néhai barátjának párizsi vásárlásáról számolt be: „Egyik felejthetetlen élményem, amikor [Ernst] 1912-ben egy nap lelkesen berontott hozzám, és közölte, hogy egy párizsi könyvárverésen eredeti Corvinát sikerült szereznie. Amikor értesült róla, hogy ott egy Mátyás könyvtárból származó, pergamenre írott és miniatűrökkel díszített műregek kerül kalapács alá, azonnal Párizsba utazott, nehogy a kincs más kezébe jusson. Olyan horribilis összeget fizetett ki érte, amennyit más magyar gyűjtő aligha fizetett volna ki magyar könyvritkaságért. Nagyon érthető volt izgalomteli boldogsága, mert egy eredeti Corvina valóban a non plus ultráját jelentette a hungaricumgyűjtéseknek. Olyan súlyos könyvkincs volt ez, amilyennel magánkönyvtáraink közül egyedül a marosvásárhelyi Teleki-bibliotéka büszkélkedhetett – egyébként a külföldi közgyűjteményekben is a Corvinákat mindig a legkülönb könyvértékek között tartották számon.”⁵⁵

Ha hihetünk Stemmer beszámolójának – és ebben a tekintetben nincs okunk kételkedni hitelességében –, akkor Ernst maga is azt sugallta, hogy árverésre szánt tárgyat szerzett meg. Itt azonban nem jelenik meg a szultán neve, és hiába keresnénk ezt a provenienciát a kézirat későbbi szakirodalmában, soha többé nem bukkan föl: Hoffmann Edith és Balogh Jolán, a kódex első jelentős kutatói, hallgatásukkal talán épp azt jelezték, hogy nem hisznek a korabeli beszámolóknak.⁵⁶ Pedig a szultán neve nemcsak a Corvina könyvtár történeté-

667. jegyzet), de ennek ellentmondani látszik a *Vasárnapi Ujság* beszámolója és Kacziány Géza rövid ismertetése is. Ezek alapján úgy tűnik, hogy a kódex már 1913-tól látható volt az állandó kiállításon, lásd *Vasárnapi Ujság*, 1913. 771; KACZIÁNY 1914. 34. Ernst gyűjteményének jelentős részét még életében, 1931-ben átszállították a Magyar Nemzeti Múzeumba, ahol két évvel később, 1933-ban nyílt meg a kollektiót bemutató tárlat (RÓKA 2013. 190). Ezen szintén szerepelt a corvina, lásd VARJÚ–HÖLLRIGL 1932. 41. kat. 75/8.

51 RÓKA 2013. 176.

52 *Pesti Napló*, 1913. 9.

53 *Vasárnapi Ujság*, 1913. 771., vö. RÓKA 2013. 176. 667. jegyzet.

54 *Cosinzeana* 1913. 480. A rövid cikk az első hazai tudósítással szinte egy időben, augusztus 24-én jelent meg az erdélyi Szászvárosban (Orăștie, Románia) román nyelven kiadott rangos, ám rövid életű irodalmi hetilapban: „În Paris a ajuns din Constantinopol, deodată cu giuvaerele sultanului Abdul-Hamid, cari s'au licitat nu de mult în această metropolă a lumii.”

55 STEMMER 1985. 34. vö. RÓKA 2013. 176. 667. jegyzet. A Teleki Sámuel által 1802-ben alapított marosvásárhelyi könyvtár (Teleki Téka) kódexe, amelyre Stemmer itt hivatkozik, egy Tacitus történeti műveit tartalmazó corvina volt. Az 1460-as években, Firenzében készült, szinte teljesen díszítetlen, címlapján egyszerű fehér indafonatos inicálét tartalmazó és eredeti, aranyozott, poncolt bőr corvinakötéssel ellátott kódexet Teleki 1805-ben vásárolta meg a strasbourg-i filológus könyvtárostól, Jeremias Jakob Oberlintől. Teleki Károly 1934-ben egy magyar származású amerikai könyvkereskedő, Gabriel Wells (Weisz Gábor) közvetítésével adta el a corvinát, amely egy évvel később került be a Yale University, Sterling Memorial Library gyűjteményébe, jelenlegi jelzete: BRBML, Ms. 145. A kódex provenienciájához lásd ALLEN 1937; ALLEN 1938. 318; BORZSÁK 1961. 183–186; CSANAK 1996. vö. CSAPODI 1973. 362–363. kat. 620; CSAPODI–CSAPODI-NÉ 1990. 53. kat. 113.

56 HOFFMANN 1939. 105. csak annyit közöl, hogy Ernst a kódexet „egy párizsi könyvkereskedőtől” vásárolta, vö. HEVESY 1923. 63. kat. 26; FÓGEL 1927. 67. kat. 70.

vel foglalkozó szakemberek, de a hazai nagyközönség számára is jól ismert volt: II. Abdul Hamid volt az, aki 1877-ben, nagylelkű gesztusként és jól kiszámított politikai érzékkel, a budapesti egyetemi ifjúságnak ajándékozta azokat a kódexeket – nagy részben corvinákat – amelyeket egészen addig hadizsákmányként őriztek a Topkapi Szerájban.⁵⁷

A kutatóknak azonban jó okuk lehetett kételkedni a mű származásában, hiszen már egy egyszerű kodológiai megfigyelés is cáfolni látszik, hogy a Battista Mantovano-kódexet 1912 előtt évszázadokig a szultáni kincstárban őrizték volna. A kódex címlapján ugyanis, a *bas-de-page* közepén, az eredeti uralkodói címet később egy másikkal festették át. Ez a most is látható címer (három fekete festsó arany alapon) a Pignatelliké. A nápolyi eredetű család tagjai a 15. század második felétől kezdve rendkívül fontos szerepet játszottak Dél-Itália politikai életében, és a 17–18. században jelentős kúriai befolyásra is szert tettek: az ekkorra már igen szerteágazó família öt tagja volt bíboros, közülük pedig Antonio Pignatelli, XII. Ince néven (1691–1700), a pápai trónt is elfoglalta. Ha tehát a kódex ebben az – egyelőre csak tágan meghatározható – időszakban Itáliában volt, akkor igen valószínűtlen, hogy később Isztambulba került volna. Mindezek alapján úgy tűnik, nincs okunk hinni a szóbeszédnek, II. Abdul Hamid nem lehetett a Battista Mantovano-corvina korábbi tulajdonosa. Ha azonban az eredeti possesszor nyomait akarjuk követni, mégis ezekből a részben egymásnak is ellentmondó napilap-értesülésekből kell kiindulnunk.

II. Abdul Hamid (1842–1918) volt az Oszmán Birodalom utolsó, valódi hatalommal rendelkező szultánja. 1876-ban, válságos időszakban lépett nagybátyja, Abdul Aziz örökébe, négy évtizedig uralkodott, de a trónt nem tudta haláláig megtartani. A török államot feszítő társadalmi feszültségek és a modernizációs igény vezettek el az Ifjú Törökök felkeléséhez, a világi Törökország megszületéséhez, melynek következtében a szultán 1909-ben végleg elvesztette hatalmát, és az akkor még a birodalomhoz tartozó Szalonikiben került – rangjához méltó – fogságba. (Három évvel később, 1912-ben a várost elfoglaló görög csapatok elől „menekítve”, fogsága helyszínét Isztambulba helyezték át.) A trónját veszített uralkodó ezért kényszerült arra, hogy értékes szemé-

lyes ingóságait pénzzé tegye. Az első – és tudomásom szerint egyetlen – ilyen aukcióra Párizsban került sor 1911 telén.⁵⁸ Ezen az árverésen azonban nem kódexeket, hanem kizárólag ékszereket, drágaköveket és értékes iparművészeti tárgyakat hirdettek eladásra, Ernst tehát aligha juthatott itt a corvinához. Viszont így már érthető, hogy kerülhetett szóba 1912-ben Abdul Hamiddal kapcsolatban egy párizsi aukció.

A másik ok, amiért a volt szultánt hírbe hozták a corvinával: II. Abdul Hamid valóban könyvgyűjtő volt, nagy és értékes kéziratgyűjteménnyel rendelkezett. Könyvtára azonban kizárólag török, arab és perzsa kódexekből állt. A kéziratok kalandos utat jártak be, mire 1924-ben, három nagyobb egységre szakadva, egyeztetett vásárlás révén bekerültek a University of Michigan (290 kézirat), a British Museum (67 kézirat) és Alfred Chester Beatty (54 kézirat) gyűjteményébe. A történet éppen 1912-ben kezdődött: a korszak egyik legjelentősebb és szinte korlátlan anyagi lehetőségekkel rendelkező gyűjtője, John Pierpont Morgan adott megbízást az ismert firenzei könyvkereskedőnek, Tammaro De Marinisnak, hogy Isztambulban szerezzze meg számára a régi iszlám kéziratokból álló gyűjteményt. Az antikvárius saját tőkéjéből meg is vásárolta a kollektiót, amelyet feltehetően előbb Kairóba szállíttatott, majd mire azzal visszatért Olaszországba, a megbízó váratlanul megbetegedett, és Rómában 1913. március 31-én elhunyt. Az ügylet így nem jött létre, és Tammaro De Marinis végül csak az első világháború után talált megfelelő vevőt: a gyűjteményt 1920-ban ismét Kairóba szállíttatta, ahol azt egy másik műkereskedő, Maurice Nahman vette meg, aki végül négy évvel később tudta – eredeti szándékával ellentétben nem egyetlen egységként – eladni a 411 kódexet. A végső tranzakció létrejöttében a Michigani Egyetem tudósa, Francis Wiley Kelsey játszott a főszerepet, a vásárlás anyagi alapjait is az ő személyes hozzájárulása teremtette meg, és az ő iratanyagából ismertek a történet itt vázolt részletei is.⁵⁹

Ebből számunkra két pont lényeges: az egyik, hogy Tammaro De Marinis 1912-ben vásárolta meg az Abdul Hamid-gyűjteményt, a másik, hogy erre Pierpont Morgan adta a megbízást. Kelsey beszámolója szerint ez utóbbi információ egy másik, szintén jól ismert könyvkereskedőtől származott, a lengyel származású, ekkor

57 Az ELTE (akkor még: Pázmány Péter Tudományegyetem) Egyetemi Könyvtárának ajándékozott 35 kézirat részletes leírását Csontos János készítette el, aki három csoportra osztotta az anyagot:

1. kétségtelen corvinák (kat. 1–10.), 2. valószínű corvinák (kat. 11–13.), 3. egyéb kéziratok (kat. 14–35.), lásd CSONTOSI 1877. Az Isztambulból

visszaadott kódexekhez legújabbban: *Mátyás király* 2008. 13–16. kat. 1–4. és 28–46. kat. 17–34. Az esemény történeti kontextusához: MADAS 2002; MIKÓ 2007.

58 *Catalogue* 1911.

59 DOUGHERTY 2009.

Londonban élő Wilfrid Michael Voynichtól. A történetben látszólag nincs kapcsolódási pont Ernst Lajos párizsi szerzeményezéséhez, de nem véletlenül idéztük föl az Abdul Hamid-féle kéziratgyűjtemény sorsát. Itt lépnek színre ugyanis történetünk valódi főszereplői. Ha a Battista Mantovano-corvina provenienciáját meg akarjuk ismerni, akkor a török szultán fedőtörténete helyett elsősorban a két kereskedőre kell koncentrálnunk. Ők azok, akik a hírlaptudósításokban egyszer sem jelentek meg: Tammaro De Marinis (1878–1969) és Wilfrid Voynich (1865–1930).

Tammaro de Marinis és a corvinák

Amikor Ernst Lajos 1912-ben, Párizsban megszerezte a Battista Manovano-kódexet, ugyanakkor és ugyanott két másik corvina is felbukkant a nemzetközi könyvpiacra. Ez a furcsa egybeesés eddig nem keltett figyelmet, pedig véletlenszerűségéhez férhet némi kétely.⁶⁰ Berzeviczy Albert, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke 1912. június 26-án előadást tartott a Magyar Nemzeti Múzeumban, melynek témája két korábbi ismert, de évtizedek óta lappangó corvina újbóli felbukkanása volt.⁶¹ Beszédében röviden ismertette a kódexeket, és javasolta, hogy megvásárlásukra induljon közadakozás. A kért összeg ugyanis, amit a kereskedő megállapított a darabokért – egymillió korona, három belvárosi bérház vételárának összege – messze meghaladta a múzeum lehetőségeit. A megkeresés Párizsból érkezett: Tammaro De Marinis egy magyar grófnőn keresztül fordult Berzeviczyhez ajánlatával, melynek komolyságát az is mutatta, hogy a két kéziratot ekkor Budapestre szállították megtekintés végett.

A Corvina könyvtár fennmaradt anyagának két igen nevezetes darabjáról volt szó, a már korábban, más összefüggésben tárgyalt Didymus-corvináról (9. kép) és egy Cicero filozófiai műveit tartalmazó kódexről. Az előbbit azért tartották számon már korábban is kiemelkedő jelentőségű darabként a hazai szakirodalomban,

mert díszes címlapján az uralkodópár, Corvin Mátyás és Aragóniai Beatrix egészalakos portréja is látható.⁶² A másik kézirat, a Cicero-kódex eredetileg Francesco Sasseti számára készült az 1470-es évek elején, és mintegy másfél évtizeddel később, feltehetően 1488-ban vásárolta meg a Medici-bankház vezetőjének bibliotékája több más darabjával együtt Mátyás számára Taddeo Ugoletto, a budai uralkodói könyvtár vezetője.⁶³

A hír, hogy a korábbi ismert kódexek ismét előkerültek, és esetleg megszerezhetőek a Nemzeti Könyvtár számára, gyorsan bejárta a hazai sajtót.⁶⁴ Berzeviczy törekvése azonban, aki már korábban is nyomozott a kéziratok után, sajnos hiábavalónak bizonyult: a két kódexet még ugyanabban az évben megvásárolta John Pierpont Morgan, akinek ez volt egyik utolsó jelentős kódexvásárlása.

Mivel két – évtizedek óta lappangó – corvina biztosan Tammaro De Marinis közvetítésével bukkant fel Párizsban, érdemes mérlegelni a lehetőséget, hogy a harmadik, ugyanekkor és ugyanott feltűnő kódex is vele hozható összefüggésbe. Ám ha azt feltételezzük, hogy Ernst szintén De Marinistól vásárolta a maga corvináját, abból az is következik, hogy a II. Abdul Hamid-proveniencia is az utóbbi révén került be a köztudatba. Mivel – mint láthattuk – a firenzei könyvkereskedő tényleg épp ekkoriban jutott hozzá a szultán keleti kézirataihoz, ez a származás nem kelthetett gyanút.

De Marinis ráadásul pontosan tisztában volt a corvinák történeti jelentőségével, és antikváriusként azok modernkori mozgásával is, így azt is jól kellett tudnia, hogy éppen a volt szultán ajándékozott korábban – igaz, nem a magángyűjteményéből, hanem a Topkapi Szeráj anyagából – corvinákat a magyar államnak. Ha el akarta fedni kódexe eredeti tulajdonosának kilétét, akkor joggal számíthatott arra, hogy a volt szultán neve Magyarországon ismerősen cseng, és nem kelt majd kételyeket a kódex eredetére vonatkozóan. Ráadásul, ha a másik két, sokkal értékesebb corvina számára a magyar államot próbálta vevőnek megszerezni, akkor

60 Egyetlen futólagos megjegyzéssel találkoztam, amelyben a két kódexvásárlás együtt említetik, de ott sem találunk közöttük összefüggést: Hoffmann Edith idézte fel ezeket 1930-ban, egy újabb, megint csak Párizsban felbukkant corvina kapcsán, lásd HOFFMANN 1930. 394: „Csaknem húsz éve van annak, hogy Corvin-kódexek utójára eladásra kerültek (a Morgan-könyvtárba származott remek Didymus s a Cicero és Ernst Lajos könyve.)”

61 BERZEVICZY 1912a; BERZEVICZY 1912b.

62 CSONTOSI 1888. 110–111.

63 New York, PML, Ms. M 497. A kódexben minden incipit-lap margóin gazdag, virágdíszes miniatúra található, amelyeken medaillonba foglalva a *bas-de-page* szélein a Sasseti-embléma, közepén pedig

a családi címer kapott helyet: fol. 1r, 98r, 154r, 175r, 188r, 195r, 234r, 262r. Ezek közül az első kettőn, valamint a címlapon (fol. 1v) az eredeti címet 1488 körül Mátyáséval felülfestették, ezenkívül a fol. 1r alsó lapszéldíszén a Sasseti-impresákot is átfestették Mátyás emblémáival (kovakő és méhkas). A kézirat másolója Hubertus W volt (DE LA MARE 1976. 187. kat. 70; DE LA MARE 1985. 505. kat. 32/27), miniatúráit feltehetően Bartolomeo di Domenico di Guidónak lehet tulajdonítani, GARZELLI 1985. II, 577. kép. A kódexhez ld. 112. j.

64 *Budapesti Hírlap*, 1912, 18; *Protestáns*, 1912, 427–428. Az *Uj Idők* című hetilap 1912. július 7-i számának 31. oldalán a Didymus-corvina címlapjának egész oldalas reprodukciója jelent meg, a képaláírás szerint pedig a két corvináért „egy firenzei antikvárius egy millió lírát kér”.

logikusnak tűnik, hogy e harmadik, ugyanekkor nála lévő corvinának is magyarországi vevőt próbáljon találni. Olyan vevőt, aki éppen a kódex eszmei értéke miatt („hungaricum”) hajlandó és képes a máshol elérhetőnél magasabb árat is megadni a kéziratért. (Ne felejtjük el, hogy egy darabjaira esett, bekötetlen, részben megégett, kis méretű kódexről van szó.) Ernst Lajos személyében pedig megtalálta az ideális partnert. Ám ha mindez igaz, akkor Tamaro De Marinis – és rajta keresztül maga Ernst – hamis információt terjesztett (vagy legalábbis hagyott terjedni) a kódex provenienciájára vonatkozóan. Hogyan lehet mindezt igazolni? És mi lehetett a titkolózás oka? Ennek megértéséhez ismernünk kell a másik két díszkódex sorsát, amelyeket ugyanekkor John Pierpont Morgan vásárolt meg. Mint látni fogjuk, ott sincs minden rendben.

A Didymus- és a Cicero-corvina

A Didymus- és a Cicero-corvinát magyar tudósok fedezték fel Rómában, a jezsuiták hírneves oktatási intézményének, az 1551-ben alapított Collegium Romanumnak a könyvtárában. (18. kép) Az előbbiről először Rómer Flóris számolt be röviden a Magyar Tudományos Akadémián 1869. november 15-én, itáliai szakmai útjáról tartott előadásában, majd a következő évben megjelent tanulmányában részletesen ismertette mindkét kéziratot.⁶⁵ Ez a modern szakirodalomban ritkán idézett tanulmány alapozta meg a kódexek itthoni ismertségét. Rendkívüli kodikológiai, filológiai és művészettörténeti alaposággal megírt szövegében a Didymus-corvina címlapjával kapcsolatban Gázer fontosnak tartotta kiemelni, hogy díszítésének gazdagsága és kvalitása révén az kiemelkedő darabja Mátyás király egykori könyvtárának: „meg kell vallanom, hogy valamint szerkesztésre, úgy kivitelre nézve alig találtam szebb díszlapot”. Rómer 1870-ben publikált kódexleírásai tehát saját személyes tapasztalatain alapultak: az előző év novemberében tért haza Olaszországból. Utazásának célja az volt, hogy korábban ismeretlen corvinákat azonosítsa a legjelentősebb itáliai könyvtárakban: járt Velencében, Parmában, Modenában, Ferrarában, Bolognában, Firenzében, Rómában és Nápolyban.



18. **Giovan Battista Falda:** Piazza del Collegio Romano, 1665
rézmetszet

Felfedezőútját honfitársa, az egykori '48-as honvédként és Kossuth Lajos elkötelezett támogatójaként angliai emigrációban élő Simonyi Ernő kutatásai alapozták meg. Ő volt az, aki lelkes amatőrként az 1860-as években a király egykori kódexei után kutatva végigjárta Európa számos nagyvárosának könyvtárát. Eredményeit azonban nem publikálta, hanem jegyzeteit elküldte Rómernek, aki ezek birtokában vágott neki itáliai utazásának. Noha ő maga soha nem hallgatta el, hogy eredményeit emigrációban élő honfitársa munkájára alapozta, Simonyinak a corvinák 19. századi újralfedezésében játszott alapvető szerepét mégis csak a legutóbbi időben sikerült igazolnia Zsupán Edinának és Mikó Árpádnak.⁶⁶ Az ő érdemük, hogy ráirányították a figyelmet Rómer kéziratossághagyatékára.

Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárának Fol. Hung. 1110/I jelzetű mappája tartalmazza azokat a részletes jegyzeteket és leírásokat, amelyeket Rómer európai útjai során készített corvinákról, és e jegyzetek között Simonyi papírjai is ott vannak.⁶⁷ A római kódexek esetében is jól értelmezhető Rómer munkamódszere: egyrészt lapszéli jegyzetekkel egészítette ki Simonyi leírásait, másrészt önálló lapokon folytatta is azokat. (ld. Függelék 1.) Mindebből kiderül például, hogy Simonyi 1868. január 23-án járt a Collegium Romanumban, ekkor készítette el a Cicero-kódex rendkívül részletes tartalmi

65 RÓMER 1869. 204; RÓMER 1870b. 300–303; VÖ. BEÖTHY 1869.

66 MIKÓ 2015. 176–178; ZSUPÁN 2015. 200–201. Zsupán Edina szerint Rómer 1867-ben, a párizsi világkiállításon ismerkedhetett meg Simonyival, lásd Uo. 23. jegyzet.

67 A Rómer-mappa kéziratossághagyatékának a római corvinákra vonat-

kozó tartalmi ismertetését ld. Függelék 1. Zsupán Edina ismerte föl, hogy Rómer kéziratossághagyatékai között a Simonyi kézírásával készült jegyzetek is megvannak, lásd ZSUPÁN 2015. 200. Néhány esetben Simonyi egyébként szignálta is ezeket, ld. Függelék 1. (1), (2).

és filológiai leírását.⁶⁸ Rómer aztán saját lapszéli jegyzeteivel egészítette ezt ki. Ez utóbbiak között találkozunk például először azzal az információval, hogy a kézirat végén egy korábbi tulajdonosra utaló, töredékesen olvasható mottó és ex libris is látható volt: „A legvégső lapon 5 sor kivakart írás van, mely a könyv fatumára vonatkozik – de kézzel ki van vakarva / csak a ^ +A FATA MIHI és FRANCIS adhatna erről némi felvilágosítást”. Rómer ugyanezt a kodikológiai megfigyelést közölte a következő évben megjelent tanulmányában is, de ott némileg pontosította az olvasatot. „A . . . | A (mitia) FATA MIHI és FRANCIS”.⁶⁹ Ma már tudjuk, hogy a kézírásos bejegyzés, amelyet Rómer akkor nem tudott feloldani és pontosan értelmezni, Francesco Sasseti jellegzetes possesszorjegye volt.⁷⁰

Rómer jegyzete rendkívül fontos forrás, mert ez az utolsó levél (hátsó előzéklap) ma már nem található meg a kódexben,⁷¹ és a későbbi kutatás nem volt tisztában azzal, hogy a hiányzó possesszorjegy megbízható, autopszián alapuló forrásból származik. Az eltűnt lapon olvasható szöveg egykori jelenlétére később André de Hevesy – nyilvánvalóan Rómer 1870-ben megjelent tanulmánya alapján – úgy hivatkozott, hogy nem adta meg információja forrását,⁷² Rómer magyarul megjelent szövegei pedig – egyáltalán nem szokatlan módon – teljesen ismeretlenek maradtak a későbbi külföldi kutatás számára. Albinia de la Mare a Francesco Sasseti könyvtáráról írt tanulmányának a New York-i kódexet ismerető katalógustételében – a Pierpont Morgan Libraryből, William Voelklétől kapott információra alapozva – azt közölte, hogy a kódex utolsó ívfüzete hiányos, és már ilyen volt akkor is, amikor a kézirat bekerült a könyvtárba.⁷³ Az elveszett ex librisről a szerzőnek csak Hevesy

1923-as monográfiájából voltak értesülései. Simonyi és Rómer jegyzetei alapján most már az is bizonyos, hogy csak egy levél, a hátsó előzéklap hiányzik a kódexből.

A Didymus-corvina esetében viszont, úgy tűnik, a felfedezés kizárólag Rómer érdeme: Simonyitól e corvinára vonatkozó jegyzetet a kéziratanyagban nem találunk, csak az előbbinek 1869. október 2-án és november 1-jén készült leírását. A tudós maga is utal arra a néhány héttel később az Akadémián tartott előadásában, hogy az „eddig le nem írt kéziratra figyelmeztette értekezőt a tudós jezsuita könyvtárnok P. Patrizi”.⁷⁴ Rómernek tehát a Collegium Romanumban Francesco Saverio Patrizi S. J. (1797–1881), az intézmény nagyhírű professzora volt segítségére kutatásaiban, aki Biblia-kutató filológusként jól ismerte a könyvtár patrisztikus teológiai szövegeket tartalmazó kéziratait, így a Didymus-kódexet is.

Miután Rómer megismerte a római könyvtárakban őrzött corvinákat, és rövid publikációban leírta azokat, elkezdte azt is megszervezni, hogy az ekkor az I. vatikáni zsinatra Rómába érkező magyar főpapok segítségével fotóreprodukciókon jelenjenek meg e kódexek legszebb lapjai. E tárgyú kezdeményezéséről a Magyar Tudományos Akadémia II. (nyelvészeti) osztályán 1870 májusában tartott osztályülésén beszélt részletesen, és pontosan megjelölte azt a négy kódexet, amelyről fotóreprodukciókat kell készíteni.⁷⁵ Ennek a törekvésnek lett az eredménye az 1871-ben kiadott, in folio méretű *Díszlapok a római könyvtárakban őrzött négy corvin-kódexből* című könyv, az első olyan magyarországi kiadvány, amelyben a miniatúrával díszített kódexlapok méretazonos reprodukciókon jelentek meg. A könyv tartalmazza a Collegium Romanumban őrzött két corvina címlapjairól készült reprodukciókat, valamint Rómer

68 Rómer maga is beszámol arról, hogy a kódex leírásához Simonyi jegyzeteit is felhasználta, lásd RÓMER 1870b. 300. Simonyi Ernő a jegyzetek tanúsága szerint 1868 januárjának utolsó heteiben folytatta kutatásait a római könyvtárakban, a Vatikáni Könyvtárban január 24-én készített feljegyzéseket, ld. *Függelék* 1. (1), (2). Zsupán Edina azt feltételezte (ZSUPÁN 2015. 200.), hogy Simonyi már 1867 végén átadta jegyzékét Rómernek, de ezek alapján erre csak néhány hónappal később kerülhetett sor.

69 OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 110/I, fol. 307r, ld. *Függelék* 1. (1); RÓMER 1870b. 301. Simonyi ezt a bejegyzést nem írta le, Rómer kiegészítése a lapon az után következik, hogy az előbbi befejezte, szignálta és datálta jegyzetét.

70 Francesco Sasseti kódexeinek előzék-, vagy még gyakrabban hátsó előzéklapjai rektó oldalára könyvtárosa, Bartolomeo Fonizio írta be a tulajdonos valamelyik jelmondatát és nevét tartalmazó possesszorjegyet. A Cicero-kódexből elveszett lapon egykor olvasható szöveg eredeti formájában – a leggyakoribb ehhez hasonló mottó/ex libris-párosítás alapján – a következő lehetett: „MITIA FATA MIHI / FRANCISCI SASSETTI THOMAE FILII / CIVIS FLORENTINI (FACIVNDVM CVRAVIT)”. Francesco Sasseti kódexeinek külön-

böző possesszorjegyeihez lásd DE LA MARE 1976. 166–168. és 176. (Appendix 9.3/A).

71 Az, hogy ez a szöveg egy ma már hiányzó lapon volt, kiderül Simonyi leírásából is, aki szerint a kivakart írás az utolsó, 272. levélen volt: „A 272ik utolsó levél üres, de ezen is vagy tíz sor későbbkori írás kivakartatott, de egyes betűk látszának.” A kódex jelenleg azonban csak 271 levélből áll (l. 270), tehát egyértelműen egy ma már hiányzó levélről volt szó. Ezen túl nem tudjuk, hogy milyen szöveg volt e fölött kivakarva: mint láttuk, Rómer 5 sort említett, Simonyi a mottóval együtt 10-et. Hasonló eljárással találkozunk több, szintén a Corvina könyvtár állományába került Sasseti-kódexben is: Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 817, fol. 203r (a hátsó előzéklapon) és Modena, BEU, Lat. 437 (a.Q. 4.15), fol. 157r (hátsó előzéklapon). Mindkét esetben 5 kivakart sor alatt következnek a fentebb leírt szöveg, DE LA MARE 1976. 186. kat. 67–68.

72 HEVESY 1923. 71. kat. 76.

73 DE LA MARE 1976. 187. kat. 70.

74 RÓMER 1869. 204.

75 RÓMER 1870a. 136.

Flóris kódexleírásait, amelyet a szerző a saját és Simonyi jegyzeteire alapozott. (19. kép)

Rómer kutatási eredményei közül kettőt fontos itt kiemelni. Az egyik, hogy a Didymus-corvina esetében közölte a kódex akkori jelzetét is: „4 f 45”,⁷⁶ a másik, hogy a kötetben közölt négy római corvina őrzési helyének ismertetésekor pontosan megkülönböztette a Collegium Romanumot, ahol a Didymus- és a Cicero-corvina volt található, illetve a jezsuiták római rendházát (casa professa del Gesù), ahol pedig az úgynevezett *Ferences Missalét* őrizték.⁷⁷ (A negyedik kódex a Vatikáni Könyvtár urbinói fondjába tartozó *Breviarium Romanum* – Urb. Lat. 112 – volt.) A Bécsben készült *Ferences Missalét* először Fraknói Vilmos ismertette 1868-ban megjelent tanulmányában. Ezt Mátyás király 1469-ben ajándékozta Thomas de Hungaria ferences szerzetesnek azzal a kikötéssel, hogy a kódexet később is abban a rendtartományban kell őrizni, ahol az utóbbi meghalt.⁷⁸ A mű ezért egészen a 18. század végi abolícióig a bécsi rendházban (Hieronymuskloster) maradt, majd Festetics László (1785–1846) szerezte meg. Az ő tulajdonából aztán – gyűjteményének bécsi árverésén – 1846-ban Johann Paul Kaltenbaeck történészhez került, majd tőle vásárolta meg Bécsben Giovan Francesco De Rossi neves könyvgyűjtő, a történetünk szempontjából hamarosan szintén fontosá váló Luisa Carlotta Bourbon-Pármai hercegnő férje.

Amikor a *Díszlapok* 1871-ben Pesten megjelent, akkor a Collegium Romanum corvinái már nem voltak eredeti őrzési helyükön. Az olasz hadsereg 1870. szeptember 20-án bevonult Rómába, és a következő évtől fogva a város hivatalosan is az Olasz Királyság fővárosa lett. Ekkor államosították az egyházi intézmények javait, köztük a jezsuiták könyvtárát is.⁷⁹ A Collegium Romanum hatalmas könyvtárának anyaga vált az 1873-ban megalapított Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele



XIV. Tabla. OPERA CICERONIS 2. l. ad.

19. **Marcus Tullius Cicero: Opera philosophica**
 Miniátor: Bartolomeo di Domenico di Guido, 1470–1475 k.
 New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M497, fol. 1r.
 (reprodukció: *Díszlapok* 1871)

76 OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 110/I, fol. 323r: „disznóbőrkötés, kívül 4 f 45”, illetve fol. 325r, ld. 129. j. Az egykori jelzetet szintén közli: RÓMER 1870a. 136; RÓMER 1870b. 301; *Díszlapok* 1871. 12. Rómer kéziratosa közlése azért is fontos, mert ezek szerint az eredeti jelzet a kódex bőrkötésének gerincén is olvasható volt. Ez később eltűnt onnan (lekopott vagy levakarták), majd ezt a – feltehetően 16–17. századi – kötéstáblát is elvesztette a corvina, amikor a Pierpont Morgan Libraryben az 1970-es években újrakötötték.

77 Rómer a Magyar Tudományos Akadémia II. osztályán tartott osztályülésen (1870) beszélt részletesen a reprodukálni kívánt kódexekről, és itt is pontos különbséget tett őrzési helyeik szerint: a Cicero és a Didymus a „Jesuiták Collegium Romanum könyvtárában”, míg a *Ferences Missale* a „Collegio del Gesù könyvtárában” volt ekkor. RÓMER 1870a. 136.

78 BAV, Ross. 1164, Fraknói 1868. Az adomány feltételeit pontosan rögzíti a fol. 126v-n az egész oldalas miniatúra (*Imago pietatis a passio eszközeivel*) alá a kódex scriptora által beírt szöveg. (A textus egyes szám

első személyben fogalmaz, megfelelően annak, hogy a szöveg fölötti képen a Krisztus előtt térdelő magyar uralkodó címerrel azonosított alakja jelenik meg.) Fraknói azonban nem ismerte föl, hogy ez azonos azzal a kézírralattal, amelyet Xystus Schier már száz évvel korábban a bécsi ferences rendházban őrzött kódexként leírt. SCHIER 1766. 57. vö. BUDIK 1839. 55. vö. TIETZE 1911. 18. kat. 31. A kódexhez újabban lásd *Liturgia in figura* 1995. 219–222. kat. 49. (Lorenza Dal Poz); MADDALO 2014. II. 1296–1300. (Lorenza Dal Poz).

79 A Rómába bevonuló olasz csapatok néhány egységét már az első napon beszállásolták a Collegium Romanum épületébe, így tehát a patinás intézmény 1848/1849 után másodszor is ideiglenes kasszárnnyá vált. Az intézmény rektora és az olasz hatóságok között ekkor, 1870 szeptember–október folyamán az épület használatáról folytatott levelezés nyomtatásban is megjelent, többek között ebből lehet pontosan rekonstruálni a Róma elfoglalása utáni eseményeket: *La chiusura* 1870.

le II magjává, a Sant'Ignazióhoz csatlakozó épületben pedig részben ezt az új könyvtárat, részben pedig egy új állami gimnáziumot (Liceo Classico Enrico Quirino Visconti) helyezték el.⁸⁰ A két corvina azonban nem került be az új nemzeti könyvtár gyűjteményébe, azoknak nyoma veszett.

A hiányt először Csontos János regisztrálta a *Magyar Könyvszemlé*ben 1886-ban megjelent, az Attavante miniatúráival díszített corvinákról írt tanulmányában.⁸¹ A következő évtizedekben több kutató is tett erőfeszítéseket annak érdekében, hogy az eltűnt kincsek holletét megállapítsa. A Collegium Romanum államosított könyvanyagának útját követve Wilhelm Weinberger és Berzeviczy Albert is a Biblioteca Nazionaleban kereste a kéziratokat a 20. század első évtizedében.⁸² Közülük Weinberger már azt is tudta a corvinákról 1908-ban megjelent tanulmányában, hogy a Collegium Romanum kódexei nem kerültek be hiánytalanul a Biblioteca Nazionale anyagába, hanem egy jelentős részüket a Vatikáni Könyvtárban kell keresni, illetve néhány kézirat elkallódott.⁸³ Ő azonban – mivel ez a kódexanyag ekkor még nem volt hozzáférhető a kutatók számára – nem tudhatta, vajon a Didymus- és a Cicero-kódex a Vatikánba került anyagban van-e.

Ilyen előzmények után bukkantak fel tehát a corvinák 1912-ben a párizsi műtárgy piacon. Ezen a ponton kell visszatérnünk Berzeviczy Albertnek a Magyar Nemzeti Múzeumban tartott előadására, mert ebben a kódexek korábbi sorsára vonatkozóan egy igen fontos, új információ hangzott el: az Akadémia elnökének ismertetése szerint a Didymus-kódex, amelyet ekkor Tammaro De Marinis ajánlott fel vételre, 1870 előtt „a Jézus-társaság

birtokában a Collegium Romanum könyvtárában őriztett, hová Karolina páрмаi nagyhercegnő adományaképpen került”.⁸⁴ Ez utóbbi provenienciaadat mindaddig ismeretlen volt, maga Berzeviczy sem tudott róla ezt megelőzően: az Aragóniai Beatrix királynéről négy évvel korábban megjelent monográfiájában még kizárólag a jezsuita kollégiumot tartotta számon a kézirat egykori őrzési helyeként és egyetlen ismert provenienciájaként.

Az 1912-ben felbukkant új adat tehát – noha erre előadásában nem tett közvetlen utalást – nagy valószínűséggel Tammaro De Marinistól származott. Feltehetően ő volt a forrása André de Hevesynek is, aki a *Revue de l'Art Chrétien*ben 1911-ben publikált egy tanulmányt a corvinák miniatúráinak attribúciós kérdéseiről. Ennek egyik lábjegyzetében említette meg, hogy a Didymus-kódex ugyanúgy „Caroline de Parme” hercegnőtől származik, mint „a többi kötet” (ti. a *Ferences Missale*), amely később a (római) jezsuitákhoz került.⁸⁵ Hevesy a Didymus-corvina reprodukcióját a *Díszlapok* alapján közölte, abból a kiadványból pedig tudnia kellett, hogy a *Ferences Missale* és a Didymus nem ugyanarról a helyről származik. Mivel nem valószínű, hogy Berzeviczy Hevesytől vette volna át az „új” adatot, azt feltételezem, hogy mindketten közös forrásra, De Marinis információjára támaszkodtak.

Luisa Carlotta Bourbon-pármai hercegnő és a Biblioteca Rossiana

Az általuk említett „Karolina páрмаi nagyhercegnő”, azaz Luisa Carlotta Bourbon-pármai hercegnő (1802–1857) – akitől állítólag a Collegium Romanumba került a két corvina – jól ismert név a Vatikáni Könyvtár kódexeinek

80 A korabeli esemény- és intézménytörténet részletes feldolgozását lásd FOTI 2006, vö. MARTINA 1995. 679–682; VENEZIANI 1995. 693–698.

81 CSONTOSI 1886. 249. 1. jegyzet. Csontosiban ebben a hosszú lábjegyzetében őrzési hely szerint sorolja fel az egyes könyvtárakban őrzött corvinák mennyiségét, viszont jelzetet és tartalmi ismertetést nem ad meg. Egyértelműen a Didymus-corvinára vonatkozik azonban a következő tétel: „a Jezsuita-rend egy ismeretlen könyvtárában (azelőtt a »Collegio Romano«-ban Rómában)”. Csontosinak ez a tanulmánya válasz volt Adolfo Venturinak az előző évben megjelent, néhány modenai (BEU) corvina miniatúrájának attribúciójával kapcsolatban megjelent cikkére, VENTURI 1885. Csontosiban később is lappangó kódexként tünteti fel a Didymus-corvinát, lásd CSONTOSI 1888. 110: „azelőtt Rómában a jezsuita-rend »Collegium Romanum« című intézet könyvtárában, ez idő szerint pedig ismeretlen könyvtárban, őriztetik”. A szerző néhány évvel korábban, a latin nyelvű corvinákról írt repertóriumának megjelenésekor még nem tudott arról, hogy a két kódex már nincs eredeti őrzési helyén, CSONTOSI 1881. 172–173.: „XXXVIII. A jezsuitarend »Collegium Romanum« című társházában Rómában”.

82 WEINBERGER 1908. 50–51; BERZEVICZY 1908. 305. és 305–306. 1. jegyzet: „E codexnek, melynek teljes címe: »Didimi [sic!] Alexandrini de Spiritu Sancto et Cyrilli Alexandrini Opera«, holletét a legnagyobb igyekezettel sem sikerült kipuhatolnom; a Collegium Romanum államosítása idejében valószínűleg elrejtették tulajdonosai s eddig nem került elő.” Négy évvel később Berzeviczy pontosabban is közli, merre kereste a kódexeket, BERZEVICZY 1912a. 307–308: „Csakhamar megállapíthattam, hogy a codex az 1870 végén, Róma elfoglalása után a Collegio Romanoval együtt államosított 49 szerzetrendi könyvtárból alakult Biblioteca Vittorio Emmanuele-ben nem található.” Berzeviczy Albert itt idézett múzeumi előadásának kis mértékben rövidített szövege a *Magyar Könyvszemlé*ben megjelent, lásd BERZEVICZY 1912b.

83 WEINBERGER 1908. 50–51. A Vatikáni Könyvtárba feltehetően 1903-ban jutott el a gyűjtemény (MANCINI 2015. 51–52), de máig nem tisztázott, hogy pontosan milyen körülmények között őrizték a kódexeket egészen 1913-ig, amikor azok hivatalosan is a könyvtár tulajdonába kerültek.

84 BERZEVICZY 1912a. 307.

85 HEVESY 1911. 17. 2. jegyzet.

történetében, a ma Rossiana fondként ismert gyűjteményi egység ugyanis tőle eredeztethető. Néhai második férje, az alacsony rangú és nem túl gazdag családból származó Giovan Francesco De Rossi lovag (1796–1854) lelkes könyvgyűjtő volt, aki felesége vagyonának felhasználásával két évtized alatt létrehozta Rómában mintegy ezerkétszáz kódexből, kétezer-ötszáz inkunabulumból és több ezer egyéb nyomtatott könyvből álló könyvtárát.⁸⁶ Halála után özvegyére szállt a gyűjtemény, aki már a következő évben, 1855. március 6-án kelt adománylevelében részletesen rendelkezett annak sorsáról: a könyvtárat teljes egészében a jezsuita rendnek ajánlotta, azzal a kikötéssel, hogy azt egyben kell tartani és lehetőség szerint a római jezsuita rendházban (casa professa del Gesù) kell elhelyezni.⁸⁷ Bölcs előrelátásról tanúbizonyságot téve azonban arról is gondoskodott, hogy a rend feloszlata esetén – dinasztikus családi köteleihez híven – az osztrák császárt illeti a könyvtár tulajdonjoga.⁸⁸

Mindez így is történt: a gyűjteményt az adományozó akaratának megfelelően a jezsuiták római rendházában helyezték el oly módon, hogy ott nemcsak a kódexek és nyomtatott könyvek megfelelő állagvédelmét, de azok kutathatóságát is biztosították. E kódexek között volt a korábban említett *Ferences Missale* is, Fraknói és Rómer is ott látta, és írta le azt 1868-ban, illetve egy évvel később. De ekkor már nem maradtak ott sokáig: miután Róma is az Olasz Királyság része lett, és a rend javait államosították, az értékes gyűjtemény új tulajdonosa az 1855-ös adománylevél értelmében az osztrák csá-

szár, I. Ferenc József lett.⁸⁹ De Rossi egykori könyvtárát ezért 1873-ban átszállították a Monarchia nagykövetségi épületébe, az előbbivel közvetlenül szomszédos Palazzo Veneziaába, majd néhány évvel később (1877) útnak indították Ausztriába. Itt először a bécsi jezsuita rendházban (Universitätsplatz) helyezték el azt, majd a főváros melletti Lainz kolostorába került az anyag (1895), és itt vált a szakmai érdeklődők számára kutathatóvá.⁹⁰ A gyűjteményről is már ekkor, a 20. század elején jelentek meg az első komoly publikációk, előbb Eduard Gollob ismertette azt röviden, majd Hans Tietze publikálta 1911-ben az illuminált kéziratok katalógusát.⁹¹

1912-ben tehát már jól ismert volt az anyag, amely azonban egy újabb történelmi fordulatnak köszönhetően néhány évvel később visszatért Rómába: 1918. november 12-én létrejött az Osztrák Köztársaság, és az első világháborút lezáró békeszerződések értelmében végleg megszűnt az Osztrák–Magyar Monarchia, senki nem viselhette többé az osztrák császári címet, viszont ugyanekkor már ismét létezett Olaszországban a jezsuita rend. A gyűjteményt ezért, hosszas diplomáciai tárgyalások után, 1921 decemberében visszaszállították Rómába: az osztrák állam tehát visszaszolgáltatta a teljes anyagot a jezsuita rendnek, amely késelem nélkül a pápának, XV. Benedeknek (1914–1922) adományozta azt, aki pedig a Vatikáni Könyvtárra bízta a gyűjteményt.⁹² A Rossiana azonban – ellentétben a Collegium Romanum gyűjteményével – 1870 után nem tűnt el egészen az érdeklődők szeme elől. A *Ferences Missale* például 1882-ben és 1896-ban is szerepelt Budapesten kiállításon.⁹³

86 Giovan Francesco De Rossihoz: VERCELLONE 1991; PIAZZONI 2014.

87 Az adománylevél szövegét közli GRAFINGER 1997a. 138–146. Az adománylevelben a jezsuita rend generálisa, Pieter Jan Beckx nyilatkozott az adomány elfogadásáról. A dokumentum 2. pontja értelmében az adományozó megjelölte a könyvtár elhelyezését (Casa Professa del Gesù), de egyúttal lehetővé tette azt is, hogy a rend mindenkor generálisának döntése értelmében, ha erre alapos indok készíti, a gyűjteményt máshol őrizze. A gyűjtemény vándorlástörténetéhez lásd még PIAZZONI 2009. különösen 159–161.

88 Luisa Carlotta az adománylevél 5. és 6. pontjában rendelkezett igen részletesen erről az eshetőségről, lásd GRAFINGER 1997a. 142. Érdekes módon már Fraknói Vilmos is fontosnak tartotta megemlíteni az adományozónak ezt a rendelkezését a *Ferences Missaléről* írt tanulmányában, lásd FRANKNÓI 1868. 446.

89 A jezsuita rendet hivatalosan egy 1873-ban kihirdetett törvény oszlatta fel.

90 A könyvtár 1870 és 1922 közötti sorsáról, ezen belül is különösen ausztriai korszakáról részletesen lásd GRAFINGER 1997b.

91 GOLLOB 1909; TIETZE 1911. Noha a gyűjteményről már Luisa Carlotta 1855-ös adományozása előtt is készült inventárium (erről adománylevelében említést is tesz), majd az átvétel után nem sokkal Beckx is összeállított egy jegyzéket, az első részletes leíró katalógus csak Lainzban készült el. Történetünk szempontjából nem érdekelten

megjegyezni, hogy Grafinger közlése szerint a Pierpont Morgan Library 1914 elején tárgyalásokat folytatott az ausztriai jezsuita rendtartomány képviselőivel arról, hogy az akkor Lainzban őrzött Rossiana-anyagból néhány kódexet – köztük épp a *Ferences Missalét* is – megvásárolják. Az ügyletet az osztrák hatóságok (K. u. K. Ministerium für Kultus und Unterricht) éppen arra a jogalapra hivatkozva tudták megakadályozni, hogy a gyűjtemények ekkor a jezsuiták csak az őrzői és kezelői voltak, de tulajdonosa az osztrák császár. Hivatkoztak egyúttal Luisa Carlotta adománylevelének arra a pontjára, miszerint a könyvtárat teljes épségben és egységben kell megőrizni, tehát tilos abból egyes darabokat kiemelni és értékesíteni, lásd GRAFINGER 1997a. 127. és 107. jegyzet. Ugyanekkor, 1913–1914 folyamán a Vatikáni Könyvtár prefektusa, a jezsuita Franz Ehrle is tárgyalásokat kezdeményezett, ezúttal a teljes gyűjtemény megvásárlásáról. A kialakult összeg 500 000 korona volt, X. Pius pápa jóváhagyásával a jezsuita rend generálisa, Franz Xavier Wernz már lényegében meg is állapodott a kontraktusról Ferenc Ferdinánd főherceggel, de a vásárlást a trónörökös ellen elkövetett szarajevói merénylet végül meghiúsította, lásd PIAZZONI 2009. 163.

92 GRAFINGER 1997a. 131–135; PIAZZONI 2009. 164–165.

93 *Könyvkiállítási emlékek* 1882. 64–65. kat. 181. (A következő helymegjelöléssel: „A bécsi jezsuita-társház könyvtáré.”); *Ezredéves kiállítás* 1896. 97. kat. 1188. (A következő helymegjelöléssel: „Bibliotheca Rossiana, Bécs.”)

Ha az olvasó ezen a ponton ellentmondást érzékel, az nem véletlen. De Rossi gyűjteményének, amelyet tehát 1855 és 1873 között az Il Gesù-templomhoz csatlakozó rendházban őriztek, soha semmilyen köze nem volt a Sant'Ignazio-templom épülettömbjében 1870-ig működő Collegium Romanumnak a könyvtárához – azontúl természetesen, hogy mindkét intézmény a Jézus Társaságához tartozott. Nem tudunk arról, hogy Luisa Carlotta a halála előtt – egykori férje gyűjteményét megbontva, és így saját adománylevelének ellentmondva – bármilyen kéziratot adományozott volna a Collegiumnak. Láthattuk továbbá, hogy amikor Simonyi és Römer az 1860-as évek végén Rómában corvinákat kerestek, pontosan megkülönböztették egymástól a Gesùban lévő rendházat és az onnan kétszáz méterre található oktatási intézményt, a Collegium Romanumot. Nem utolsósorban pedig: ha a két kódex bármelyikében egy korábbi tulajdonosra vagy ajándékozóra utaló bejegyzést, esetleg ex librist találtak volna, azt egészen biztosan fel is jegyezték volna. Rómer kéziratai között azonban ilyen információval nem találkoztunk.⁹⁴

Berzeviczy maga is érzékelte, hogy a corvinák nem szokványos úton kerültek a könyvpiacra. Miután beszámolt arról, hogy a kódexeket korábban nem találta az új római nemzeti könyvtár gyűjteményében, azt valószínűsítette, „hogy a Jézus-társaság római könyvtárának az olasz állam részéről való átvétele előtt a legbecesebb könyvrégiségeket – köztük a Didymus- és a Cicero-kódexet is – Rómából eltávolította s azokat az olasz állam esetleges revindikációja ellen biztonságba igyekezett helyezni”. A nagytekintélyű tudós és befolyásos parlamenti képviselő Berzeviczy ekkor közadakozás megszervezését javasolta, de ezt többek között a feszült politikai légkör sem tette reálisá. Ezzel is összefügg, hogy a két corvina felbukkanása a korabeli hazai sajtóban nem csak lelkesültséget váltott ki. Volt, aki éppen a kódexek nyugtalanító provenienciája miatt intett óvatosságra. Így tett például Friedreich István, aki Berzeviczy előadását ismertetve a *Katholikus Szemle* hasábjain adott hangot kétségeinek: „a megvásárlás előtt azonban jó volna tisztába jönni azzal az úttal-móddal, melyen e codexek mostani párisi eladójukhoz kerültek, nehogy valami lopott portékának jussunk a birtokába, amelyet jogos gazdája majd visszakövetel”.⁹⁵

A kódexek származástörténetében rejlő ellentmondásokat a későbbi irodalom sem tudta feloldani. Ennek

köszönhető, hogy a Didymus- és a Cicero-corvina provenienciájára vonatkozóan 1912 után, amikor azok már John Pierpont Morgan, illetve a róla elnevezett könyvtár gyűjteményébe tartoztak, igen zavaros és gyakran egymásnak is ellentmondó adatokat találunk. Az első a sorban André de Hevesy volt, aki 1923-ban megjelent corvina-monográfiájában – továbbfejlesztve a saját, 1911-ben megjelent tanulmányában mondottakat – a következő adatsort adja meg. Szerinte a Didymus-kódex Giovan Francesco De Rossié volt, majd tőle Luisa Carlotta hercegnőhöz került, majd tőle a Collegium Romanumba, innen pedig a jezsuiták lainzi rendházának könyvtárába.⁹⁶ Mint látjuk, ez a származtatás több súlyos tévedést tartalmaz: a Collegium Romanumba nem kerültek kódexek a hercegnőtől, és nem a Collegium anyaga vándorolt Ausztriába, hanem a Rossiana. Feltehetőleg, hogy Hevesy, a maga módján, talán érzékelve az adatokban rejlő ellentmondást, megpróbálta azt valamilyen módon feloldani. Hogy állításának hitelt adjon, a kódex lainzi provenienciájának alátámasztására szakirodalomként idézte is Gollob 1909-ben megjelent tanulmányát. Azt a tanulmányt, amelyben természetesen nyomát sem találjuk a Didymus-corvinának.

Érdekes módon a Cicero-corvina esetében a fentitől némileg eltérő eredetet adott meg Hevesy: itt ugyanis azt olvassuk, hogy a kódex De Rossi gyűjteményéből származik, majd özvegyén keresztül jutott a Collegium Romanumba, és onnan közvetlenül Tammaro De Marinishoz.⁹⁷ Ez az első eset, amikor a két corvinához némileg eltérő proveniencia társult, és ez sokáig így is maradt a szakirodalomban.

A De Rossi–Luisa Carlotta–Gesù–Lainz-származástörténet a későbbiekben is keresztelte a Collegium Romanum–Tammaro De Marinis-vonalat. Hevesy monográfiája után néhány évvel, 1927-ben jelent meg az akkori legkiválóbb hazai kutatók által összeállított, máig mintaszerű monográfia Mátyás király könyvtáráról, a *Bibliotheca Corvina*. A kötet Fógel József által összeállított katalógusában azonban itt is furcsa, bár Hevesytől némileg eltérő információval találkozunk: a Didymus-corvina ezek szerint 1869/1870-ig a „Collegio Romano del Gesù” gyűjteményében volt, ahonnan eltűnt, majd Pierpont Morgan 1912-ben megvásárolta De Marinistól.⁹⁸ A Hevesy által felvázolt származástörténet tehát egyrészt „egyszerűsödött”, másrészt a két

94 A Rossianából származó és később a Vatikáni Könyvtárba került kódexek és inkunábulumok többségében például megtalálható – általában az első kötéstábla belső oldalának bal felső sarkába ragasztva – a Luisa Carlotta Bourbon hercegnő kettős címerét tartalmazó, nyomtatott ex libris.

95 FRIEDREICH 1912. 865.

96 HEVESY 1923. 71. kat. 77.

97 HEVESY 1923. 71. kat. 76.

98 FÓGEL 1927. 72. kat. 116.

intézmény, a jezsuita rendház (casa professa del Gesù) összeolvadt az oktatási intézménnyel (Collegium Romanum), melynek révén egy soha nem létezett intézmény tulajdonába utalták a kódexet.

Mindenknek egy újabb variációját kínálta a Pierpont Morgan Library illuminált kódexeiből a New York Public Libraryben 1933/1934-ben rendezett kiállítás katalógusa, amely szerint a Didymus korábbi őrzési helyei a következők voltak: „Cav. Gian Francesco de Rossi, the Jesuit fathers at Lainz, and the Collegio Romano at Rome”, a Cicero-corvináé pedig: „from the collections of Cav. Gian Francesco de Rossi, Luise Charlotte de Bourbon, and the Collegio Romano”.⁹⁹ A Berzeviczy 1912-es előadásában felbukkanó új eredettörténet ezzel vélegesen kanonizálódott, és a De Rossi-proveniencia máig érvényesnek számít. Ennek azonban nem csak az az egyszerű tény mond ellent, hogy a Collegium Romanumnak semmi köze nem volt a Gesùban 1873-ig őrzött Rossiana-gyűjteményhez, hanem az is, hogy igazolni tudjuk: a Didymus-corvina már legalább 1735 óta a Collegiumban volt, azt tehát semmiképp nem ajándékozhatta Luisa Carlotta hercegnő több mint száz évvel később a könyvtárnak.

A Didymus-corvinában olvasható első szöveget, a kódex névadójától, Alexandriai Didymustól származó, *De Spiritu Sancto* című traktátust – pontosabban annak Szent Jeromos-féle latin fordítását – Domenico Vallarsi 1735-ben adta ki.¹⁰⁰ Szövegközléséhez három kéziratot kollacionált, köztük egy olyan kódexet, amely leírása szerint „elegantissimus” volt, és amelyet akkor a római Collegium Romanum könyvtárában őriztek.¹⁰¹ A szöveg modern kutatója és kritikai szövegkiadásának gondozója, Louis Doutreleau erről a római kéziratról

már 1963-ban egyértelműen megállapította, hogy ez nem más, mint a ma a Pierpont Morgan Libraryben őrzött corvina.¹⁰²

A De Rossi-eredetet tehát a Didymus esetében teljes bizonyossággal kizárhatjuk. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezzel a provenienciával kapcsolatban már igen korán, az 1930-as években felmerültek kételyek. Az első ezek közül a magyar származású Schütz Géza volt, aki egy 1934-ben megjelent, a Corvina könyvtár történetének szentelt rövid tanulmányában kihagyta a kódexek eredettörténetéből a De Rossi-szálat. Helyette viszont egyértelműsítette, hogy azok 1870-ig a Collegium Romanumban voltak, majd eltűntek, és végül 1912-ben a firenzei könyvkereskedő révén a már ismert vásárlójukhoz kerültek. Anélkül azonban, hogy megoldást nyújtott volna a corvinák négy évtizedes rejtőzködésére, Schütz megjegyezte, hogy De Marinis titokban tartotta megszerzésük körülményeit.¹⁰³

Négy évvel később, 1938-ban újabb angol nyelvű tanulmány jelent meg a corvinákról. Ezúttal Walter Allen ismertette az akkor az Amerikai Egyesült Államok magán- és közgyűjteményeiben őrzött kódexeket, és a Hevesytől származó provenienciával kapcsolatban ő is kételyeit fejezte ki. Egyúttal közölte, hogy a kor ismert amerikai kódexkutatóját, Seymour De Riccit 1934-ben úgy informálta a Pierpont Morgan Library, hogy a Cicero-kódexnek soha nem volt Luisa Carlotta hercegnő a tulajdonosa, a Didymus meg soha nem volt De Rossié, és egyik sem volt később a lainzi jezsuita kolostorban.¹⁰⁴ Eltekintve attól, hogy Allen a megszerzett információkat aztán hibásan értelmezte, fontos értesüléseket hozott nyilvánosságra.¹⁰⁵ Olyan információkat, amelyeket maga Seymour De Ricci is közölt, akinek az

99 *The Pierpont Morgan Library* 1933. 58–59. kat. 123–124. A Pierpont Morgan Library on-line is hozzáférhető, 1946-ban összeállított gépiratos leíró katalógusában még ennél is torzabb formában találjuk meg a provenienciát: eszerint ugyanis a páрмаi hercegnő 1855-ben közvetlenül a Bécs–lainzi jezsuita kollégiumnak adományozta a kódexet. Ezt a származástörténetet a szakirodalomban is viszontlátjuk: HARRSEN-BOYCE 1953. 40–41. kat. 72; *Painted Page* 1994. 70. kat. 13. (William M. VOELKLE).

100 DIDYMUS 1735. col. 105–168.

101 DIDYMUS 1735. col. 103–104.: „Quod reliquum est editionem hanc nostram ad trium mss. fidem emendavimus: nempe unius Vaticani 4945. tum alterius elegantissimi, quem in bibliotheca Romani collegii Patrum Societatis Jesu invenimus, denique Tholosani, a quo excerptas variantes lectiones Martinaeus rejecerat in libri calcem.” A három, Vallarsi által használt kézirat: BAV, Vat. Lat. 4945, fol. 75r–82v; PML, Ms. M496, fol. 2r–37v; Toulouse, Bibliothèque Municipale, Cod. 157, fol. 130r–146v. A 19. századi szövegkiadások általában Vallarsi változatlan utánközlésével jelentek meg az eredeti előszóval együtt, ezért ezekben még 1870 után is változatlan formában

találjuk meg a Didymus-corvinára vonatkozó adatot, lásd DIDYMUS 1883. col. 107–108.

102 DOUTRELEAU 1963; DOUTRELEAU 1977. 356. és 368; vö. DIDYMUS 1992. 120. A szerző megállapítása csak igen későn került be a corvina provenienciájának szakirodalmába, lásd PÓCS 1999/2000. 69. és 21. jegyzet, PÓCS 2012. 53. és 157. jegyzet. A kódex provenienciájában mutatkozó ellentmondásokat korábban én magam is érzékeltem, de a kódexről megjelent monográfiámban még megpróbáltam – hibásan – összehangolni a két, egymásnak ellentmondó eredetet.

103 Schütz tanulmányát a későbbiekben nemigen hivatkozták a Corvina könyvtár történetének szakirodalmában, pedig van szövegének egy másik érdekes megállapítása is: a szerző fontosnak tartotta kiemelni, hogy Simonyi Ernő jelentős szerepet játszott a corvina kódexek 19. századi felfedezésében, összegyűjtött adatait a magyar kutatók fel is használták, lásd SCHÜTZ 1934. 561–562.

104 ALLEN 1938. 321.

105 A szerző következtetése mindebből az volt, hogy az egyik kódex feltehetően a férjé, a másik pedig a feleségé volt, mielőtt mindkettő a Collegium Romanumba került volna, lásd ALLEN 1938. 321.



20. **Giacomo Brogi:** *Wilfrid Michael Voynich*, Firenze, 20. század eleje
New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript
Library, Ms. 408, Box B

USA és Kanada könyvtáiraiban őrzött középkori és reneszánsz kéziratait ismertető hatalmas repertórium, pontosabban a New York-i könyvtárakat is tartalmazó második kötete Allen tanulmánya előtt egy évvel, 1937-ben jelent meg. Topográfiai rendbe osztott könyvében De Ricci lehetőség szerint minden általa közölt kódexnél rövid proveniencia-ismertetést is tett. Az akkor már a Pierpont Morgan Libraryben őrzött két *corvina* esetében eltekintett a De Rossi-eredettől, és csak a következőket közölte: mindkét kódex a Collegium Romanumból származik, amelyeket eltűnésük után

106 DE RICCI 1937. 1461–1462. A Pierpont Morgan Library 1946-os gépiratos katalógusa szerint John Pierpont Morgan a kódexet Alexandre Imberttől vásárolta, említés nélkül hagyva Tammaro De Marinis személyét.

107 SCHMITZ 1997. 3. Imbert elsősorban középkori és reneszánsz kerámiák (és nem kis részben hamisítványok) gyűjtőjeként és kereskedőjeként ismert, John Pierpont Morgannal már 1906-tól fogva kapcsolatban állt, és a következő években alapvető szerepet játszott az

később Tammaro De Marinis vásárolt meg Alexandre Imbert közvetítésével.¹⁰⁶

Mint látjuk, itt egyrészt eltűnik a zavaró De Rossi-eredet, megjelenik viszont egy olyan név, amelylyel korábban nem találkoztunk. Alexandre Imbert (1865–1943) a század elején Rómában élő francia műgyűjtő és kereskedő volt, akinek a neve egy szempontból lehet fontos számunkra: egyes adatok szerint Tammaro De Marinis 1912-ben vele együttműködésben vásárolta meg II. Abdul Hamid egykori szultán keleti kódexgyűjteményét.¹⁰⁷

Mindezek alapján úgy tűnik, hogy amennyire a Battista Mantovano-*corvina* esetében feltételezhető volt, hogy De Marinis fabrikálta a provenienciát, ugyanő hasonlóképp járt el a *Didymus*- és a *Cicero-*corvina** esetében is. Mindegyik kódex számára olyan fedőtörténetet eszelt ki, amely hihetőnek tűnhetett Magyarországon: a Battista Mantovano esetében II. Abdul Hamid gyűjteményét, a másik két kéziratnál pedig a De Rossi-féle anyagot emlegette. Az előbbi a szultán korábbi ajándékai, az utóbbi a Rossianából származó *Ferences Missale* miatt volt ismert a magyar kutatók számára, és ezért bizonyult mindkét eredet hihetőnek. A firenzei könyvkereskedő azonban nem számolt az általa fabrikált történetekben rejlő ellentmondásokkal, így azzal sem, hogy a kódexek valódi provenienciája egy idő után napvilágra kerülhet.

Wilfrid Voynich

Visszatérve a kiindulóponthoz, az 1870-es évhez: amikor az olasz csapatok megszállták Rómát, és lefoglalták az egyházi könyvtárak, köztük a Collegium Romanum kódexgyűjteményét, már nem a teljes anyagunk került a birtokába. Ahogy Weinberger 1908-ban jelezte, a kéziratok egy jelentős része, mintegy 350 kódex a Vatikáni Könyvtárba került. Ez az egység csak néhány évvel később, hivatalosan 1913-ban lett a Vaticana anyagának része, amikor a kéziratokat X. Pius pápa a könyvtárnak ajándékozta.¹⁰⁸ (A kódexekbe ekkor ütötték bele a „*Dono di Pio X*” pecsétet.) Berzeviczynek tehát igaza volt, a Collegium Romanum kódexgyűjteményének egy részét

amerikai mágnás itáliai majolikagyűjteményének létrehozásában, lásd RICETTI 2010. különösen 51–55. Ennek a gyűjteménynek egy része később, több áttétellel, a Metropolitan Museum of Artba került.

108 Miután a kódexek hivatalosan is a Biblioteca Apostolica Vaticana részévé váltak, a szokásos gyakorlattól eltérően nem képeztek számukra önálló gyűjteményi egységet, hanem a főfondba, a Codices Vaticani közé sorolták be azokat. A kódexek mai jelzetei: BAV, Vat. Lat. 11414–11709, Vat. Gr. 2341–2390, Vat. Turc. 80.

a jezsuiták valóban kimenekítették Rómából – egészen pontosan Frascatiba vitték –, majd onnan kerültek vissza az új évszázad elején a városba. Hogy pontosan mikor, azt nem tudjuk. 1911 körül azonban, még mielőtt a kódexanyag hivatalosan is a Biblioteca Vaticana részévé vált volna – és itt lép színre történetünk másik főszereplője –, Wilfrid Voynich mintegy harminc kéziratot megvásárolt a jezsuitáktól. (20. kép) Az extravagáns könyvkereskedő kiváló amerikai kapcsolatai révén nemcsak a legtehetősebb vásárlókhöz jutott el, hanem arra is lehetősége volt, hogy az általa megszerzett és veszőre váró példányait jelentős intézményekben állítsa ki. Így történt ez 1915-ben is, amikor a chicagói Art Institute-ban rendeztek nagyszabású tárlatot kéziratgyűjteményének legjelentősebb darabjaiból.¹⁰⁹ Ezek között már számos olyat találunk, amelyeket Voynich a jezsuitáktól szerzett meg.

A kódexek provenienciája azonban ekkor még rejtve maradt a nyilvánosság elől. Ugyanígy ismeretlen volt a vásárlók számára azon kódexek eredete is, amelyeket Tammara De Marinis két évvel korábban szánt eladásra. Az ekkor megjelent katalógusában mai ismereteink szerint legalább hat olyan tétel szerepelt, amelyek valójában Voynichon keresztül a Collegium Romanumból származtak.¹¹⁰ Úgy tűnik, hogy a firenzei könyvkereskedő az anyagból elsősorban azokat próbálta ekkor értékesíteni, amelyek nemcsak könyvészeti és/vagy művészettörténeti szempontból számítottak kiemelkedő jelentőségűeknek, hanem amelyek értékét növelte az a tény is, hogy kifejezetten előkelő pedigrével rendelkeztek: ezek eredeti tulajdonosai között olyan 15. századi bibliofil uralkodókat találunk, mint Aragóniai V. (I.) Alfonz nápolyi király, illetve unokája, Aragóniai Alfonz calabriai herceg (később szintén király), Borso d'Este ferrarai herceg és – nem utolsósorban – Corvin Mátyás. Ebben a katalógusban ugyanis ismét szerepelt a Didymus- és a Cicero-corvina, igaz, mellettük a vételár helyett már

csak a „vendu” (eladva) megjelölés olvasható.¹¹¹ De ebből a katalógusból nemcsak az nem derült ki, hogy a kéziratok a római jezsuita kollégiumból származnak, hanem még az sem, hogy kitől kerültek De Marinishoz.

Bár De Marinis katalógusa egyetlen esetben sem tünteti fel a provenienciát, viszont részletes kodikológiai leírást közölt a kéziratokról, amelyben szintén sok értékes információ rejlik. A Cicero-kódex esetében például ő adta közre először teljes terjedelmében Niccolò Niccoli *Commentarium in peregrinatione Germaniae* címen ismert levelét, amely a Cicero-szövegeketől (Hubertus W) eltérő, 15. századi kurzív kézírással, utólag került be a kódex üresen maradt, utolsó lapjaira (fol. 269v-271r). A firenzei korai humanizmus kutatói által sokat használt és nagyra becsült szöveg kizárólag itt maradt fenn.¹¹² (A forrásszöveg tartalma – de nem a teljes szövege – Simonyi és Rómer kutatásainak köszönhetően a magyar kutatók számára már 1870 után ismertté vált.)¹¹³ A De Marinis 1913-as katalógusában megjelent szöveget Remigio Sabbadini egy évvel később újraközölte, majd 1921-ben a levél az eredeti kézirat forrás alapján készült sokkal pontosabb átiratban is hozzáférhetővé vált.¹¹⁴ Mivel Francesco Sasseti könyvtárából ezt a kódexet a budai könyvtár vezetője, Taddeo Ugoletto vásárolta meg Firenzében Bartolomeo Fonzo közvetítésével 1488-ban a magyar uralkodó számára, joggal merülhet fel a gyanú, hogy Niccoli levelét csak ekkor, tehát utólag másolták be a kézirat utolsó lapjaira. Ezt a feltételezést látszik alátámasztani, hogy a szöveg kézírása feltehetően annak a Sebastiano Salvininak tulajdonítható, aki Ficino közeli rokonaként és tanítványaként az 1480-as években a filozófus több kéziratának megírását is elvégezte.¹¹⁵ Köztük a Ficino leveleinek III. és IV. könyvét tartalmazó, 1482-ben készült corvináét is, amelyet a szerző Mátyásnak dedikált.¹¹⁶ Salvini maga is kapcsolatban állt a magyarországi humanizmus egyik jelentős személyiségével, Bátori Miklós váci püspökkel, akinek

109 Az 1915. október 7. és november 3. között megrendezett kiállításhoz nem készült katalógus. A kiállított anyagról az egyetlen információt a múzeum szakfolyóiratában, szerzőnév feltüntetése nélkül közölt rövid beszámoló nyújtja: *The Voynich Collection* 1915.

110 *Catalogue* 1913. 5-7. kat. 2; 12-13. kat. 6; 14-16. kat. 10; 16-17. kat. 14; 17. kat. 15; 19-20. kat. 23.

111 *Catalogue* 1913. 14-16. kat. 10. (Cicero) és 17. kat. 15. (Didymus).

112 Niccoli 1431-ben, Ambrogio Traversarihoz írt levelében klasszikus szerzők műveit tartalmazó kódexeket sorol fel őrzési hely szerinti bontásban. A különböző, elsősorban német területek egyházi könyvtáraiban fellelhető kéziratok listája Poggio Barcciolini korábbi, a helyszínen végzett kutatásain alapult. A lista második fele mintegy desiderataként szolgál, amelyben olyan művek felsorolása olvasható, amelyek különböző észak-európai kolostorokból

szerezhetőek be vagy másolhatóak le. Ezek között szerepel egy állítólagos dániai kolostor is, ahol Niccoli – téves – értesülései szerint Livius történeti művének (*Ab Urbe condita*) tíz decasát tartalmazó, öt kódexből álló kézirat példánya is megtalálható. Niccoli levelének datálásához, értelmezéséhez és kontextusához: RUBINSTEIN 1954; STADTER 1994. különösen 752-764. vö. HUNT 1998. 134-135.

113 Éppen az állítólagos dániai – ami hibásan dáciaiként szerepel a forrásszövegben – Livius-kódexek keltették fel érdeklődésüket, lásd RÓMER 1870b. 300-301; és ennek cáfolatát: ÁBEL 1878.

114 SABBADINI 1914. 1-7; ROBINSON 1921.

115 DE LA MARE 1985. 489. kat. 9/14.

116 Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 12 Aug. 4^o, Salvini szignált kolofonja: fol. 148r, lásd DE LA MARE 1985. 489. kat. 9/6, *Corvina Augusta* 2014. 104-113. (ZSUPÁN Edina).

szintén ajánlott művet. Fontos azonban, hogy a levél tartalma sokkal inkább utal Ugoleto filológusi érdeklődésére, mint Salvini filozófiai stúdiumaira. Ugoleto, aki ekkor egyaránt barátságban állt Angelo Polizianoval és Fonzióval, bejáratos volt a San Marco kolostor könyvtárába, ismernie kellett tehát Niccoli ott őrzött kódexeit is. Poliziano beszámolója szerint Ugoletónak volt is egy Niccoli autográf emendációt tartalmazó, igen régi (*per-vetus*), Valerius Flaccus szövegét tartalmazó kódexe,¹¹⁷ és egy autográf possesszorjegy alapján biztosan övé volt még egy, feltehetően 9. századi Martialis-kódex is.¹¹⁸ Minthogy a Niccoli-lista második fele főként Cicero különböző műveit tartalmazza, ez indokolhatta, hogy bemásolják a szöveget a római szerző szövegeit tartalmazó kódexbe.

Visszatérve a Voynich által megszerzett kéziratokhoz, elsőként a Chicagóban kiállított kódexeinek egyike „bukott le”: Holmes van Mater Dennis 1927-ben publikálta máig alapvető tanulmányát az egyik legfontosabb 15. századi itáliai epigráfiai gyűjtemény, Giovanni Marcanova *Collectio antiquitatum* címen emlegetett, gazdagon illusztrált traktátusának fennmaradt kézirat példányairól.¹¹⁹ A kutató megcáfolhatatlan filológiai érvek segítségével bebizonyította, hogy a Voynichtól származó, de a tanulmány megjelenésekor már Robert Garrett birtokában lévő és a Princeton Egyetem könyvtárában letétbe helyezett Marcanova-kézirat egészen biztosan azonos azzal, amelyet már a 16. század második felétől kezdve a Collegium Romanumban őriztek.¹²⁰ Jellemző egyébként, hogy a Marcanova-kódex eredetére vonatkozó információ filológiai kutatás eredményeként került napvilágra, nem pedig a még a tanulmány megje-

lenésekor is aktív könyvkereskedőktől, Voynichtól vagy De Marinistól származott. Fontos további adalék számunkra e kódex eredeti, már a 18. századtól használt könyvtári jelzete is: 4 f 44.¹²¹ A Rómer Flóristól származó információ alapján, mint korábban utaltunk rá, a Didymus-corvina eredeti jelzete viszont 4 f 45 volt, tehát ez a két kézirat egykor egymás mellett volt a Collegium Romanum könyvtárának polcain.

A Voynich-kódexekre vonatkozó legfontosabb információt a Vatikáni könyvtár latin kéziratainak (BAV, Vat. Lat. 11414–11709) leíró katalógusában találjuk meg. A José Ruyschaert által 1959-ben megjelentetett repertóriumban a kiváló filológus az előző egyik lábjegyzetében sorolja fel azokat a kódexeket, amelyek egykor bizonyosan a Collegium Romanum anyagába tartoztak, de később már nem kerültek be a Vatikánba, hanem Voynichon keresztül – elsősorban amerikai – gyűjtők tulajdonába vándoroltak.¹²² A szerző értesüléseit egy olyan inventáriumra alapozta, amely a római jezsuita kollégiumból Frascatiba menekített kéziratok listáját tartalmazta. Ruyschaert volt tehát az első, aki egyértelműen megállapította, hogy az ebben az inventáriumban szereplő, de a Vatikáni Könyvtárban már nem inventált kéziratokat valójában Voynich vásárolta meg. Az egyes kódexek azonosításakor ugyan De Ricci repertóriumának tételszámaikat adta meg, de ki is egészítette az ott megtalálható proveniencia-adatokat. Mindez azért fontos számunkra, mert pusztán De Ricci repertórium alapján ezek az információk nem lennének visszafejthetőek, a szerző a Ruyschaert által felsorolt kéziratok kisebbik részénél tüntette csak fel a Voynich-eredetet és/vagy a Collegium Romanumot. Így van ez a két New York-i

117 DE LA MARE 1976. 189. kát. 82; BRANCA 1983. 127–129.

118 BAV, Vat. Lat. 3294, fol. IV, lásd DE LA MARE 1976. 187. kat. 72.

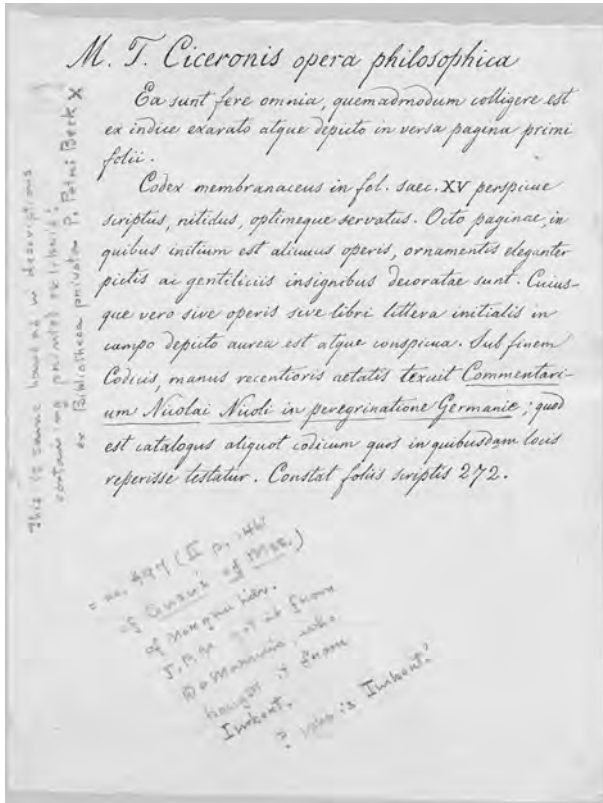
119 DENNIS 1927.

120 DENNIS 1927, különösen 121–123. Princeton University Library, Garrett Ms. 158, vö. *Painted Page* 1994. 144–145. kat. 67. (Jonathan J. G. Alexander); SKEMER 2013. 368–375, további irodalommal. A kódex a 16. században Marc-Antoine Muret (1526–1585) tulajdonában volt; akinek a könyveit Rómában bekövetkezett halála után azonos nevű unokaöccse örökölte meg. Miután az utóbbi egy évvel nagybátyja után meghalt, több más kötettel együtt ez a kézirat is a Collegium Romanumba került, ahol a 17–18. század folyamán többen is tanulmányozták azt, és hivatkoztak is rá. A Collegium Romanum kódexgyűjteményének egyik legjelentősebb egysége volt Muret egykori könyvtárának anyaga, lásd RENZI 1993.

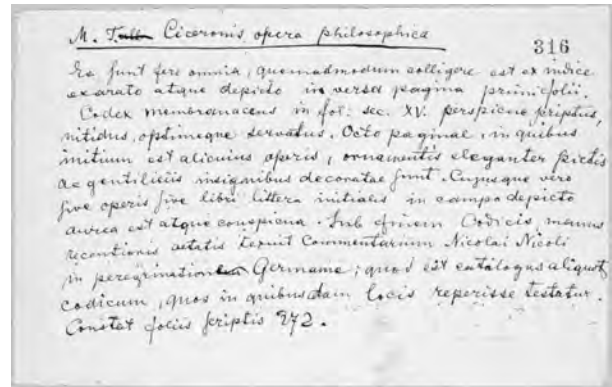
121 A jelzetet először Léon Dorez közölte Angelo Mai, S. J. (1782–1854) kézirat kódexleírásából (BAV, Vat. Lat. 9560, fol. 295f), lásd DOREZ 1892. 125, a szöveg pontosabb átírása: DENNIS 1927. 118.

122 RUYSSCHAERT 1959. VII. (3. jegyzet). „Ni fallor, omnes opera biblioplae Wilfridi Michaelis Voynich (1865–1930) in has varias bibliothecas emigraverunt.” A szerző 23 kéziratot sorol fel a lábjegyzetben,

majd hozzáteszi, hogy további, általa be nem azonosított tételeket kell ehhez a számhoz hozzáadni: 6 „bibliai szöveget” tartalmazó kódexet és 2 *Breviarium Romanumot*. A hiányok azonosítását az tette lehetővé, hogy a szerző rendelkezésére állt annak az inventáriumnak a fotómásolata, amelyet a Vatikáni Könyvtárban az anyag átvételekor használtak: a fellelhető kódexek mellé azok leltári számát is felírták, a hiányzóknál viszont nem. A fotómásolat ma is a Vatikáni Könyvtár Levéltárában található, jelzete: BAV, Arch. Bibl. 109. Kristeller szerint az eredeti inventárium őrzési helye a Pontificia Università Gregoriana levéltára (Archivio Storico) volt, de ezt a helyszínen 2015-ben végzett kutatásaim során nem sikerült megtalálnom, lásd KRISTELLER 1967. 347. „At the Università Gregoriana, there is a folder entitled: *Catalogo di codici e stampe acquistati dalla Biblioteca Vaticana nel 1913*. This list also contains several items that did not go to the Vatican. For those which did, the present Vatican shelf mark has been entered in the margin.” Mivel Ruyschaert De Ricci repertóriumának oldalszámaikat adja meg, illetve egészíti ki az 1959-ben aktuális adatokkal, ezért a listán szereplő tételek jelenlegi őrzési helyének megállapításához hasznos az utóbbi művének kiegészítése: CONWAY-FAGGIN 2015. különösen 373., azon kéziratokhoz, amelyek 1959-ben még a „Voynich Estate” tulajdonában voltak.



21. A Cicero-corvina eredeti katalóguscédulája, 1850-es évek
New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript
Library, Ms. 408, Box B



22. Rómer Flóris: A Cicero-corvina katalóguscédulájának másolata, 1869
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Hung. 1110/1, fol. 316r

corvínával is: De Ricci nem tudott arról, hogy azokat Pierpont Morgan – közvetve – Voynichtól vásárolta meg, de ugyanez a két kódex megtalálható Ruyschaert vatikáni katalógusának hiánylistájában.¹²³

Ebben a felsorolásban szerepel a korábbi tulajdonosa nevét máig viselő, híres-hírhedt Voynich-kódex is, egy botanikai ábrákkal gazdagon illusztrált és máig megfejtetlen titkosírással írt, feltehetően 15. századi, kézirat. A kódex, amely De Ricci, illetve Ruyschaert mű-

veinek megjelenésekor még Voynich özvegyének, Ethel Voynichnak (1864–1960) a tulajdonában volt, 1969-ben Hans P. Kraus adományaként került be a Yale Egyetem Beinecke Rare Book and Manuscript Library gyűjteményébe.¹²⁴ A könyvtárnyi szakirodalmat generáló, rejtélyes kézirat számunkra azonban nem megválaszolhatóan kérdéseket vet fel, hanem meglepő módon éppen ellenkezőleg, megoldást kínál.

A Voynich-kódexszel együtt ugyanis több más, a kéziratcsoport provenienciájának megismeréséhez fontos dokumentum is bekerült a Beinecke Library gyűjteményébe. A gyűjtő özvegye, Ethel Voynich egy lezárt borítékban nyilatkozott a kézirat – és több más kódex – korábbi sorsáról, de kikötötte, hogy a borítékot csak halála után szabad kinyitni.¹²⁵ Az 1930. július 19-én, férje elhunytá után néhány hónappal írt nyilatkozatból nemcsak az derül ki, hogy Voynich egykor valóban a Collegium Romanum kódexeinek egy részét vásárolta meg, hanem az is, hogy a jezsuiták feltételül szabták: a vásárló soha *nem fedheti fel* a kódexek eredetét.¹²⁶ Így tehát már érthető, miért próbálta kódósítani Tammara De Marinis a Didymus- és a Cicero-corvina provenienciáját.

123 A listán egy harmadik, szintén a Pierpont Morgan Librarybe került kézirat is található (*Vitae patrum*, Ms. M626), de ezt a gyűjtő fia vásárolta meg 1916-ban. Ennél a tételnél már De Ricci is feltűntette, hogy eredetileg a Collegium Romanum könyvtáráé volt, majd Voynich tulajdonába került: DE RICCI 1937. 1473. Mindazonáltal a könyvtár 1945-ben készült gépiratos katalógusa alapján egyértelmű, hogy korábbi tulajdonosa itt is megpróbálta elfedni a kódex provenienciáját: „(s)aid by Voynich to have come from the Malatesta (at Cesena?) Library”.

124 New Haven, Yale University, BRBML, Ms. 408, lásd DE RICCI 1937. 1846–1847. SHAILOR 1987. 303–307. A kódex digitalizált felvételeken, teljes terjedelmében tanulmányozható a könyvtár honlapján: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3519597>.

125 New Haven, Yale University, BRBML, Ms. 408, Box B. A boríték és a levél digitális reprodukciója a könyvtár honlapján tanulmányozható: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3547428>.

126 Ethel Voynich nyilatkozata szerint: „the sale of certain MSS. had been decided upon if a buyer could be found whose discretion could

Számunkra ugyanakkor a legnagyobb forrásértékkel azok a leíró cédulák bírnak, amelyeket Voynich különböző kódexekből távolított el. Ezeket, mint kiderült, a Collegium Romanum könyvtárának anyagából megszerzett kéziratokból emelte ki. A jezsuita oktatási intézmény könyvtárának egykori kódexei ugyanis éppen ezekről a jellegzetes cédulákról ismerzenek meg: a Vatikáni Könyvtárba került kéziratokban máig mind megvannak, csak azokból hiányoznak, amelyeket Voynich vásárolt meg. Nyilván azért távolította el belőlük ezeket a cédulákat, hogy eltüntesse a provenienciára utaló nyomokat. A meglepő nem is ez, hanem az a tény, hogy a kitépelt cédulák egy részét nem semmisítette meg, hanem – szerencsére – gondosan megőrizte. Ezek végül az ún. Voynich-kódexszel együtt, Ethel Voynich hagyatékaként kerültek be a Beinecke Librarybe.

Jellegzetes cédulákról van szó: a Collegium Romanum könyvtárosa valamikor 1849 és 1869 között, feltehetően az ötvenes évek elején, minden kódex első borítójának belső oldalára – esetleg az első előzéklapra – beragasztott egy kézzel írt leíró kartont, amely minden esetben tartalmazza az adott kódex tartalmi leírását (szerző/k és a mű/vek címe/i) és legfontosabb fizikai jellemzőit (anyag, méret, fóliószám). Néhány esetben a könyvtáros azt is jelezte, ha a kódexben miniatúrák is találhatóak. A tintával írt cédulák hátoldalára pedig sok esetben utólag ceruzával felírták – ez már egy másik kéznek tűnik – a kódex eredeti jelzetét is.¹²⁷

A Beinecke Rare Book and Manuscript Library összesen 16 ilyen cédulát őriz. A Didymus-corvináé nincs köztük, de a Ciceróé igen. Ez minden kétséget kizáróan igazolja a kódex 1870 előtti provenienciáját. (21. kép)

be trusted. Father Strickland gave his personal assurance that W. M. V. could be trusted, and on that assurance he was allowed to buy, after giving a promise of secrecy [sic].”

127 Ezek a jelzetek az előoldal szövegéhez képest mindig fejjel lefelé jelennek meg. Mivel a cédulákat csak a felső szélükénél ragasztották a kódexekhez, ezért nyilván már a beragasztás után, azokat felhajtvá írták rá a cédulák hátoldalára a jelzetet.

128 OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 110/I, fol. 316r. A Cicero-corvina eredeti cédulájának hátoldalán nincs könyvtári jelzet, és erről a Römer-féle másolat sem tesz említést. Az egykori könyvtári cédula megadja a kódex eredeti fóliószámát („constat foliis scriptis 272”), amihez képest ma az utolsó levél hiányzik, ld. 71. j. A Beinecke Libraryben őrzött cédulára modern kéz ceruzával feljegyezte a következő információkat. A lap bal margóján: „This is same hand as in descriptions containing printed ex libris: ex Bibliotheca privata P. Petri Beckx”. Ez a megjegyzés arra utal, hogy az ugyanitt őrzött többi cédula között – mint ahogy a Vatikáni Könyvtár anyagában is – több olyan is található, amelyre a jezsuita rend generálisának, Pieter Jan Beckxnek a nevét tartalmazó, kis méretű, nyomtatott ex libris cédula is rá volt ragasztva. Ezek feltehetően azért kerültek a kódexekbe, hogy megóvják azokat az államosítástól. A második bejegyzésben ugyanez a

Ezen a ponton azonban vissza kell térnünk Römer Flóris 1869 nyarán készült kéziratos jegyzeteihez. Mint korábban utaltunk rá, ő és Simonyi rendkívüli alaposággal jártak el a kódexek leírásakor, minden olyan információt rögzítettek, amely a corvinák korábbi sorsára és aktuális állapotára vonatkozóan fontosnak tűnt. Ennek köszönhető, hogy a kéziratos anyagban megtaláljuk a Pierpont Morgan Libraryben őrzött Cicero-corvinából Voynich által kiemelt és ma a Beinecke Libraryben őrzött 19. századi cédulának a másolatát,¹²⁸ (22. kép) és ami még ennél is fontosabb: itt van meg a Didymus-corvináé is, amelynek eredetije viszont a Voynich-hagyatékban nem őrződött meg.¹²⁹ (23. kép) Az előbbi esetben lehetséges tehát az eredeti és a másolat összevetése. Ebből kiderül, hogy Römer igen pontosan másolta le a cédulát. A tartalommutató elején például a szerző teljes névalakját kezdte kiírni, de amikor észrevette, hogy Cicero nemzetiségneve (*gens*) csak kezdőbetűvel rövidítve szerepel a forrásban, akkor ennek megfelelően javította az átírást. Ezért látjuk a másolaton ezt az alakot: „M. T.¶¶¶”. A Didymus esetében nem tudjuk összevetni a másolatot az eredetivel, de a Römer-féle verzió rögzíti a kódex eredeti jelzetét, amely egykor az eredeti cédula hátoldalán volt.

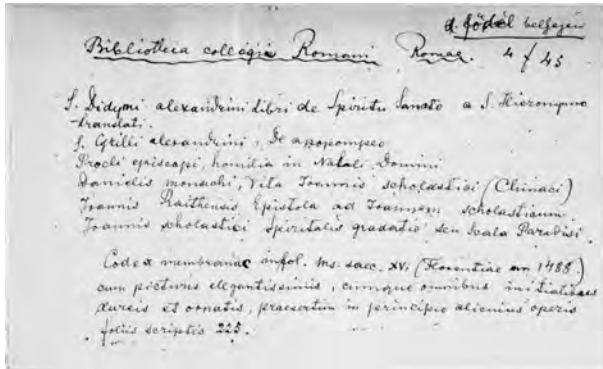
A hiányzó láncszem

A Voynich-kézirathoz csatolt könyvtári cédulák között azonban megtalálunk még egyet, és ez számunkra a legfontosabb: ez a Battista Mantovano-corvinából kiemelt könyvtári karton.¹³⁰ (24. kép) Ez a tény egyértel-

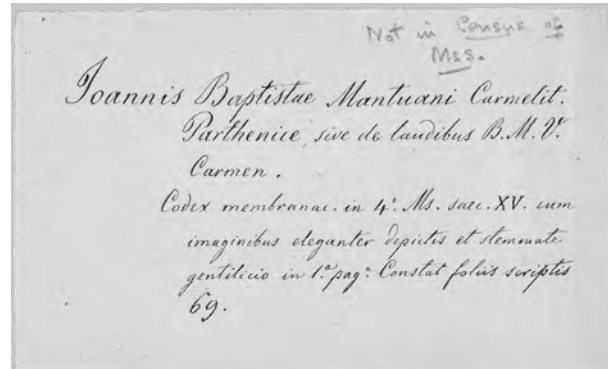
kéz megadja a forráskódex mai jelzetét és annak bibliográfiai hivatkozását is Seymour De Ricci *Census*-ában (ld. 106. j.), és provenienciáját az alapján: „no. 497 (ll p. 1461 of Census of Mss.) of Morgan Libr. J. P. M. got it from De Marinis, who bought it from Imbert. ?Who is Imbert ?”

129 OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 110/I, fol. 325r. *„Bibliotheca collegii Romani Romae, a földél belsején / 4 f 45 / S. Didymi alexandrini libri de Spiritu Sancto a S. Hieronymo / translati. / Procli episcopi, homilia in Natali Domini / Danielis monachi, Vita Ioannis scholastici (Climaci) / Ioannis Raitensis Epistola ad Ioannem scholasticum. / Ioannis scholastici Spiritualis gradatio seu Scala Paradisi. / Codex membranac infol. ms. saec. XV. (Florentiae an. 1488.) / cum picturis elegantissimis, cumque omnibus initialibus / aureis et ornatis, praesertim in principio alicuius operis / foliis scriptis 225.”*

130 New Haven, Yale University, BRBML, Ms. 408, Box B. A cédula szövege a következő: „Ioannis Baptistae Mantuani Carmelit. / Parthenice, sive de laudibus B. M. V. / Carmen. / Codex membranac(eus). in 4°. Ms. saec. XV. cum / imaginibus eleganter depictis et stemmate / gentiliicio in 1°. pag(in)ª. Constat foliis scriptis / 69”. A cédula jobb felső sarkában a Cicero-corvina cédulájáéval azonos modern kéz ceruzával feljegyezte: „Not in Census of Mss.” Ez utóbbi arra vonatko-



23. Rómer Flóris: A Didymus-corvina elveszett katalóguscédulájának másolata, 1869
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Hung. 110/I, fol. 325r



24. A Battista Mantovano-corvina eredeti katalóguscédulája, 1850-es évek
New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Ms. 408, Box B

műen bizonyítja, hogy az Ernst Lajos gyűjteményéből az Országos Széchényi Könyvtárba került kódex a másik két corvinával együtt a Collegium Romanum könyvtárból származott, és ezt is Voynich révén szerezte meg Tammaro De Marinis. A három kódex útja tehát csak 1912-ben vált szét. Korábbi közös sorsukat eddig azért nem ismertük, mert Simonyi és Rómer a Battista Mantovano-corvinát nem fedezte fel a Collegium Romanumban. Amikor viszont az útjuk szétvált, akkor Tammaro De Marinis – nyilvánvalóan betartva a Voynichnak szabott feltételeket – álprovenienciát kreált hozzájuk. A Pierpont Morganhez került kódexeknél a De Rossi-, a Battista Mantovanónál pedig az Abdul Hamid-történettel állt elő. De természetesen a Voynichtól hozzá került kódexek közül nemcsak a corvinák eredetét fedte el, ugyanígy járt el évtizedekkel később az Aragóniai uralkodóktól származó kódexek esetében is.¹³¹

Mindezek mellett már egyáltalán nem meglepő, hogy amikor maga Voynich először publikálta titkosírásos kéziratát, szintén meglehetősen ködösen fogalmazott annak eredetét illetően, gondosan ügyelve arra, nehogy kiderüljön az igazság.¹³²

A Battista Mantovano-kódex származásának ismeretében már az is könnyen kideríthető, mikor égett meg a kézirat: a Collegium Romanum épületének legfelső emeletén 1849. augusztus 7-én reggel nyolc óra körül kisebb tűz ütött ki, amelyet feltehetően az oda beszállásolt francia csapatok okoztak. A kitérő tűzoltók ugyan megfékeztek a gyorsan terjedő lángokat, és ennek köszönhetően a Bibliotheca Maior, illetve a Museo Kircheriano anyaga lényegében sértetlen maradt, de több helyiség így is kitért, és a Sant'Ignazio-templomban is komoly károk keletkeztek.¹³³ Ebben a tűzben több könyv és kódex is megsérült, ezt a

zik, hogy a kódex nem található meg Seymour De Ricci *Census*ában, ami logikus is, hiszen a kézirat soha nem került az Egyesült Államokba. A cédula hátoldalán, hasonlóan a Cicero-corvináéhoz, nincs korábbi könyvtári jelzet, és erre sincs ráragasztva Beckx ex librere.

131 Az egyik kódex esetében csak elhallgatta a provenienciát (Ausonius: *Epigrammatum liber at alia opuscula*, Aragóniai Alfonz calabriai herceg könyvtárából, DE MARINIS 1947: 105; vö *Catalogue* 1913: 12-13. kat. 6.), a másik esetében (Giannozzo Manetti: *De dignitate et excellentia hominis*, dedikációs példány Aragóniai V. [I.] Alfonz nápolyi király számára, 1453 k.) pedig azt állította, hogy a kézirat a Frascatiban 1807-ben elhunyt Henry Benedict Stuart bíboros, ostiai és velletrii püspök könyvtárából származik, DE MARINIS 1947: 105; vö *Catalogue* 1913: 19-20. kat. 23. A két kódex valódi provenienciája Ruyschaert listájának megjelenése után sem került be a szakirodalomba, lásd ALEXANDER-DE LA MARE 1969: 77-78. kat. 28. és XXXIV. kép (Ausonius), valamint 36-38. kat. 10. és XIV. kép (Manetti).

132 VOYNICH 1921: 415.: „In 1912, during one of my periodic visits to the

Continent of Europe in quest for rare old books and manuscripts, I came across a most remarkable collection of precious illuminated manuscripts. For many decades these volumes had lain buried in the chests in which I found them in an ancient castle in Southern Europe where the collection had apparently been stored in consequence of the disturbed political condition.”

133 Az esetről a korabeli sajtó is beszámolt, lásd *Giornale di Roma*, 1849. 30. (Augusztus 9.) 1. „Jeri, alle ore otto antemeridiane, scoppiò, non si sa per qual causa, un incendio nelle cappelle di S. Luigi, esistenti nel Collegio Romano, ed in pochi minuti si dilatò con una rapidità spaventevole. Corsero i Vigili romani e le truppe francesi, ma non poterono impedire che il fuoco divorasse quel sacro monumento col soprapposto tetto ed il sottoposto pavimento. Rimase altresì preda delle fiamme il prossimo gabinetto fisico. Riuscì però ai militari ed ai Vigili di salvare il contiguo museo kircheriano e la vicina biblioteca, con tutto il restante del vastissimo e magnifico edificio.” Az esetről egy másik beszámoló: CAETANI 2005: 138-139.

Vatikáni Könyvtárba került kéziratok egy részén is jól lehet látni,¹³⁴ illetve a könyvekben okozott károkról a könyvtár anyagáról később keletkezett levéltári források is megemlékeznek.¹³⁵

Nem lehet kétségünk tehát afelől, hogy a Beinecke Libraryben megőrződött cédula a corvina kódexből származik, és ezt további érvek is alátámasztják: a rövid leírásból egyértelműen kiderül, hogy címlapján címerrel ellátott, miniatúrával díszített, 15. századi pergamenkéziratról van szó, márpedig a *Parthenice Mariana* egyetlen ismert kézirat példánya éppen a Mátyásnak dedikált, elegáns címlapminiatúrával díszített corvina. A cédulán megadott főlíószám (69) viszont kis mértékben eltér a mai állapottól (68), és ez összefügg a kódex pusztulástörténetével. Egyértelműen megállapítható, hogy a könyvtári cédula a tűzvész után keletkezett: a Vatikáni Könyvtár többi, szintén megégett kódexeihez hasonlóan a cédula ugyanis teljesen ép. Tekintetbe véve, hogy a corvina címlapja erősen roncsolódott, a cédula sem maradt volna sértetlen ebben a tűzben. Ebből az következik, hogy a kódex leírása már akkor készült, amikor az már szétesett és kötéstáblája elpusztult. (A papírt ezért valószínűleg nem is lehetett sehova felragasztani, annak hátoldalán nincs is ennek nyoma.) Mivel rekonstrukciónk alapján a kódex szövege eredetileg 73 főlíóra terjedt ki, ezért csak arra lehet következtetni, hogy a tűzben eggyel kevesebb szöveges levél pusztult el, mint amennyit a kódex mai állapotában megőrzött.¹³⁶ Olyan főlíóról van tehát szó, amelyet

megkímélt ugyan a tűz, de nem maradt együtt a később Ernsthez került kézírral. Mivel a magyar gyűjtő is szétesett állapotában vásárolta meg a kódexet, ezért könnyen előfordulhatott, hogy a leíró cédula elkészülte után a Collegium Romanumban, vagy talán még később, 1870 és 1912 között egy korábban még meglévő levél különvált a kézirat többi részétől. Vajon fellelhető-e ma ez a hiányzó főlíó?

A José Ruyschaert leíró katalógusának lábjegyzetében közölt listában, tehát a Voynich által megszerzett kódexek között nem találjuk meg a Battista Mantovano-corvinát. Seymour De Ricci repertóriumában sincs ennek nyoma, hiszen az – szinte egyedüli kivételként – soha nem került az Egyesült Államokba. Ruyschaert könyvében azonban megtaláljuk Battista Spagnoli Mantovanót a névmutatóban, egészen pontosan a *Parthenice Mariana* című művet. A szerző ugyanis rögzítette, hogy a Collegium Romanumból származó, Vat. Lat. 11477 jelzetű, Juvenalis *Szatírái*t tartalmazó 15. századi kódexben, annak legvégére bekötve a karmelita szerzetes költeményének az utolsó sorait tartalmazó bifólió található (jelenleg: fol. 71–72).¹³⁷ (25–26. kép) Ez a két levél biztosan 1870 után került a mai őrzőkódexbe: a kötéstáblája belső oldalára felragasztott, 1869 előtti leíró cédula ugyanis e két levélről nem tesz említést. Ruyschaert azonban nem ismerte föl, mely kódexből származik ez a töredék.¹³⁸

E bifólió első levele Battista Mantovano művének utolsó 24 sorát tartalmazza: a fol. 71 rektón 20, míg

134 Lásd például BAV, Vat. Lat. 11484, 11485, 11551, 11590.

135 A könyvtárban okozott tűzkárokról vonatkozóan és egyúttal a kötéstáblák belső oldalaira ragasztott cédulák datálásához is fontos támpontul szolgál egy, nyilván a Collegium valamelyik könyvtárástól származó névtelen feljegyzés, amely bizonyosan – de talán nem sokkal – 1852 után keletkezett, és a következő címmel van ellátva: „Alcune riflessioni sulla Biblioteca del Collegio Romano”, APUG, Archivio Storico, Collegio Romano, 201-B4, fol. 1r: „[...] Il desiderio di un catalogo cominciò al tempo del possesso di questo Collegio, nel 1824. Si pose mano all’opera nel 1839 adoperando gli Scolastici nostri filosofi negli intervalli dei loro studi, il lavoro de’ quali naturalmente non poteva riuscire né soddisfacente né uniforme, e fu tralasciato siccome inutile. Nel 1844 fu destinato il P. Scaramucci, il quale vi lavorò indefessamente sino alla fine del 1847. A mezzo lavoro per il malcontento di alcuni vi fu tolto, e sostituito il presente. I biglietti del p. Scaramucci perirono in gran parte nella confusione dell’incendio o per altre ragioni; i libri si trovarono maggiormente disordinati; e però convenne, ciò che per 100 anni non si è più fatto, ricomporre un ordine. Per ordinarli furono spesi i primi otto mesi del 1850, cosicché chi avesse avuto da farvi sopra delle riflessioni, non aveva d’uopo aspettare sino al febbrajo del 1852, e così oltre la perdita di qualch’altro anno a ricomporli, render inutile la descrizione della quarta parte della Biblioteca già compiuta. [...]” Köszönettel tartozom Lorenzo Manciniknak az Università Gregoriana levéltárában, amiért felhívta

a figyelmemet erre a dokumentumra, és annak átiratát a rendelkezésemre bocsátotta.

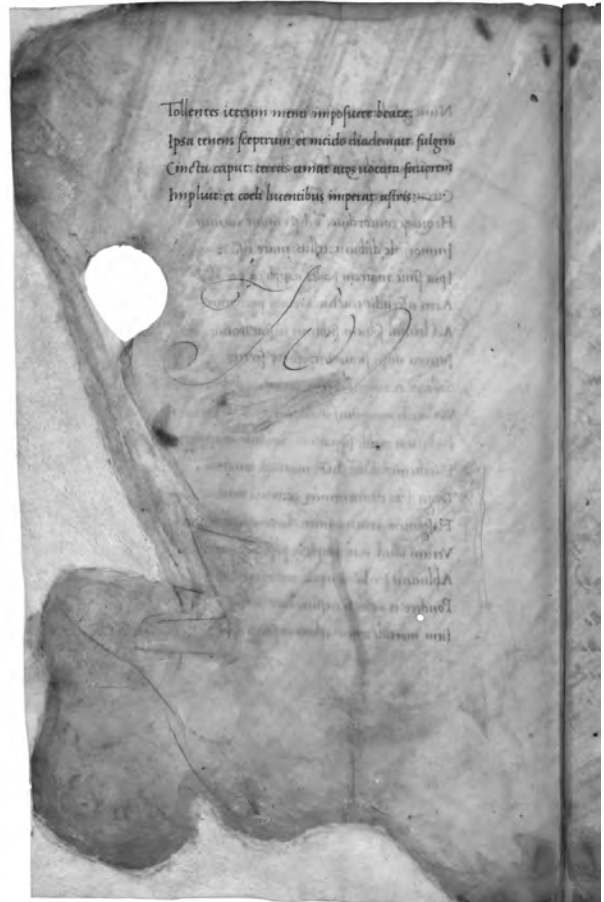
136 A Biblioteca Apostolica Vaticana anyagában tanulmányozható, illetve a Beinecke Libraryben fennmaradt, 19. századi könyvtári cédulák mindig csak azt a főlíószámot adják meg, amelyet az adott kéziratban a scripturát tartalmazó levelek adnak ki. Az üresen maradt előzéklapokat és az egyéb üres leveleket nem számolták bele a kéziratok terjedelmébe.

137 BAV, Vat. Lat. 11477, pergamen, fol. I, 70, 2; fol. I–69: 253 × 166 mm, 25 sor laponként, lásd RUYSSCHAERT 1959. 112–113. Az őrzőkódex néhány levele is tűzkárt szenvedett, de összességében sokkal jobb állapotban van, mint a Battista Mantovano-corvina. A *Satirae* szövege humanista minuszkuálával van írva, az explicit a fol. 70v levélen található. A fol. 1v 1504-ből származó possesszorbejegyzést tartalmaz, de ez kizárólag az őrzőkódex korábbi provenienciájára utal, a corvináéra nem.

138 A szerző feltehetően azért nem regisztrálta a *Parthenice Mariana* kéziratát a kódexek hiánylistájában, mert esetleg azt feltételezte, hogy az őrzőkódexbe bekötött bifólió egy elpusztult kódex maradványa. 1959-ben ráadásul semmilyen szakirodalom nem állhatott Ruyschaert rendelkezésére – aki egyébként igen sok és fontos kutatást végzett a Vatikáni Könyvtárban őrzött corvinák provenienciájára vonatkozóan –, amelyből kiderülhetett volna számára, hogy a Budapesten őrzött kódexből – többek között – éppen ezek a főlíók hiányoznak.



25. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana* (2872–2891. sor) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11477, fol. 71r. © Biblioteca Apostolica Vaticana



26. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana* (2892–2895. sor) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11477, fol. 71v. © Biblioteca Apostolica Vaticana

a verzón 4 sor található. Ha felidézük az OSZK, Cod. Lat. 445 eredeti szövegbeosztására vonatkozóan korábban elmondottakat, akkor nyilvánvaló, hogy ez a levél pontosan illeszkedik a corvina kódexhez. A Battista Mantovano-corvina eredeti állapotának rekonstrukciójából következően ugyanis a kódex végéről 104 sornyi szöveg hiányzik, tehát az elveszett VIII. ívfűzet három, szöveget tartalmazó levele közül az utolsó-nak a verzó oldalán már csak 4 sor volt. Egyéb érvek is egyértelművé teszik, hogy ez a bifólió a corvina kódexből származik: azonos a pergamenlapok, illetve a szövegtűkór mérete, egyértelműen azonos a kézírás, és egyforma a másoló által használt tinta színe is. A Vat.

Lat. 11477 jelzetű kódexbe bekötött bifólión ráadásul a corvinából ismerthez hasonló égésnyomokat látunk, és a fol. 71r lapra ugyanolyan árnyalatú, miniatúráról származó zöld festék nyomódott át, mint amelyet a budapesti kézirat levelein (például fol. 3r) is látunk. A Vat. Lat. 11477, fol. 71–72 volt tehát egykor a corvina fol. 73–74. levele (16. kép).

A most előkerült lapok segítségével a kódex utolsó ívfűzetének a beosztását is rekonstruálhatjuk. Mivel a költemény vége egy olyan bifólión van, amelynek csak az első levelére került szöveg, azért a meglévő budapesti kódex és a vatikáni bifólió között még két levél hiányzik (oldalanként 20–20 sornyi szöveggel). Nem

valószínű, hogy ez a hiányzó két levél egyetlen bifólió lett volna, mert a korabeli gyakorlat szerint önálló bifóliókat nemigen kötöttek be egymás mellé önálló ívfüzetként. Ezzel szemben logikus arra következtetni, hogy a hiányzó levelek két különálló bifólió előoldalai voltak, és a most előkerült vatikáni bifólió volt ezen ívfüzet belsejében. Így tehát egy ternió zárta a kódexet, amelyben a *Parthenice Mariana* utolsó 104 sora az első három levélen volt, és ugyanezen bifóliók hátsó levelei, tehát a ternió második fele, eredetileg üresen maradt. Ez volt egykor a kódex VIII. ívfürete. A Collegium Romanumban pusztító 1849-es tűzben ez utóbbi vált el teljesen a kódex törzsétől; két bifóliója (az egykori fol. 71–76 és 72–75), úgy tűnik, megsemmisült vagy elkallódott, egyet pedig (az egykori fol. 73–74 leveleket), talán 1911–1912 után, amikor a corvina már Voynich, majd Ernst Lajos birtokában volt, a Vatikáni Könyvtárban bekötötték mai őrzőkódexébe.

A Vat. Lat. 11477 kódexbe kolligátumként elhelyezett bifólió hátsó levélén (fol. 72) a Battista Mantovano-corvina korábbi provenienciájára vonatkozó további információkat is találunk. Ennek a levélnek a rektó oldala továbbra is üres maradt, de a verzó oldalra későbbi possesszorjegyek kerültek.¹³⁹ (ld. Függelék 2) A corvina, mint ebből kiténik, legkésőbb 1689-től kezdve legalább 1741-ig egy bizonyos Gizzi család tulajdonában volt. Félteve őrzött értéktárgyként a kódexet úgy használták, mint mások a családi Bibliákat: feltüntették benne az egyes családtagok születési, házasságkötési és halálozási adatait. Ezek alapján tudjuk, hogy egy bizonyos Francesco Gizzi 1693. február 3-án született Ferentinóban, 1734. április 20-án kötött házasságot Margherita Domenicivel, és menyasszonya házába költözött, majd 1741. július 31-én halt meg.¹⁴⁰ Mivel a bifólió hátsó levelének verzó oldalán (tehát a

mai fol. 72v, egykor fol. 74v) ez az utolsó bejegyzés, ezért nem tudjuk, vajon a hiányzó lapokon (egykori fol. 75–76) folytatódta-e a család történetére vonatkozó adatok. Ennek hiányában sajnos azt sem tudjuk megállapítani, hogy a corvina 1741 után pontosan mikor és milyen úton került be a Collegium Romanum könyvtárába. Amennyiben a század második felében is a család birtokában maradt, és közvetlenül tőlük került a jezsuitákhoz, akkor talán Tommaso Pasquale Gizzi (1787–1849) lehetett az adományozó. Ő a Ferentino melletti Ceccanóban született – a család valójában innen származott –, 1810-ben szentelték pappá Rómában, egyetemi tanulmányait a Sapienzán végezte, ahol 1817-ben jogi diplomát szerzett, majd a következő évtizedtől kezdve a vatikáni diplomácia egyre fontosabb szereplőjévé vált, 1841-ben lett bíboros, 1846-ban IX. Pius pápa kinevezte államtitkárának.¹⁴¹

A Gizziket megelőző tulajdonosok időrendjének megállapítása szempontjából nem elhanyagolható problémát jelent a címlapra utólagosan ráfestett két címer, köztük a tanulmány elején már említett, a *bas-de-page* medaillonjában Mátyás királyét elfedő heraldikai dísz értelmezése. Ez utóbbival kapcsolatban már André de Hevesy 1923-ban megállapította, hogy az arany alapon három fekete korsót ábrázoló címer a Pignatelli család egyik tagjáé volt.¹⁴² Ennél valamivel pontosabb meghatározással találkozunk a *Bibliotheca Corvina* 1927-es kötetében: Fögel József leíró katalógustételében ugyanis már az szerepel, hogy a címlapon Antonio Pignatelli (1615–1700) bíboros címere található, aki 1681-ben nyerte el a bíbort, majd tíz évvel később, XII. Ince néven lépett a pápai trónra.¹⁴³ Ugyanez az adat tér vissza az Ernst-gyűjtemény 1939-es árvérsi katalógusában, majd ezt vette át később Berkovits Ilona és Csapodi Csaba is.¹⁴⁴ Mivel a ferentinói Gizzi családra vonatkozó be-

139 Ennek szövegét José Ruyschaert is közölte, az itt olvasható átirat az eredeti kollacionálásával készült, vö. RUYSSCHAERT 1959. 113.

140 A következő családtörténeti adatokat tartalmazza a fol. 72v: (1) 1689. IV. 12., Kedd, 17.45: Maria Anna megszületik Rómában, keresztelés a SS. Apostoli-templomban, (2) 1693. II. 2., Hétfő, 12.00: Ferentinóban megszületik Francesco Giuseppe Filippo Candido, (3) 1708. IV. 20., Kedd, 16.30: Ferentinóban megszületik Ambrogio Aruntio (?) Giuseppe Maria Gioacchino Melchior Raimondo, (4) 1734. XI. 3.: a fent említett Francesco Candido Gizzi és Margherita Domenici házassága, melyet a menyasszony házában hálnak el, és a férj ide is költözik, (5) 1741. VII. 31.: Rómában meghalt (Francesco Giuseppe Gizzi), és a San Lorenzóban temették el. Ez utóbbi feltehetően a San Lorenzo fuori le Mura temetőjét jelenti. A lapon olvasható valamennyi bejegyzés múlt időt (*passato remoto*) használ, de feltehetően az események bekövetkezték rögzítették azokat a kódexben. Az első két, időben is egymáshoz közeli bejegyzés bizonyosan azonos kéztől származik, a következő három bejegyzés másik két

kéztől való. (A 4. és 5. bejegyzés ugyanis azonos kéz, de az utóbbi erősen elhalványult sűrű tintával írva.)

141 MONSAGRATI 2001. Mivel Tommaso Pasquale Gizzi egyik testvére a napóleoni idők alatt Ceccano polgármestere volt, ezért a család a restauráció után, az 1810-es évek elején elköltözött a városból, és Rómában telepedett le. A Tommaso Pasquale Gizzi és a vatikáni kéziratban felsorolt családtagok közötti pontos rokonsági fokot nem sikerült megállapítanom, de biztosan egyazon családról van szó.

142 HEVESY 1923. 63. kat. 26.

143 FÖGEL 1927. 67. kat. 70. A szerző Antonio helyett hibásan Jacopo Pignatelli nevet ad meg, de egyértelműen a későbbi pápára utal. Közlése szerint a kódex 1691-ben került a bíboros tulajdonába, de ez a dátum legfeljebb *terminus ante quem* lehetne.

144 VARJÚ-HÖLLRIGL 1932. 41. kat. 75/8; Ernst-aukción 1939. 26. kat. 1561. Mindkét esetben a Fögelnél szereplő téves névalakot (Jacopo) ism-

jegyzések a vatikáni bifólión 1689-től kezdődnek, ezért valóban nem elképzelhetetlen, hogy Antonio Pignatellitől kapta ajándékba a kódexet e család valamelyik tagja, nem sokkal 1681 után. (Sajnos a Pignatellik és a Gizzi család között eddig semmilyen közvetlen kapcsolatot sem sikerült találnom.) Ezt a lehetséges provenienciát azonban némileg árnyalja, hogy Hoffmann Edith és Bartoniek Emma, akik még a kódexet 1949 előtti állapotában tanulmányozták és írták le, Hevesyhez hasonlóan nem említettek bíborosi rangjelző elemet a pajzs fölött, egyszerűen családi címerként értelmezték azt.¹⁴⁵ A problémát itt az jelenti, hogy a restaurálás eredményeképpen a *bas-de-page* közepe, különösen pedig a címerpajzs és az azt befoglaló medaillon közötti mező szinte teljesen elpusztult, Főgel állítását ezért nem lehet ellenőrizni. Az archív felvételek valóban látszik valami sötét folt a pajzs fölött, de ennek pontos formája és főleg színe nem értelmezhető, ma pedig már nyoma sincs a miniatúrán bíborosi kalapnak. (A címerpajzstól balra, a kék alapszín fölött ráadásul zöldes foltokat lehet kivenni.) Éppen ezért azt sem lehet ma már megállapítani, hogy amennyiben mégis Antonio Pignatellire utaló rangjelző elem volt a medaillon felső részén, akkor az vajon ugyanakkor került-e a pergamenre, mint amikor Mátyás címerét átfestették.

Véleményem szerint, ha nem is zárjuk ki teljes mértékben annak lehetőségét, hogy Antonio Pignatellitől került a kódex a Gizzi családhoz, akkor is valószínűbb, hogy a családi címer már ezt megelőzően bekerült a kódexbe. A 17. század végén ugyanis már nem volt dívat kódexek eredeti címereit átfesteni, különösen nem egy olyan dedikációs kódexben, amelynek a címlapján a felirat egy reneszánsz bibliofil uralkodóra, jelen esetben Corvin Mátyásra utalt. Tekintetbe véve, hogy a Pignatellik a Nápolyi Királyság egyik legbefolyásos-

sabb családjaként már a 15. század második felétől szoros kapcsolatban álltak az Aragóniai-uralkodókkal, a következő évszázadban pedig a Habsburg-császári udvarban is jelentős pozíciókhoz jutottak, ezért nem tartom kizártnak, hogy a corvina egészen a kora újkortól fogva, tehát esetleg már a 16. századtól kezdve az ő tulajdonukban volt, és a címer is talán inkább erre az időszakra datálható. Ettore Pignatelli (1465–1535) például, akit V. Károly 1517-ben nevezett ki szicíliai alkirálynak, halálakor jelentős könyvtárat hagyott utódaira.¹⁴⁶

A kódex provenienciáját visszafejtve azonban legalább még egy további tulajdonossal számolnunk kell. Ahogy a tanulmány elején utaltam rá, a címlap jobb szélén látható vörös lobogón egykor volt egy másodlagosan ráfestett címer, amely feltehetően arany alapon ábrázolt egy fekete horgonyt. Tulajdonosát sajnos nem sikerült meghatároznom, de minden kétséget kizáróan egy valóságos possesszorra utaló, valódi címerről van szó, nem pusztán dekoratív elemről. A címlapon elfoglalt helyéből két, egymásnak ellentmondó következtetésre is juthatunk, és ezt az ellentmondást egyelőre nem lehet feloldani: vajon a horgonyos címer tulajdonosa ajándékozta a kódexet a Pignatelli család egyik tagjának, vagy éppen fordítva? Kétségtelen, hogy az aktuális possesszor feltüntetésére szolgáló kitüntetett hely mindig a *bas-de-page* medaillonja, de már a 15. század végén sem egyértelmű, hogy ha egy kódex ajándékként kerül új tulajdonoshoz, akkor vajon kinek a címerét helyezik a fő helyre. Ha pedig nem teljesen egykorú a két címer – és ez a mi esetünkben joggal feltételezhető –, akkor bármelyik megoldás elképzelhető. Mindezzel együtt valószínűbbnek tartom, hogy a horgonyos címer tulajdonosa volt a későbbi possesszor, akihez a Pignatelli családtól került a kódex.

telték meg a szerzők, tehát adataikat teljes egészében onnan vették át. Berkovits Ilona javította ugyan a hibát (Antonio Pignatelli), de átvette Főgeltől az évszámot (1691): BERKOVITS 1962. 56. és 104. 68. jegyzet; CSAPODI 1973. 152. kat. 99; CSAPODI–CSAPODINÉ 1990. 42. kat. 51. A Pignatelli család öt tagja volt bíboros a 17–19. század folyamán, de közülük hárman, Francesco Maria iunior (1744–1815, bíboros 1794-től), Domenico Pignatelli di Belmonte (1730–1803, bíboros 1802-től) és Ferdinando Maria (1770–1853, bíboros 1839-től) a család bővített címerét használták, tehát őket nagy valószínűséggel akkor is kizárhatjuk, ha eredetileg valóban bíborosi kalap volt a címerpajzs fölött. A kódexben látható, egyszerű címet Antonio Pignatellin kívül Francesco senior (1652–1734, bíboros 1703–1734) használta még, de öt kronológiai okokból nem vehetjük figyelembe: amíg ő bíboros volt, addig a kódex bizonyosan a Gizzi családnál volt.

145 HOFFMANN 1939. 105: „utóbb a Pignatelli-címerrel borították”; BARTONIEK 1940. 400: „Principes Pignatelli, (cf. arma eorum f. 1. in

immo margine.)”, vö. a Beinecke Libraryben őrzött 19. századi leíró cédula adatával: „[...] stemmate gentilicio in 1.º pag(in)a”, ld. 130. j.

146 A család címerét már megtaláljuk a Vibo Valentia-i Santa Maria Maggiore-székesegyházban felállított márványoltár három egészalakos szobrának (Madonna a Gyermekkel, Mária Magdolna, Ev. Szt. János) sokszögű talapzatain is. Ezt a művet Ettore Pignatelli 1524-ben rendelte meg Antonello Gagini szobrásztól, lásd KRUFF 1980. 47–48, 423–424. kat. 146; 486–487. dok. CII, valamint 264, 265, 342, 375, 377. képek. Könyvtárhoz lásd SALVO 2005, ugyanakkor a szerző által közölt, Pignatelli halálakor felvett inventáriumban sajnos nem találjuk nyomát a corvinának, Uo. 128–143. Ettore Pignatellihez lásd még CANCELLO 2015. Erdemes itt azonban megjegyezni, hogy a család egyik jelentős személyisége az a később szentté avatott jezsuita szerzetes, Giuseppe Pignatelli (1737–1811) volt, akinek meghatározó szerepe volt a napóleoni abolíció után a rend újjászervezésében, és aki élete utolsó éveiben Rómában élt.

Összegzés

Ami azonban bizonyos: a Battista Mantovano-corvina 1689 és 1741 között a ferentinói Gizziknél volt, 1849 előtt pedig már biztosan a Collegium Romanum könyvtárában őrizték. Itt az épületet sújtó tűzvészben megsérült, és elvesztette kötéstábláját, valamint utolsó, VIII. ívfüzetét. 1868-ban Simonyi Ernő ugyanitt megtalálta és leírta a Cicero-corvinát, egy évvel később Rómer Flóris pedig a Didymust. 1870-ig mindhárom corvina kódex a Collegium Romanum könyvtárában volt – közülük a Didymust már 1735-től egészen biztosan itt őrizték –, majd a jezsuiták által kimenekített anyag részeként Frascatiba került. 1911-ben, vagy nem sokkal ezt megelőzően, több más értékes kézirattal együtt mindhárom corvinát megvásárolta Wilfrid Voynich, aki ekkor eltávolította belőlük a Collegium Romanumban az 1850-es években készült könyvtári cédulákat. A Voynich által megszerzett kódexek egy része Tammaro De Marinis révén került a nemzetközi műtárgypiacra. 1912-ben a firenzei könyvkereskedő magyar vevőket keresett a corvináknak. A Battista Mantovanót ekkor Ernst Lajos vásárolta meg, a másik kettő pedig – noha Berzeviczy megpróbálta megszerezni a Magyar Nemzeti Múzeum könyvtára, a mai Országos Széchényi Könyvtár számára – végül még

ugyanabban az évben John Pierpont Morgan gyűjteményébe, majd a róla elnevezett könyvtárba került. A Battista Mantovano-corvinából 1849-ben elkallódott egyik bifóliót valamikor 1913 után bekötötték mai őrzőkódexébe, a Vat. Lat. 11477 jelzetű Juvenalis-kéziratba (fol. 71–72), az Ernst-corvinát pedig 1939-ben megvásárolta az Országos Széchényi Könyvtár a gyűjtő hagyatéki árverésén. A Voynich által eltávolított 19. századi könyvtári cédulák (Cicero és Battista Mantovano) az úgynevezett Voynich-kézirattal együtt 1969-ben bekerültek a Beinecke Rare Book and Manuscript Librarybe (Ms. 408, Box B). Az egykori cédulákról Rómer által 1869-ben készített másolatokat (Cicero és Didymus) pedig a szerző kéziratot hagyatéka őrizte meg (OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 1110/I, fol. 316r és 325r). Ez a kódexek valódi története.

Pócs Dániel
művészettörténész
tudományos főmunkatárs, MTA BTK Művészettörténeti Intézet
egyetemi adjunktus, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet
pocs.daniel@btk.mta.hu

Függelék 1

OSZK, Fol. Hung. 110/I, fol. 304r–325r

Simonyi Ernő és Rómer Flóris jegyzetei és leírásai az 1868–1869-ben római könyvtárakban őrzött négy corvináról (PML, Ms. M496; PML, Ms. M497; BAV, Urb. Lat. 112; BAV, Ross. 1164)

Tartalmi ismertetés

(1) fol. 304r–307v (két bifólió): Simonyi Ernő részletes leírása a Collegium Romanum Cicero-kódexéről (PML, Ms. M497), Rómer Flóris lapszéli kiegészítéseivel. A fol. 304r tetején: „Codices Corviniiani in Bibliothecis Romanis [...] adnotati Romae mense Januario 1868. I. Bibliotheca Collegii Romani Societatis Jesu Romae / Codex Corviniianus continens Opera Ciceronis [...] Az 10. levél első lapján későbbi írással ez áll: 'Del 1400 (az az quattrocento Xvix századbéli)' Collegii Romani Societatis Jesu. Cat. instr. C. R.'; fol. 307r: „Romában Január 23an 1868 / Simonyi Ernő”, a szignó alatt Rómer kiegészítései. A fol. 307v üres.

(2) fol. 308r–311v (két bifólió): Simonyi Ernő jegyzetei Rómer Flóris lapszéli kiegészítéseivel a Breviarium Romanumról (BAV, Urb. Lat. 112). Fol. 311r: „Romában Január 24en 1868 / Simonyi Ernő”.

(3) fol. 312r–313v (bifólió): Simonyi Ernő levele Rómer Flórishoz az El Escorialban őrzött *Codex Aureus*ról (III. Henrik Evangeliáriuma, más néven *Speyeri Evangeliárium*: Cod. Vitrinus 17), amelyet sokáig – tévesen – corvinának véltek: „Toldalék azon levelemhez melyet neked Velenczébül küldöttem a Corvinára vonatkozólag”.

Innentől kezdve Rómer Flóristól származó jegyzetek következnek.

(4) fol. 316r: a Cicero-corvina (PML, Ms. M497) előzéklapjáról eltávolított 19. századi leíró cédula másolata, *ld.* 128. j.

(5) fol. 318r–v: a *Ferences Missale* (BAV, Ross. 1164) leírása. A fol. 318r tetején: „in Collegio del Gesù / Róma / Sept. 30án”.

(6) fol. 320r: a Didymus-corvina (PML, Ms. M496) leírásának folytatása, a lap tetején jobbra: „Roma. Collegium Romanum / Codex MSS. / 4/f 45”, a lap alján jobbra: „2/10 869 Romae in Collegio Romano”.

(7) fol. 321r–322v: a vatikáni Breviarium Romanum (BAV, Urb. Lat. 112) leírásának folytatása. Rómer maga utal arra tanulmányában, hogy ez alkalommal volt lehetősége a díszkódex azon leveleit is átnéznie (fol. 210–597), amelyekről Simonyi nem készített leírást. Így fedezte fel a kéziratban Attavante degli Attavanti miniátor szignatúráját és az ahhoz tartozó 1492-es évszámot (fol. 345v), valamint a kolofont és az abban olvasható dátumot (fol. 597r: 1487. X. 31.), lásd RÓMER 1870b. 303–305.

(8) fol. 323r–324v: a Didymus-corvina (PML, Ms. M496) leírásának eleje, *ld.* 76. j.

(9) fol. 325r: három önálló cédula egy lapra fölragasztva. 1: a Didymus-corvina előzéklapjáról eltávolított 19. századi leíró cédula másolata, *ld.* 129. j.; 2: rövid jegyzet egy csehországi Arisztotelész-kódexről („in gymnasio Táboriensi in Bohemia”); 3: a Didymus-corvina címlapjának (fol. 2r) két részletéről (Mátyás és Beatrix térdelő figurái), valamint a kolofon (fol. 224v) szövegéről átrajzolóval készített másolat.

Függelék 2

Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11477, fol. 71r-72v

fol. 71r

- 2872 Nunc gelidum uersus boream pigru(m)q(ue) bootem
Nunc austros contra : coeliq(ue) latentis ad axem.
Cursibus assiduis orbis qui lucida paruo
- 2875 Circuitu uersant in sum(m)is orbibus astra
Hic quoq(ue) concordi,¹⁴⁷ uocu(m) discrimine carmen
Immortule [sic!] dabant : tellus : mare risit et aer.
Ipsa sinu matrem proles amplexa per altos
Aeris ascendit tractus : iuxtaq(ue) paternum
- 2880 Ad leuam solium sublimi in sede locauit.
Interea missi strato imposuere feretro
Solliciti exanimu(m) corpus : gremioq(ue) dederunt
Vallis : ubi magnum mundi : et generale futuro(m) e(st)
Iudicium : et tali signarunt carmine marmor
- 2885 Parthenice diuu(m) d(omi)nae : matrique tonantis
Terga fere titan nemees extrema tenebat
Fulgentem cratera inter : claramq(ue) corona(m)
Verum illud nati imperio post t(em)p(o)re paruo
Ablutum Jordanis aquis : terraeq(ue) resecto
Pondere et ardenti uestitu(m) luce : nihiloq(ue)
- 2891 Iam mortale tenens celeres in sidera diui

fol. 71v

- 2892 Tollentes iterum menti imposuere beatae.
Ipsa tenens sceptrum et nitido diademate fulgens
Cincta caput : terras amat atq(ue) uocata fauorem
- 2895 Impluit : et coeli lucentibus imperat astris : ~

*fin*¹⁴⁸

fol. 72r

üres

fol. 72v

A levél felső negyedén látható jeleket (betűk?) nem sikerült kiolvasnom.

*fac*¹⁴⁹

a iz Ap(ri)le i689. a hore decisette e tre quarti in
giorno di Martedi, terza festa di Pasqua, nacque
Maria An(n)a; in Roma, e battezzata in SS: Apostoli

a 2 febraro [sic!] i693. a hore dodici, giorno di Lunedì
nacque in ferentino. fran(ces)^{co} Gioseppe felippo Candido

à 20 Ap(ri)le i708 hore sedici, e mezza, giorno di Martedi
4.^a settimana di quaresima nacque, Ambrosio Aruntio Gioseppe
Maria Giouacchino Melchior Raimondo (in Ferentino)

a 3 11bre 1734 = Fran(ces)^{co} Candido Gizzi sud(dett)^o messe anello
con margherita Diménici e la séra ist(ess)^a consume il ma-
trimonio in Casa della sposa dovè andiedé ad habitare

Mori (à ?) Rome Li 31 Luglio 1741 è fu sepulto in S. Lor(en)^{zo}

¹⁴⁷ A másoló itt eredetileg kihagyta a „concordi” szó végéről az „i” betűt, majd utólag beillesztette, de így elvesztette a szóközt, ezért az „i” után tett egy „, ” jelet.

¹⁴⁸ Ez a bejegyzés későbbi kéztől származik. Ugyanez a kézírás azonos

tintával a Battista Mantovano-corvinában több helyen is előfordul: OSZK, Cod. Lat. 445, fol. 11r, 27r, 42r, 57r.

¹⁴⁹ A bejegyzés azonos kéztől, mint a fol. 71v levél alján olvasható „FIN”.

Rövidítések

Könyvtárak és levéltárak

APUG: Archivio della Pontificia Università Gregoriana
 ASFi: Archivio di Stato di Firenze
 BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana
 BEU: Biblioteca Estense Universitaria
 BL: British Library
 BnF: Bibliothèque nationale de France
 BRBML: Beinecke Rare Book and Manuscript Library
 HAB: Herzog August Bibliothek
 OSZK: Országos Széchényi Könyvtár
 PML: The Pierpont Morgan Library

Ősnyomtatványok repertóriumai

GW: Gesamtkatalog der Wiegendrucke
 H: Ludwig HAIN: *Repertorium Bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur.*
 IGI: Indice Generale degli Incunaboli
 ISTC: Incunabula Short Title Catalogue

Bibliográfia

ÁBEL 1878

ÁBEL Jenő: Egy állítólag Erdélyben levő teljesebb Livius (Vegyes apróságok). *Egyetemes Philologiai Közlöny*, 2. 1878. 380.

ALEXANDER 2004

Jonathan J. G. ALEXANDER: Giovan Pietro Birago, illuminator of Milan: some initials cut from choir books. In: *Excavating the Medieval Image. Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*. Ed. by David S. AREFORD–Nina A. ROWE. Aldershot, Ashgate, 2004. 225–246.

ALEXANDER–DE LA MARE 1969

Jonathan J. G. ALEXANDER–Albinia C. DE LA MARE: *The Italian Manuscripts in the Library of Major J. R. Abbey*. London, Faber and Faber, 1969.

ALLEN 1937

Walter ALLEN: The Yale manuscript of Tacitus (Codex Budensis Rhenani). *The Yale University Library Gazette*, 11. 1937. 2. sz. 81–86.

ALLEN 1938

Walter ALLEN: The Four Corvinus Manuscripts in the United States. *Bulletin of the New York Public Library*, 42. 1938. 4. sz. 315–323.

ARMSTRONG 1990

Lilian ARMSTRONG: Opus Petri: Renaissance Illuminated Books from Venice and Rome. *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 21. 1990. 385–412.

BALOGH 1928

Jolán BALOGH: *Adatok Milano és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez. (A budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 8.)* Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1928.

BALOGH 1966

BALOGH Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában*, I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966.

BANFI 1937

Florio BANFI: Alessandro Tommaso Cortese glorificatore di Mattia Corvino re d'Ungheria. *Archivio Storico per la Dalmazia*, 23. 1937. 136. sz. 135–160.

BAUSI 1994

Francesco BAUSI: Documenti sui Cortesi raccolti a S. Gimignano da Angelo Maria Bandini nel 1760. *Archivio Storico Italiano*, 152. 1994. 787–819.

BENTIVOGLIO–RAVASIO 2004a

Beatrice BENTIVOGLIO–RAVASIO: „Gaspare da Padova o Padovano detto Gaspare Romano/Maestro dell’Omero Vaticano”. In: *DBMI* 2004. 251–258.

BENTIVOGLIO–RAVASIO 2004b

Beatrice BENTIVOGLIO–RAVASIO: „Sanvito (Sanvido, da San Vito), Bartolomeo”. In: *DBMI* 2004. 928–936.

BEÖTHY 1869

B–y Zs. [BEÖTHY Zsolt]: Az akadémiában. *Fővárosi Lapok*, 6. 1869. 263. sz. (november 17.) 1054–1055.

BERKOVITS 1962

BERKOVITS Ilona: *A magyarországi corvinák*. Budapest, Magyar Helikon, 1962.

BERZEVICZY 1908

BERZEVICZY Albert: *Beatrix királyné (1457–1508). Történelmi élet- és korrajz. (Magyar Történeti Életrajzok)* Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1908.

BERZEVICZY 1912a

BERZEVICZY Albert: Két eltűnt és újra előkerült Corvin-codex-ről. *Budapesti Szemle*, 151. 1912. 428. sz. 307–311.

BERZEVICZY 1912b

BERZEVICZY Albert: Két eltűnt és újra előkerült Korvin-kodexről. *Magyar Könyvszemle*, ú. f. 20. 1912. 3. sz. 280–283.

Bibliotheca Corviniana 1990

Bibliotheca Corviniana 1490–1990. Nemzetközi Corvinakiállítás az Országos Széchényi Könyvtárban Mátyás Király halálának 500. évfordulójára. Kiállítási katalógus. Bev. tanulmány CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára–szerk. FÖLDESI Ferenc. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1990.

BOBER–RUBINSTEIN 2010

Phyllis Pray BOBER–Ruth RUBINSTEIN: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London–Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2010. 2nd ed.

BORZSÁK 1961

BORZSÁK István: A Corvin-könyvtár Tacitusai. *Antik Tanulmányok*, 7. 1961. 1–2. sz. 183–197.

BRANCA 1983

Vittore BRANCA: I rapporti con Taddeo Ugoletti e la collaborazione per la libreria di Mattia Corvino. In: Uő: *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1983. 125–133.

BROWN 1992

Alison BROWN: Between Curial Rome and Convivial Florence. Literary Patronage in the 1480s. In: Uő: *The Medici in Florence. The exercise and language of power*. Firenze–Perth, Leo S. Olschki Editore–University of Western Australia Press, 1992. 247–262.

Budapesti Hirlap 1912

N. n.: Két Korvin-kodex. *Budapesti Hirlap*, 32. 1912. 152. sz. (június 28.) 18.

BUDIK 1839

Peter Alcantara BUDIK: Entstehung und Verfall der berühmten, von König Mathias Corvinus gestifteten Bibliothek zu Ofen. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte. *Jahrbücher der Literatur*, 88. 1839. 4. sz. 37–56.

BUONOCORE 2004

Marco BUONOCORE: *Tra i codici epigrafici della Biblioteca Apostolica Vaticana*. (Epigrafia e Antichità, 22.) Faenza, Fratelli Lega, 2004.

CAETANI 2005

Alcuni ricordi di Michelangelo Caetani duca di Sermoneta. *Raccolti dalla sua vedova [1804–1862] e pubblicati pel suo centenario*. Con un saggio introduttivo e a cura di Giuseppe MONSAGRATI. Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2005.

CALDELLI 2006

Elisabetta CALDELLI: *Copisti a Roma nel Quattrocento*. (Scritture e libri del medioevo, 4.) Roma, Viella, 2006.

CANCILA 2015

Rosella CANCILA: „Pignatelli, Ettore”. In: *DBI LXXXIII*. 2015. 601–603.

Catalogue 1911

Catalogue des perles, pierreries, bijoux et objets d'art précieux. Le tout ayant appartenu à S. M. le Sultan Abd-ul-Hamid II. Paris, Galerie Georges Petit, 27–29. Novembre 1911; Hotel Drouot, 4–11. Décembre 1911. Paris, [1911].

Catalogue 1913

Catalogue de manuscrits, incunables et livres rares. Florence, Librairie Ancienne T. De Marinis & C., 1913.

CONWAY–FAGIN DAVIS 2015

Melissa CONWAY–Lisa FAGIN DAVIS: Directory of Collections in the United States and Canada with Pre-1600 Manuscript Holdings. *Papers of the Bibliographical Society of America*, 109. 2015. 3. sz. 273–420.

Corvina Augusta 2014

Corvina Augusta. Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. (Ex Bibliotheca Corviniana. Supplementum Corvinianum, 3.) Hg. von Edina ZSÚPÁN–(unter Mitarbeit von) Christian HEITZMANN. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2014.

Cosinzeana 1913

N. n.: Un codice corvinian nou. *Cosinzeana*, 3. 1913. 33. sz. (augusztus 24.) 480.

CSANAK 1996

F. CSANAK Dóra: Hogyan vásárolta meg Teleki Sámuel a Tacitus-corvinát? In: *Emlékkönyv Jakó Zsigmond születésének nyolcvanadik évfordulójára*. Szerk. Kovács András–Sipos Gábor–Tonk Sándor. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 1996. 99–106.

CSAPODI 1973

Csaba CSAPODI: *The Corvinian Library. History and Stock*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

CSAPODI–CSAPODINÉ 1990

CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: *Bibliotheca Corviniana*. Budapest, Helikon Kiadó, 1990^a.

CSONTOSI 1877

CSONTOSI János: A Konstantinápolyból érkezett Corvinák bibliographiai ismertetése. *Magyar Könyvszemle*, 2. 1877. 3–4. sz. 157–218.

CSONTOSI 1881

CSONTOSI János: Latin Corvin-codexek bibliographiai jegyzéke. *Magyar Könyvszemle*, 6. 1881. 2–3. sz. 137–176.

CSONTOSI 1886

CSONTOSI János: Attavantestől festett Corvin-codexek. *Magyar Könyvszemle*, 10. 1886. 245–254.

CSONTOSI 1888

CSONTOSI János: Mátyás és Beatrix arcképei Corvin-codexekben. *Archaeologiai Értesítő*, ú. f. 8. 1888. 97–115.

D'AMICO 1983

John F. D'AMICO: *Renaissance Humanism in Papal Rome. Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1983.

DANZI 2005

Massimo DANZI: *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*. Genève, Librairie Droz, 2005.

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani. A cura di Alberto M. GHISALBERTI. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960–

DBMI 2004

Dizionario biografico dei miniatori italiani (secoli XI–XVI). A cura di Milvia BOLLATI–prefazione di Miklós BOSKOVITS. Milano, Bonnard, 2004.

DE LA MARE 1976

Albinia C. DE LA MARE: The Library of Francesco Sasseti (1421–90). In: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*. Ed. by Cecil H. CLOUGH. New York, Manchester University Press–Alfred F. Zambelli, 1976. 160–201.

DE LA MARE 1985

Albinia C. DE LA MARE: New Research on Humanistic Scribes in Florence. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, I. A cura di Annarosa GARZELLI. (Inventari e Cataloghi Toscani, 18.) Scandicci (Firenze), Giunta Regionale Toscana–La Nuova Italia Editrice, 1985. 393–600.

DE LA MARE–NUVOLONI 2009

Albinia C. DE LA MARE–Laura NUVOLONI: *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*. (The Handwriting of the Italian Humanists, 2.) Ed. by Anthony HOBSON–Christopher DE HAMEL. Paris, Association internationale de Bibliophilie, 2009.

DE MARCHI 1995

Andrea DE MARCHI: Identità di Giuliano Amadei miniatore. *Bollettino d'Arte*, serie 6. 80. 1995. 93–94. sz. 119–158.

DE MARINIS 1947

Tammaro DE MARINIS: *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, II. Milano, Hoepli, 1947.

DE RICCI 1937

Seymour DE RICCI: *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, II. New York, H. W. Wilson, 1937.

DEL LUNGO 1897

Isidoro DEL LUNGO: *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*. Firenze, G. Barbèra Editore, 1897.

DENNIS 1927

Holmes VAN MATER DENNIS, 3^d: The Garrett Manuscript of Marcanova. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 6. 1927. 113–126.

DIDYMUS 1735

Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis Presbiteri Operum, II. Studio ac labore Dominici VALLARSII Veronensis presbyteri. Veronae, apud Jacobum Vallarsium & Petrum Antonium Bernum, 1735.

DIDYMUS 1883

Santi Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri Opera Omnia, II. (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, 23.) Accurante Jacques–Paul MIGNE, Parisiis, Garnier, 1883.

DIDYMUS 1992

Didyme l'Aveugle: *De Spiritu Sancto*. Introduction, texte critique, traduction, notes et index par: Louis DOUTRELEAU, S. J. (Sources Chrétiennes, 386.) Paris, Editions du Cerf, 1992.

Díszlapok 1871

RÓMER Flórián [Flóris]: *Díszlapok a római könyvtárakban őrzött négy Corvin-codexből*. (Lefényképezte a vaticani zsinaton jelenvolt magyarországi püspöki kar). Pest, Athenaeum, 1871.

DOREZ 1892

Léon DOREZ: La Bibliothèque de Giovanni Marcanova. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole française de Rome*, 12. 1892. (Supplément) 113–126.

DOUGHERTY 2009

Roberta L. DOUGHERTY: *Oriental Manuscripts at the University of Michigan*. 2009. 1–19. (kézirat) https://www.academia.edu/1534270/Oriental_Manuscripts_at_the_University_of_Michigan (letöltve: 2017. 12. 01.)

DOUTRELEAU 1963

Louis DOUTRELEAU, S. J.: Le „De Spiritu Sancto” de Didyme et ses éditeurs. *Recherches de Science Religieuse*, 51. 1963. 3. sz. 383–406.

DOUTRELEAU 1977

Louis DOUTRELEAU, S. J.: Étude d'une tradition manuscrite: Le „De Spiritu Sancto” de Didyme. In: *Kyriakon – Festschrift Jo-*

hannes Quasten, I. Hg. von Patrick GRANFIELD–Josef Andreas JUNGMANN. Münster, Aschendorff, 1977. 352–389.

ERDREICH 2009

Ellen Cooper ERDREICH: Sanvito as Illuminator. In: Albinia C. DE LA MARE–Laura NUVOLONI: *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*. (The Handwriting of the Italian Humanists, 2.) Ed. by Anthony HOBSON–Christopher DE HAMEL. Paris, Association internationale de Bibliophilie, 2009. 63–86.

Ernst-aukció 1939

A M. Kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának aukciója az Ernst-Múzeum kiállítási helyiségeiben. *Árverési Közöny*, 20. 1939. 1. (január; rendkívüli szám)

EVANS 1987

Mark L. EVANS: New Light on the 'Sforziada' Frontispieces of Giovan Pietro Birago. *The British Library Journal*, 13. 1987. 2. sz. 232–247.

EVANS 1992

Mark EVANS: *The Sforza Hours*. London, The British Library, 1992.

Ezredéves kiállítás 1896

1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás. A Történelmi Főcsoport hivatalos katalógusa, I. Közrebocsátja a Történelmi Főcsoport Igazgatósága. Budapest, Kosmos Műintézet, 1896.

FERRATO 1878

Pietro FERRATO: *Lettera inedita di Angelo Ambrogini Poliziano cavata dall'Archivio Storico dei Gonzaga in Mantova*. Imola, Tipografia d'Ignazio Galeati e figlio, 1878.

FÓGEL 1927

FÓGEL József: A Corvina-könyvtár katalógusa. In: *Bibliotheca Corvina. Mátyás király budai könyvtára*. Szerk. BERZEVICZY Albert–KOLLÁNYI Ferenc–GEREVICH Tibor. Budapest, Szent István Akadémia, 1927. 59–82.

FOTI 2006

Francesca FOTI: Il Collegio Romano agli albori dell'Italia unita. *Roma Moderna e Contemporanea*, 14. 2006. 1–3. sz. 309–331.

FRAKNÓI 1868

FRANKL [FRAKNÓI] Vilmos: Egy ismeretlen Corvin-Codex Rómában. *Századok*, 2. 1868. 6. sz. 445–447.

FRIEDREICH 1912

gd. [FRIEDREICH István]: Folyóiratok szemléje. *Katholikus Szemle*, 26. 1912. 8. sz. 860–868.

GALIZZI 2004

Diego GALIZZI: „Gherardo di Giovanni”. In: *DBMI* 2004. 258–262.

GARZELLI 1985

Annarosa GARZELLI: Le immagini, gli autori, i destinatari. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, I–II. A cura di Annarosa GARZELLI. (Inventari e Cataloghi Toscani, 18–19.) Scandicci (Firenze), Giunta Regionale Toscana–La Nuova Italia Editrice, 1985. I. 1–391.

GÁSPÁR 1940

GÁSPÁR Margit: Ernst Lajos gyűjteményének árverése. *Magyar Könyvszemle*, 64. 1940. 2. sz. 181–183.

GIANNETTO 1985

Nella GIANNETTO: *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985.

GIANSANTE 2016

Massimo GIANSANTE: „Refrigeri, Giovanni Battista”. In: *DBI* 2016.

GNACCOLINI 2000

Laura Paola GNACCOLINI: Un'aggiunta al catalogo di Giovan Pietro Birago. In: *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*. A cura di Francesca FLORES d'ARCAIS–Mariolina OLIVARI–Luisa TOGNOLI BARDIN. Milano, Federico Motta Editore, 2000. 97–105.

GNACCOLINI 2003

Laura Paola GNACCOLINI: Giovan Pietro Birago miniatore per re Mattia Corvino. *Arte Lombarda*, 139. 2003. 3. sz. 135–153.

GNACCOLINI 2004a

Laura Paola GNACCOLINI: „Birago, Giovan Pietro”. In: *DBMI* 2004. 104–110.

GNACCOLINI 2004b

Laura Paola GNACCOLINI: „Maestro delle Ore Sforza”. In: *DBMI* 2004. 575–577.

GOLLOB 1909

Eduard GOLLOB: Die Bibliothek des Jesuitenkollegiums in Wien XIII. (Lainz) und ihre Handschriften. *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 161. 1909. 7. sz. 1–31.

GRAFINGER 1997a

Christine Maria GRAFINGER: Eine Bibliothek auf der Reise zwischen Rom und Wien. Eine Darstellung der Geschichte der Bibliotheca Rossiana. In: *Uő: Beiträge zur Geschichte der Bibliotheca Vaticana*. (Studi e Testi, 373., Studi e documenti sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana, 3.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1997. 95–146.

GRAFINGER 1997b

Christine Maria GRAFINGER: Die Katalogisierung und Benützung von Handschriften und Inkunabeln aus der Bibliotheca Rossiana im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: *Uő:*

Beiträge zur Geschichte der Bibliotheca Vaticana. (Studi e Testi, 373., Studi e documenti sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana, 3.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1997. 147–185.

HARRSEN-BOYCE 1953

Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. Descriptive Survey of the principal Illuminated Manuscripts of the Sixth to the Sixteenth Centuries, with a selection of important Letters and Documents. Catalogue compiled by Meta HARRSEN–George K. BOYCE–(with an introduction by) Bernard BERENSON. New York, The Pierpont Morgan Library, 1953.

HAVAS 1965

HAVAS László: A Cortesius panegyricusa Mátyás és a pápaság diplomáciai érintkezésének tükrében. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 69. 1965. 3. sz. 323–327.

HEVESY 1911

André de HEVESY: Les miniaturistes de Mathias Corvin. *Revue de l'Art Chrétien*, 54. 1911. 1. sz. 1–20.

HEVESY 1923

André de HEVESY: *La Bibliothèque du Roi Matthias Corvin*. Paris, Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, 1923.

HOFFMANN 1927

HOFFMANN Edith: A corvin-codexek művészi díszé. In: *Bibliotheca Corvina. Mátyás király budai könyvtára*. Szerk. BERZEVICZY Albert–KOLLÁNYI Ferenc–GEREVICH Tibor. Budapest, Szent István Akadémia, 1927. 37–49. (szöveg), 94–100. (jegyzetek)

HOFFMANN 1930

HOFFMANN Edith: Ismeretlen Corvin-kódex. *Magyar Könyvszemle*, ú. f. 37. 1930. 393–394.

HOFFMANN 1939

HOFFMANN Edith: A Széchényi-Könyvtár új Corvin-kódexe. *Magyar Könyvszemle*, 63. 1939. 104–109.

HOFFMANN 1940

HOFFMANN Edith: Mátyás király könyvtára. In: *Mátyás király emlékkönyv*, II. Szerk. LUKINICH Imre. Budapest, Franklin Társulat, 1940. 253–275.

HOFFMANN–WEHLI 1992 (1929)

HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilek*. Szerk. és új jegyzetekkel ellátta WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1992. (Eredeti kiad. Budapest, Magyar Bibliophili Társaság, 1929.)

HORODYSKI 1956

Bogdan HORODYSKI: Birago, miniaturiste des Sforza. *Scriptorium*, 10. 1956. 2. sz. 251–255.

HUNT 1998

Terence J. HUNT: *A Textual History of Cicero's Academic Libri*. Leiden–Boston–Köln, Brill, 1998.

Hunyadi Mátyás 2008

Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008.

IACOBINI–TOSCANO 2010

Antonio IACOBINI–Gennaro TOSCANO: „More graeco, more latino”. Gaspere da Padova e la miniatura all'antica. In: *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*. Atti del convegno internazionale, Roma, 08–10. febbraio 2007. (Biblioteca del Cinquecento, 148.) A cura di Teresa CALVANO–Claudia CIERI VIA–Leandro VENTURA. Roma, Bulzoni, 2010. 125–190.

KACZIÁNY 1914

K. G. [KACZIÁNY Géza]: Könyvtári séták, I. Az Ernst-gyűjtemény. *Könyvtári Szemle*, 2. 1914. 1. (január 15.) 33–36.

KOORTBOJIAN 2002

Michael KOORTBOJIAN: A Collection of Inscriptions for Lorenzo de' Medici. Two Dedicatory Letters from Fra Giovanni Giocondo: Introduction, Texts and Translation. *Papers of the British School at Rome*, 70. 2002. 297–317.

Könyvkiállítási emlék 1882

Könyvkiállítási emlék. A „könyvkiállítási kalauz” 2-ik bővített kiadása. Budapest, Országos Iparművészeti Múzeum, 1882.

KRISTELLER 1967

Paul Oskar KRISTELLER: *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, II. London–Leiden, The Warburg Institute–E. J. Brill, 1967.

KRUF 1980

Hanno–Walter KRUF: *Antonello Gagini und seine Söhne*. München, Bruckmann, 1980.

La chiusura 1870

N. n.: *La chiusura delle scuole del Collegio Romano*, Firenze, Mannelli, 1870.

Liturgia in figura 1995

Liturgia in Figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana. A cura di Giovanni MORELLO–Silvia MADDALO. Catalogo della mostra, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino. Città del Vaticano–Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana–Edizioni De Luca, 1995.

MADAS 2002

Edit MADAS: La storia della *Bibliotheca Corviniana* nell'Ungheria dell'età moderna. In: *Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490)*. A cura di Paola Di PIETRO LOMBARDI–Milena RICCI. Catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria. Modena, Il Bulino, 2002. 233–239.

MADDALO 2014

I manoscritti Rossiani, I–III. (Studi e testi, 481–483., Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana, I.) A cura di Silvia MADDALO–(con la collaborazione di) Eva PONZI–(e il contributo di) Michela TORQUATI. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014.

MANCINI 2015

Lorenzo MANCINI: „Amabo te, mi Murete”. Le lettere di Paolo Manuzio a Marc'Antoine Muret e il gesuita Pietro Lazzari. Con documenti inediti. 37–55. *Bibliothecae*. it, 4. 2015. 1. sz. 37–55.

Mantegna 2006

Mantegna e le arti a Verona. A cura di Sergio MARINELLI–Paola MARINI. Catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia. Venezia, Marsilio, 2006.

MANTUANUS 1488

Baptista MANTUANUS: *Parthenice prima sive Mariana*. Bononiae, cura Caesaris de Nappis, 1488. X. 17.

MANTUANUS 1489

Baptista MANTUANUS: *Parthenice secunda, sive Catharianiana*. Bononiae, Platone de' Benedetti, 1489. II. 9.

MANTUANUS 1502

Omnia opera Baptistae Mantuani Carmelitae. Bononiae, per Benedictum Hectoris, 1502.

Marrone 2000

Daniela MARRONE: *L'Apologeticon* di Battista Spagnoli. *Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana*, 68. 2000. 19–155.

MARTINA 1995

Giacomo MARTINA, S. J.: Il Collegio Romano: 1824–1873. *Roma Moderna e Contemporanea*, 3. 1995. 3. sz. 667–691.

Mátyás király 2008

Mátyás király. Magyarország a reneszánsz hajnalán. Kiállítási katalógus. Szerk. BÍBOR Máté. Budapest, ELTE Egyetemi Könyvtár, 2008.

MELOGRANI 2003

Anna MELOGRANI: Quattro artisti all'opera nei corali inediti di S. Domenico e gli esordi bresciani del giovane Birago. In: *Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna*. (Annali Queriniani – Monografie, 3.) Atti della giornata di studi (Brescia, Universi-

tà Cattolica, 16 maggio 2002.) A cura di Valentina GROHOVAZ. Brescia, Grafo, 2003. 39–94.

MIGLIO 2002

Massimo MIGLIO: Una famiglia di curiali nella Roma del Quattrocento: i Cortesi. *Miscellanea Storica della Valdelsa*, 108. 2002. 3. sz. 41–48.

MIKÓ 2007

Mikó Árpád: A corvinák és a magyar Akadémia. A Bibliotheca Corvina történetének nyitott kérdéseire. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 1. sz. 107–114.

MIKÓ 2015

Mikó Árpád: Egy archeológus a művészettörténetben: Rómer Flóris és a Corvina Könyvtár I. In: *Archeológia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris születésének 200. évfordulóján*. Szerk. TKERNY Terézia–MIKÓ Árpád. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015. 163–192.

Miniatura a Padova 1999

La miniatura a Padova dal medioevo al Settecento. Catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte-Rovigo, Accademia dei Concordi. A cura di Giovanna BALDISSIN MOLLÍ–Giordana MARIANI CANOVA–Federica TONIOLO. Modena, Franco Cosimo Panini, 1999.

MONSAGRATI 2001

Giuseppe MONSAGRATI: „Gizzi, Tommaso Pasquale”. In: *DBI* LVII. 2001. 392–396.

Mostra storica 1953

Mostra storica nazionale della miniatura. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia. Firenze, Sansoni, 1953.

Painted Page 1994

The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination, 1450–1550. Exhibition catalogue, New York, The Pierpont Morgan Library–London, The Royal Academy of Arts. Ed. by Jonathan J. G. ALEXANDER. München, Prestel Verlag, 1994.

PAJORIN 1990

PAJORIN Klára: Humanista irodalmi művek Mátyás király dícsőítésére. In: *Hunyadi Mátyás. Emlékkönyv Mátyás király halálának 500. évfordulójára*. Szerk. RÁZSÓ Gyula–V. MOLNÁR László. Budapest, Zrínyi Kiadó, 1990. 333–361.

PASCHINI 1957

Pio PASCHINI: Una famiglia di curiali nella Roma del Quattrocento: i Cortesi. *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 11. 1957. 1–48.

Pesti Napló 1913

N. n.: Uj Korvina Budapestben. *Pesti Napló*, 64. 1913. 194. sz. (augusztus 16.) 9.

PIAZZONI 2009

Ambrogio M. PIAZZONI: Un collezionista e i suoi libri. Il fondo Rossiano della Biblioteca Apostolica Vaticana. *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, 111. 2009. 157–166.

PIAZZONI 2014

Ambrogio M. PIAZZONI: Giovan Francesco De Rossi (Roma, 1796 – Venezia, 1854). In: *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*. Catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia. A cura di Angelo TARTUFERI–Gianluca TORMEN. Firenze, Giunti, 2014. 493–497.

Pietro Bembo 2013

Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Catalogo della mostra, Padova, Palazzo del Monte di Pietà. A cura di Guido BELTRAMINI–Davide GASPAROTTO–Adolfo TURA. Venezia, Marsilio, 2013.

PINTOR 1907

Fortunato PINTOR: *Da lettere inedite di due fratelli umanisti (Alessandro e Paolo Cortesi). Estratti ed appunti*. Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1907.

Pócs 1999/2000

Dániel Pócs: Holy Spirit in the Library. The Frontispiece of the Didymus Corvina and Neoplatonic Theology at the Court of King Matthias Corvinus. *Acta Historiae Artium*, 41. 1999/2000. 63–212.

Pócs 2012

Pócs Dániel: *A Didymus-corvina. Hatalmi reprezentáció Mátyás király udvarában*. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2012.

Pócs 2017

Dániel Pócs: The History of a Corvina Codex. Battista Spagnoli Mantovano: *Parthenice Mariana*. (With some notes on the provenance of Ms. M496 and M497 of The Pierpont Morgan Library). In: *A Home of Arts and Muses. The Library of King Matthias Corvinus*. (De Bibliotheca Corviniana; Supplementum Corvianum, 4.) Ed. by Edina ZSUPÁN. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2017. 141–202.

Protestáns 1912

N. n.: Két új Korvin-kodex. *Protestáns Egyházi és Iskolai Lap*, 55. 1912. 27. (július 7.) 427–428.

RENZI 1993

Paolo RENZI: *I libri del mestiere: la biblioteca Muretli del Collegio Romano*. (Bibliotheca Studii Senensis, 8.) Firenze–Siena, La Nuova Italia–Università degli Studi di Siena, 1993.

RICETTI 2010

Lucio RICETTI: J. Pierpont Morgan e Alexandre Imbert. La scoperta e la fortuna della ceramica medievale orvietana intorno al 1909. In: 1909. *Tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*. Catalogo della mostra,

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Palazzo Baldeschi–Orvieto, Museo Archeologico Nazionale. A cura di Lucio RICETTI. Firenze, Giunti, 2010. 23–136.

ROBINSON 1921

Rodney P. ROBINSON: The Inventory of Niccolò Niccoli. *Classical Philology*, 16. 1921. 3. sz. 251–255.

RÓKA 2013

RÓKA Enikő: *Nacionalizmus és modernizmus. Ernst Lajos gyűjteménye és az Ernst Múzeum*. (Határesetek, 1.) Budapest, L'Harmattan Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria, 2013.

RÓMER 1869

RÓMER Flóris: Jelentés olaszországi utazásomról Corvin-féle codexek érdekében. [Harmincznegyedik (philosophiai, törvény- és történettudományi osztály-) ülés. 1869. november 15–kén.] *A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője*, 3. 1869. 18. sz. 203–204.

RÓMER 1870a

N. n. [RÓMER Flóris]: A Corvin-codexek ügye a m. tud. akadémia előtt. *Archaeologiai Értesítő*, 3. 1870. 6. sz. 135–136.

RÓMER 1870b

RÓMER Flóris: Középkori miniature-ök és a Corvinának egy eddig ismeretlen maradványa (2). *Archaeologiai Értesítő*, 2. 1870. 297–305.

RÓMER 1870c

RÓMER Flóris: Egyveleg. *Archaeologiai Értesítő*, 2. 1870. 13. sz. 271–272.

RUBINSTEIN 1958

Nicolai RUBINSTEIN: An Unknown Letter by Jacopo di Poggio Bracciolini on Discoveries of Classical Texts. *Italia Medioevale e Umanistica*, 1. 1958. 383–400.

RUYSSCHAERT 1959

José RUYSSCHAERT: *Codices Vaticanis 11414–11709*. (Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manu scripti recensiti.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1959.

SABBADINI 1914

Remigio SABBADINI: *Storia e critica di testi latini*. Catania, Francesco Battiato Editore, 1914.

SCHIER 1766

Xystus SCHIER: *Dissertatio de Regiae Bibliothecae Mathiae Corvini ortu, lapsu, interitu, et reliquiis*. Vindobonae, Georg Ludovicus Schulz, [1766].

SCHMITZ 1997

Barbara SCHMITZ: *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*. New York, The Pierpont Morgan Library, 1997.

SCHÜTZ 1934

Géza SCHÜTZ: *Bibliotheca Corvina. The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 4. 1934. 4. sz. 552–563.

SERRAI 2009

Alfredo SERRAI: *La Bibliotheca Secreta del Collegio Romano. Il Bibliotecario*, ser. 3. 2009. 2–3. sz. 17–50.

SEVERI 2010

Battista Spagnoli MANTOVANO: *Adolescentia*. Studio, edizione e traduzione a cura di Andrea SEVERI. Bologna, Bononia University Press, 2010.

SEVERI 2014

Andrea SEVERI: La maturità del 'carmelita': il periodo romano di Battista Mantovano (1486–89). In: *Roma pagana e Roma cristiana del Rinascimento*. Atti del XXIV Convegno internazionale, Chianciano Terme, Pienza, 19–21 luglio 2012. A cura di Luisa Rotondi SECCHI TARUGI. (Quaderni della Rassegna, 90.) Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, 149–159.

SHAILOR 1987

Barbara A. SHAILOR: *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, II. MSS 251–500. (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 48.) New York, Binghamton, 1987.

SKEMER 2013

Don C. SKEMER–(incorporating contributions by) Adelaide BENNETT–Jean F. PRESTON–William P. STONEMAN: *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Princeton University Library*, I. Princeton (N. J.), Princeton University, 2013.

STADTER 1994

Philip A. STADTER: Niccolò Niccoli: Winning Back the Knowledge of the Ancients. In: *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, II. (Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, 163.) A cura di Rino AVESANI–Mirella FERRARI–Tino FOFFANO–Giuseppe FRASSO–Agostino SOTTILI. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984. 747–764.

STEMMER 1985

STEMMER Ödön: *Egy antikvárius visszaemlékezései*. Szerk. TAKÁCS Márta, bev. BENEDEK Marcell. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.

SZÖRÉNYI 1988

SZÖRÉNYI László: *Panegyricus és eposz. Zrínyi és Cortesius. Irodalomtörténeti Közlemények*, 91–92. 1987/1988. 141–149.

The Pierpont Morgan Library 1933

The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts Held at the New York Public Library. Introduction by Charles Rufus MOREY–catalogue of the manuscripts by Belle DA COSTA

GREENE–Meta P. HARRSEN. *Exhibition catalogue*, New York, Public Library, 1933.

The Voynich Collection 1915

N. n.: *The Voynich Collection. Bulletin of the Art Institute of Chicago*, 9. 1915. 7. sz. 97–100.

TIETZE 1911

Hans TIETZE: *Die illuminierte Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*. (Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Österreich, 5.) Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1911.

TOSCANO 2000

Gennaro TOSCANO: La miniatura „all'antica” tra Roma e Napoli all'epoca di Sisto IV. In: *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi: Roma, 23–25. novembre 1997. A cura di Fabio BENZI–con la collaborazione di Claudio CRESCENTINI. Roma, Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2000. 249–287.

TOSCANO 2006

Gennaro TOSCANO: Bartolomeo Sanvito e Gaspare da Padova, *familiares et continui commensales* di Francesco Gonzaga. In: *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*. Catalogo della mostra, Mantova, Museo di Palazzo Ducale. A cura di Filippo TREVISANI. Milano, Electa, 2006. 103–111.

TOSCANO 2010

Gennaro TOSCANO: Gaspare da Padova e la diffusione del linguaggio mantegnese tra Roma e Napoli. In: *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, I. Convegno internazionale di studi, Padova–Verona–Mantova, 08–10. novembre 2016. A cura di Rodolfo SIGNORINI–Viviana REBONATO–Sara TAMACCARO–con la collaborazione di Elga DISPERDI–Ines MAZZOLA. Firenze, Leo S. Olschki, 2010. 363–396.

VARJÚ–HÖLLRIGL 1932

Ernst Lajos magyar történeti gyűjteménye. Jegyzetbe vették és leírták VARJÚ Elemér–HÖLLRIGL József. (A Magyar Nemzeti Múzeum Kiállításai, 7.) Budapest, Légrády Testvérek Nyomdai Műintézete, 1932.

Vasárnapi Ujság 1913

N. n.: *Egy új Corvin-kódex Magyarországon. Vasárnapi Ujság*, 60. 1913. 39. sz. (szepember 28.) 771.

VENEZIANI 1995

Paolo VENEZIANI: *La Biblioteca Vittorio Emanuele al Collegio Romano. Roma moderna e contemporanea*, 3. 1995. 3. sz. 693–725.

VENTURI 1885

Adolfo VENTURI: Über einige Bücher mit Miniaturen von Atavante. *Der Kunstfreund* (Beilage zu: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*), 1. 1885. 19. sz. 310–313.

VERCELLONE 1991

Guido Fagioli VERCELLONE: „De Rossi, Giovan Francesco”. *DBI* XXXIX. 1991. 195–198.

VERDE 1977

Armando F. VERDE, O. P.: *Lo Studio Fiorentino 1473–1503, Ricerche e Documenti*, III/1. *Studenti „Fanciulli a scuola” nel 1480*. Firenze, Leo S. Olschki, 1977.

VITI 1987

Paolo VITI: La Valdelsa e l'Umanesimo: i Cortesi. In: *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400*. Convegno Internazionale di Studi, San Gimignano, 18–20 ottobre 1985. A cura di Gian Carlo GARFAGNINI. Firenze, Leo S. Olschki, 1987. 247–299.

VOYNICH 1921

Wilfrid Michael VOYNICH: A Preliminary Sketch of the History of the Roger Bacon Cipher Manuscript. *Transactions of the College of Physicians of Philadelphia*, ser. 3. 43. 1921. 415–430.

WEINBERGER 1908

Wilhelm WEINBERGER: Beiträge zur Handschriftenkunde, I. (Die Bibliotheca Corvina). *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse*, 159. 1908. 6. sz. 1–89.

ZSUPÁN 2015

ZSUPÁN Edina: Egy archeológus a művészettörténetben: Rómer Flóris és a Corvina Könyvtár II. In: *Archeológia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris születésének 200. évfordulóján*. Szerk. TKERNY Terézia–MIKÓ Árpád. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015. 193–221.

TÁRGYSZAVAK

Battista Spagnoli Mantovano, Giovan Pietro Birago, Gherardo di Giovanni, Bartolomeo Sanvito, Alessandro Cortesi, Hunyadi Mátyás, Simonyi Ernő, Rómer Flóris, Wilfrid Voynich, Tammaro De Marinis, Collegium Romanum Societatis Jesu, Corvina könyvtár, miniatúraművészet, provenienciakutatás

KEYWORDS

Battista Spagnoli Mantovano, Giovan Pietro Birago, Gherardo di Giovanni, Bartolomeo Sanvito, Alessandro Cortesi, Matthias Corvinus, Wilfrid Voynich, Tammaro De Marinis, Ernő Simonyi, Flóris Rómer, Corvina Library, illuminated books, Collegium Romanum Societatis Jesu, provenance research

The History of a Corvina Codex

Battista Spagnoli Mantovano: Parthenice Mariana

(With some notes on the provenance of Ms. M496 and M497 of The Pierpont Morgan Library, New York)

This paper deals with the history of the creation of the Corvinian manuscript at the National Széchényi Library, Budapest, designated Cod. Lat. 445, and with its provenance in the Modern Age. The codex, dedicated to Matthias Corvinus, has survived in extremely poor condition. The only decoration of the codex, visible on its frontispiece, is an illusionistically painted, full-page architectonic miniature that frames the incipit, although as a result of damage suffered by the codex, this decoration is difficult to decipher today. The manuscript suffered severe damage on two occasions, first by fire in the nineteenth century, and then during a poorly executed twentieth-century restoration, which resulted in further deterioration. As a consequence, the folios of the codex became disarranged, the quires disintegrated, and the composition of the codex necessitated theoretical reconstruction. During reconstruction it transpired that several of the folios were missing from the codex. Locating one of these missing folios enabled the hitherto unknown nineteenth-century provenance of the Corvina to be determined, while analysis of the frontispiece miniature revealed new information concerning the creation of the codex.

The codex contains a hexametric verse by the Carmelite monk Battista Spagnoli Mantovano (1447–1516), entitled *Parthenice Mariana*. This specimen, dedicated to the then King of Hungary, is the only known manuscript of the work, and the editio princeps was published in Bologna in October 1488. The illuminator of the frontispiece has been identified previously as the Milanese Giovan Pietro Birago. The codex was made when the Carmelite poet and the illuminator were both residing in Rome, between 1487 and 1489. The genre of the full-page, architectonic frontispiece miniature was widespread in the Veneto in the 1470s, and it was previously assumed that the illuminator in question must have been inspired by works he had seen there. This paper, however, points out that the style of the frontispiece miniature bears certain similarities to the miniatures produced by two masters of Padua, Bartolomeo Sanvito and Gaspare da Padova, both of whom were working in Rome at the time. The similarities are close enough to allow us to posit that Birago copied from their works when making his own work.

The paper shows that Birago was not only influenced by the illuminators of Padua, but also by the Florentine master Gherardo di Giovanni, who was presumably also in Rome in 1488. The primary model for the frontispiece on the Mantovano Corvina was the codex now in the Walters Art Museum, Baltimore (Ms. W.755), containing Petrarch's *Trionfi*, whose decorations were commenced by the masters of Padua and completed by the Florentine illuminator. The influence of the latter is evident in Birago's other important Roman work, the *Pontificale* (1489/1490)

made for Johannes Vitéz the Younger, Bishop of Szerém and later Bishop of Veszprém (BAV, Ott. Lat. 501). Birago's association with the Sanvito workshop is also explained by the fact that in Rome, Battista Mantovano came into close contact with the humanists who commissioned manuscripts from the Paduan master. Prominent among these humanists were the Venetian diplomat Bernardo Bembo, to whom the Carmelite monk dedicated the works he wrote in Rome, and Alessandro Cortesi, who at the same time, in 1488, dedicated a panegyric (*Laudes bellicae*) to the King of Hungary. Sanvito worked on this latter codex not as illuminator, but as scribe. (Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 85. 1. 1. Aug 20)

The provenance of the codex prior to the twentieth century was previously completely unknown, with the earliest information being its purchase in Paris in 1912 by the Hungarian art collector Lajos Ernst. This paper reveals that the manuscript originated from the library of the Collegio Romano, an educational establishment of the Jesuit Order in Rome, where it was kept until 1870; then, during the *Risorgimento*, the work disappeared from the city along with other manuscripts evacuated by the Jesuits; it was eventually bought, with several other codices, by the book dealer Wilfrid Voynich. The Mantovano Corvina was obtained by Ernst through the agency of Tammara de Marinis.

It has been proven that, in addition to the Mantovano Corvina, two other Corvinian manuscripts – the *Didymus* and *Cicero Corvinas* (New York, PML, Ms. M496 and M497) purchased by John Pierpont Morgan in 1912 – arrived on the international book market via the same route. The fate of the Mantovano codex is illustrated by the fact that the nineteenth-century catalogue card, removed from the manuscript by Voynich, is still in the collection of the Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Ms. 408, Box B); furthermore, of the missing folios from the Budapest codex, two bifolios are now in the Vatican Library. The parent manuscript (BAV, Vat. Lat. 11477) is one of numerous codices originating from the Collegio Romano, and which became part of the holdings of the Vatican Library after 1903 (officially in 1913).

(This paper is an extended version with additional clarifications in many places of the text published in English, see Pócs 2017 in the present Bibliography.)

Dániel Pócs

art historian

senior research fellow, HAS, RSH, Institute of Art History

senior lecturer, ELTE University, Institute of Art History

pocs.daniel@btk.mta.hu

Boncz Hajnalka

Több mint másolat?

Waldstein János egykori várpalotai kastélyának
mennyezetképe

A művészettörténeti kutatás a 19. századi állami mecenatúra és intézménytörténet kapcsán részletesen foglalkozik múzeumaink, közgyűjteményeink történetével, a múzeumok élén aktív tevékenységet folytató, gyűjteménygyarapító tudósokkal, műértőkkel. A legtermékenyebb időszak e szempontból kétségkívül a 19. század vége, amelynek meghatározó alakjai voltak Pulszky Ferenc (1814–1897), Pulszky Károly (1853–1899) és Ráth György (1825–1905),¹ akiknek a munkássága bőven szolgáltat forrást a kutatás számára. Kevesebb szó esik az inkább a század korábbi évtizedeiben aktív, de nem intézmények élén álló, viszont a közgondolkodást formáló és a gyűjtemények létrejöttében közreműködő szerepet játszó személyiségekről.

A 19. század utolsó harmadában kibontakozó állami műpártolás és művészeti kultúrpolitika megszerzéséhez – a politikai helyzet stabilizálása mellett – a művészeti egyesületekre, társulatokra és azokat életre hívó, művelt és külföldön tapasztalatokat szerzett közszereplőkre volt szükség, akik nemcsak az állami intézmények felállításában működtek közre, hanem gyakran jelentős magángyűjteménnyel is rendelkeztek.

A 19. század második felében az arisztokrata műgyűjtők és műpártolók köre jelentősen bővült a tudós

és/vagy jómódú polgárokkal, köznemesekkel. A műalkotások értékelését és gyűjtését továbbra is a felvilágosodás kora óta folyamatosan fennálló történelmi érdeklődés határozta meg. Az archeológiai leletek vagy éppen könyvritkaságok gyűjtése a forrásokkal igazolható történelmi hitelesség igényéből fakadt, ami azonban a reformkorban kiegészült a művészet korszakainak és stílusainak ismeretével, és e tudás fényében egyre fontosabb szerephez jutott a „műkedvelésben” a műalkotások esztétikai értékelése is. A „régiség” történelmi kategóriája tehát a műtárgyak többféle csoportjából jött létre.²

E szemlélet hazánkban Joseph Daniel Böhm (1794–1865), a bécsi vésnökakadémia igazgatójának gyűjteménye révén terjedt el, aki a művészet fejlődését és az egyes népek egymásra hatását kívánta bemutatni tudós szakértelemmel gyarapított kollekciónak.³ A Böhm által képviselt gyűjtői attitűd és műveltség egyfelől a művészettörténeti korszakok ismeretével, és ebből kifolyólag a kvalitásos alkotások kiválasztásával, másrészt a pedagógiai szándékkal hozható összefüggésbe. Böhm nézeteit nem publikálta, de azok Pulszky Ferenc, Henszlmann Imre (1813–1888) és Rudolf Eitelberger (1817–1885) révén itthon is ismertté váltak.

1 A teljesség igénye nélkül: Pulszky Károly emlékének. Kiállítási katalógus. Szerk. MRÁVIK László. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1988; Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére. Kiállítási katalógus. Szerk. MAROSI Ernő–LACZKÓ Ibolya–SZABÓ Júlia–TÓTHNÉ MÉSZÁROS Lívia. Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény, 1997; SZENTESI Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemény a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában, I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006. 1. sz. 1–94; HORVÁTH Hilda (szerk.): *Egy magyar polgár Ráth György és munkássága*. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2006; TÓTH Ferenc: *A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének létrehozói*. Doktori disszertáció, Budapest, ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, 2006; TÓTH Ferenc: Pulszky Károly tragédiája

új dokumentumok tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 2. sz. 233–257; TÓTH Ferenc: *Donátorok és képtárépítők. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012; TÓTH Ferenc: *Mű–Kincs–Tár. Művészeti közgyűjtemények Magyarországon, 1802–1906*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2017.

2 SINKÓ Katalin: A magyar műgyűjtés 1850 után – A magángyűjteményi kiállítások tükrében. In: *Válogatás magyar magángyűjteményekből*. Kiállítási katalógus. Szerk. MRÁVIK László et al. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1981. 11–29.

3 SINKÓ 1981. (ld. 2. j.) 11. SZENTESI Edit: Josef Daniel Böhm Parthenon-írisze. A Fejérváry-gyűjtemény az eperjesi Pulszky-házban. In: *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére*. Kiállítási katalógus. Szerk.



1. **Friedrich von Amerling:** *Gróf Waldstein János spanyol kosztűmben*, 1833
Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény (Szelényi Károly felvétele)

Waldstein János, műgyűjtő és mecénás

A Böhm-tanítványok közül Pulszkyval és Eitelbergerrel is szoros kapcsolatban állt Waldstein János (1809–1876) gróf, aki a képzőművészet monarchiaszintű pártolását érintő fejlesztésekből, szoborállításokból, bizottságok és társulatok munkájából aktív részt vállalt. (1. kép) A közügyek egyéb szegmenseit (hazai vízi, vasúti közlekedés, lótenyésztés, árvízmentesítés) érintő fejlesztések sorában is feltűnik a neve. Megítélése saját korában és halála után főként abból a tényből indult ki, hogy Széchenyi István egyik legközelebbi barátja, mentoráltja volt.⁴ Az utókor ez utóbbi élettrajzi mozzanattól ismeri őt leginkább, noha már életében is méltatták jelentős képzőművészeti műveltségét: „A magyar főrangúság tagjairól szeretnénk minél többször oly híreket közölni, melyek a közügyekben való tevékenységüket tanúsítanák. Sajnos azonban, hogy erre csak ritkán van alkalmunk. Ma is csak a régi jók, Széchenyi kortársai azok, kik e tekintetben kitűnnek, például Károlyi György, Zichy Ödön, Waldstein János stb. grófok, kik nem csak társulati ügyekben buzognak, hanem a művészetnek is meleg és műértő pártfogói. Nagyon ferde dolog tehát, ha egy lap újdondásza egy gyöngye képvázlatról igen tájékozatlanul azt írja, hogy alkalmasint csak a gr. Waldstein János kedvéért készült. Meglehet győződve a t. újdondász, hogy a mi gr. Waldsteinnak kedvére van: az jó is, mert a t. gróf valódi műértő, ki maga is jól fest, s ha írónk annyi képzőművészeti ismerettel bírnának, mint ő, akkor a magyar lapok sokkal velősebb műismeretéseket írhatnának, mint most, midőn csupán érzé-

kükre támaszkodhatnak. Óhajtanánk továbbá, vajha e régi mágnások műizlését és fogékonyságát követnék a fiatalabb főurak is, kikről az irodalmi és művészeti ügyeket illetőleg ugyancsak kevés mondanivaló lehet.”⁵

A kutatás számára nagy nehézséget jelent a műpártoló, művészi ambíciókkal is rendelkező gróf munkásságának és jelentőségének feltérképezése, és pedig családi iratainak megsemmisülése, levelezésének és gyűjteményének elkallódása miatt. Nem csupán a háborús pusztítások és zavaros tulajdonlások eredménye a veszteség. Waldstein első felesége, Zichy Terézia (1813–1868) halála után új házasságot is kötött, ám mindkét frigy gyermektelen volt. Ugyan onokaöccse, Kálnoky Hugó (1900–1955) révén egy utazási naplóját és vázlatfüzetét 1942-ben kiadták,⁶ de második felesége, Kálnoky Adél (1943–1905) halála után anyagi és szellemi javait nem ápolta tovább a Kálnoky család. Egy-egy ingósága, néhány naplója a csehországi letovicei Kálnoky-birtokról a második világháború utáni gondos, mindenre kiterjedő begyűjtésnek köszönhetően a morva állami levéltárba és galériába került. Fennmaradt naplói,⁷ közgyűjteményekben fellelhető levelei⁸ és egykori műtárgyadományok szolgálnak forrásként, hogy körvonalazhatóvá váljon a cseh-német eredetű család magyar ágába született főúr életműve, aki mellesleg saját vagyonra, birtokra házasságai révén tett csak szert, felmenői és rokonai között azonban európai uralkodókat tudhatott.⁹

Tanulmányaikban Rozsondai Béla és Körmendy Kinga összegyűjtötték a gróf életéről elérhető főbb forrásokat és lexikoncikkeket, hogy bemutassák azt a személyt, aki a Magyar Tudományos Akadémia számára mintegy

MAROSI Ernő–LACZKÓ Ibolya–SZABÓ Júlia–TÓTHNÉ MÉSZÁROS Lívia. Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény, 1997. 56–69; MRÁVIK László: Jankovich Miklós és a magyarországi műgyűjtés a 19. század első felében. In: *Jankovich Miklós (1773–1846) gyűjteményei*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2002. 341–400 (különösen: 372–373).

- 4 SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái*, XIV. Budapest, Hornyánszky Viktor, 1914. 1406; Constant von WURZBACH: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, LII. Wien, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1885. 238.
- 5 *Fővárosi Lapok*, 7. 1870. 102. sz. (május 13.) 436.
- 6 Széchenyi István és Waldstein János keleti utazása 1830-ban. Kiad., bev. és jegyz. KÁLNOKY Hugó. Budapest, Franklin-Társulat, é. n. [1942].
- 7 Moravský zemský archiv v Brně, G 76 (Rodinný archiv Kálnokyů.) 158/3026–3032 (1831–1834; 1849–1855; 1859–1863).
- 8 A magyar közgyűjtemények közül az Országos Széchényi Könyvtár (a továbbiakban OSZK) Kézirattárában, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteményében (a továbbiakban MTA KIK KRKGy), illetve a Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban MNG) Adattára, Bécsben a Wienbibliothek, Koppenhágában pedig a Királyi Levéltár őriz leveleket Waldstein Jánostól.

- 9 Waldstein János apai nagyanyja Marie Elisabeth von Ulfeldt (1747–1791) volt, Leonora Christina Schleswig-Holstein (később von Ulfeldt) (1621–1698) dédunokája, aki IV. Keresztély (1577–1648) dán király és Kirsten Munk (1598–1658) morganatikus házasságából született. Nagynénje, Waldstein-Wartenberg Antónia (1771–1854) Koháry Ferenc (1767–1826) főkancellárhoz, Hont vármegye főispánjához ment nőül, gyermekük, Koháry Mária Antónia (1797–1862), a későbbi II. Ferdinánd portugál király édesanyja, az egyik első ismert női zeneszerző. Szoros rokoni szálak fűzték a Károlyi családhoz is; másik nagynénje, Waldstein-Wartenberg Erzsébet (1769–1813) Károlyi József (1768–1803), Békés és Szatmár megyei főispán felesége lett, gyermekük pedig az a Károlyi György (1802–1877) volt, akinek nevét az Akadémia alapítói között találjuk. Tágabb rokonságának tagjai – apja, Emanuel Waldstein-Wartenberg (1773–1829) unokatestvérei – között olyan, a tudományok és a művészetek pártolásában jeleskedő személyeket is találunk, mint Josef Karl Emanuel Waldstein-Wartenberg (1755–1814), a gazdag könyvtárral rendelkező duchcovi gróf, akinek könyvtárosa volt élete végén Giacomo Girolamo Casanova de Seingalt (1725–1798), Franz Adam de Paula von Waldstein-Wartenberg (1759–1823), aki Kitaibel Pál (1757–1817) botanikustársa volt, és lelkes műgyűjtő, műpártoló hírében állt, vagy Ferdinand Ernst von Waldstein-Wartenberg (1762–1823), aki pedig Ludvig van Beethoven (1770–1827) zeneértő patrónusaként ismert.

kétszázhusz akvarellből álló, felvidéki tájakat, városokat ábrázoló topográfiai jellegű gyűjteményt ajándékozott. Waldstein János 1868-ban lett az MTA igazgatótanácsának tagja, s az ajándékozás ebből az alkalomból történt. A felajánlás mellé csatolt levelének szövege szerint: „Áthatva azon meggyőződéstül, mily befolyása vagy a szép művészeti cultussának a közművelődésre és polgárosodásra, – az által kívántam eleget tenni az ebbeli hazafiúi kötelességnek.”¹⁰

Waldstein János magát mint műkedvelőt definiálta. Nem teoretikus volt, nézeteit kevésbé publikálta, mint Pulszky vagy Henszlmanni, és nem rendelkezett olyan jelentős képzőművészeti gyűjteménnyel, mint az Esterházyak, vagy Zichy Edmund (1811–1894). A közintézmények felállításában és a gyűjtemények gyarapításában élen járt. Ízlése és világnézete közvetve és közvetlenül is hatást gyakorolt a korszakban, átmenetet képezve Széchenyi Istvánnak (1791–1860) a közügyek minden ágára kiterjedő „atyai” gondoskodása és a Pulszky Ferenc, Ipolyi Arnold (1823–1886) és Rómer Flóris (1815–1889) képviselte magyar nemzeti művészet és hazai műemlékvédelem megteremtésére irányuló tevékenysége között. Az 1830-as évek második felében Széchenyi buzdítására Angliába utazott, és megismerkedett a fejlett társadalom ipari létesítményeinek technológiájával,¹¹ ugyanott jelentős ismeretségeket is kötött.¹² Nem sokkal később, Triesztben vállalt hivatali idején 1840-ben létrehozta a Triester Kunstvereint, amelynek célkitűzése volt a trieszti kulturális és képzőművészeti élet fellendítése, és hogy kortárs ösztöndíjasok kiállításai lehetőséghez jussanak.¹³ Hazatérte után nem sokkal, az 1850-ben megalakuló Österreichischer Kunstverein első elnökévé választották, amelynek Rudolf von Arthaber (1795–1867) műgyűjtő és August Artaria (1807–1893) műpártoló üzletember mellett egyik alapítója volt.¹⁴

A gróf egyesületekben és intézményekben vállalt szerepei mellett kortárs művészek mecénásaként is ismert volt, patronáltjai közé tartozott többek között Pállik Béla (1845–1908), a később „birkapiktor” gúnynévvel illetett, a bécsi, majd a müncheni akadémiát is megjárta festő. 1863-ban, egy évvel korábbi tűz-

vész során megrongálódott várpalotai kastélyát, az egykori Zichy-kastélyt Ybl Miklós építésszel neoreneszánsz stílusban újjáépítette. A 18. században Zichy II. Imréné Erdődy Terézia (1682–1752) által építtetett barokk kastély impozáns belső tere a felújítás után az első emeleti könyvtárszoba lett, amelynek kiemelt szerepe megmutatkozik a dekorációban is. A *Fővárosi Lapok* tudósítója beszámolt az elvégzett munkákról, nem fukarkodva a gróf érdemeinek hangsúlyozásával: „Már sokat hallottam gróf Waldstein J., az orsz. képzőművészeti társulat¹⁵ elnökéről, hogy mennyi érdemet szerzett a hazai művészet előmozdítása és emelése körül, de mégis meglepett a látvány, mely a főúri kastélyban élém tárult. A gróf ugyanis nem kimélve az áldozatot, kastélyában műzsléséhez illő könyvtárt készített. A könyvtár kupoláját »Auróra« freskó-festmény ékíti, melyet csak az imént végzett be Pállik Béla fiatal tehetséges festész. A szükséges díszítéseket pedig Lehmann készíti el, míg a könyvtár-állványok Csurgó Ferenc műasztalos remekei. E kellemes meglepetést növelé bennem az az öröm, mely Pállik Béla és Csurgó Ferenc arcain visszatükröződött, minek indoka a következőkben rejlik. Az első hévvel említé a grófot, kinek eddigi kiképzését köszöni. Elbeszélése szerint: a nemes gróf segélyével tanult Pesten, Bécsben, s utazott Münchenbe. És most, hogy »Auróra«-ját elvégzé, a gróf meglegedését nyilvánítva, megígérte neki, hogy tehetségeinek bővebbi kiképzése végett saját költségén kiküldi őt Spanyolországba. Megjegyzem, hogy a gróf eszközölte ki Pállik Bélának kormányunktól az évi ösztöndíjat, mellyel előbb München, Düsseldorf és Antwerpenben [sic!] óhajt a fiatal festő tanulmányozni, s csak aztán megy Spanyol- és Olaszországba. Csurgó Ferenc, a fiatal asztalos, ki csak nem rég jött vissza Párisból, egyike volt azoknak, ki a porosz háború miatt onnét, mint idegen, kiutasított. Gróf Waldsteinnál munkáját bevégezvén, miután más helyről semmi megrendelést nem kapott, ismét vissza akart menni Párisba; a gróf azonban itthon marasztja, s annyi pénzt ad neki kölcsön, hogy Pesten műhelyt állíthasson. Vajha minél több ily főúrunk lenne!”¹⁶

10 Waldstein János levele Eötvös Józsefhez. MTA KIK, KRKGY, RAL 378a/1868.

11 1837-es utazása során a Lánchíd építésével kapcsolatban közvetített a londoni építészek és mérnökök, illetve a befektetők között.

12 Széchenyi több neves angol építésznek írt levelet 1836 nyarán, hogy Waldsteint London nevezetességei között kalauzolják. Többek között Richard Tattersallnak (1803–1844), John Rennie-nek (1794–1874) és Lord Henry Peter Broughamnek (1778–1868). *Széchenyi István levelei*, II.

Összegyűjtötte, előszóval és jegyzetekkel ellátta MAJLÁTH Béla. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1889. 314, 317.

13 *Triest und seine Umgebungen: ein Wegweiser für Fremde und Einheimische*. Triest, Verlag der artist. liter. Abtheil. des österr. Lloyd, 1852. 44.

14 Emerich RANZONI: *Malerei in Wien: mit einem Anhang über Plastik*. Wien, Lehmann & Wentzel, 1873. 94–112.

15 A szerző pontatlanul fogalmaz: a Képzőművészeti Tanács elnöke lett.

16 *Fővárosi Lapok*, 7. 1871. 190. sz. (augusztus 20.) 879.



2. **Pálkics Béla (Guido Reni után): Apolló szekere**, 1871
Várpalota, egykori Zichy–Waldstein-kastély (ma Trianon Múzeum) (Hámori Péter felvétele)

A ma is látható *Aurora* mennyezetkép, amelyet Pálkics Béla, Waldstein János által pártfogolt festő készített a gróf megrendelésére, egy 17. századi, római műalkotás másolata. (2. kép) Az 1871-es, sajtóban is megjelent beszámoló ellenére a *Budapesti Hírlap* 1898. október 28-i számában téves hírt közölt arról, hogy Waldstein Munkácsy Mihály (1844–1900) festőt bízta meg kastélya könyvtárának díszítésével.¹⁷ Az 1898. november 1. szám teljes terjedelmében közli a hamis hírre felháborodottan reagáló Pál-

lik Béla levelét,¹⁸ amelyben a fent idézett beszámolónál részletesebben leírja a dekorálás körülményeit. A könyvtárszoba mennyezetére Guido Reni (1575–1642) a Casino Rospigliosi számára készített *Aurora* freskójának másolatát,¹⁹ az oldalfalakra Waldstein Jánosnak és első feleségének, Zichy Mária Teréziának, továbbá apósának, Zichy VI. Istvánnak (1780–1833) és feleségének, Franziska Anna Starhembergnek (1787–1864) a portréját festtette, a lépcsőházba pedig Martin Ferdinand Quadal (1736–1808)²⁰

17 Munkácsy Mihály Várpalotán. *Budapesti Hírlap*, 18. 1898. 298. sz. (október 28.) 9.

18 N. n.: (Ismeretlen Munkácsy-festmények) *Budapesti Hírlap*, 18. 1898. 302. sz. (november 1.) 9.

19 *Guido Reni und der Reproduktionsstich*. Ausstellungskatalog. Hg. von Veronika BIRKE. Wien, Albertina, 1988. 60–61.

20 A közölt levélben *Gadalként* írták a nevét. Pálkics előszeretettel másolta Quadal műveit, főként állatképeit, amelyek nagyrészt macskákat, kuttyákat és nyulakat ábrázolnak.



3. **Carl von Jagemann:** *Gróf Waldstein János és felesége, Zichy Terézia*, 1860-as évek
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung

bécsi rézmetsző, portré- és állatfestő műveinek felhasználásával vadászjeleneteket.²¹ (3. kép)

A kastély dekorációs programjának középpontjába tehát az egyik legismertebb Guido Reni-mű, az *Aurora* másolata került. Amikor szakirodalmi nyelvünkben művészi másolatról beszélünk, a „művészi” jelző használata ellenére a másolat szó még ma is egyfajta másodlagos, leminősítő értelemmel bír: a másolat és az

eredeti között történeti hagyománnyal rendelkező, értékrendbeli különbség húzódik. A kulturális antropológia és a fenomenológiai irányzatok ezzel szemben a művészet hagyománykövetés révén való folytonosságnak a jelentőségére hívják fel a figyelmet.²² A mintaképnek, a modellkövetésnek szerepe volt és van a kultúrában, az általános érvényű normák továbbörökítésében; a „klasszikus művek” másolása mintegy kétezer éves múltra tekint vissza. Az utóbbi évtizedekben a művészettörténeti kutatás figyelme is fokozottabban irányult a másolás és a másolatok felé, amelynek elvi, filozófiai hátterét több publikáció is megalapozta.²³ Legújabbban egy, a 19. század végén induló festőéletmű (Balló Ede) értékelése kapcsán került a művészi másolat a művészettörténeti diskurzusba, felhívva a figyelmet a művészi másolat létjogosultságára, és a kortárs kritikák tükrében bemutatva a gyakorlat ketős megítélését.²⁴

A kortársak viszonyulása a másolatokhoz

Ahhoz, hogy másolatunk funkcióját értelmezni tudjunk, mindenekelőtt a megrendelő és programadó művészi ízlését és gondolkodását befolyásoló személyeknek a viszonyát kell megvizsgálni a másolás révén előállt művészi értékhez.

A 19. század első felében az eredetiség kérdésének megítélésére olyan gondolkodók hatottak, mint Friedrich Schlegel (1772–1829), aki szoros kapcsolatban állt a bécsi szalonokat látogató magyar arisztokratákkal, például Széchényi Ferencsel is. Schlegel a görög költészet tanulmányozása során egy ösképről ír, amely hasonlít a magasabb rendű, assmanni értelemben vett normateremtéshez, a kanonizálás gesztusához. Azonban ezen östípus értelem nélküli utánzását Schlegel elítéli. A 19. századi magyar irodalomtörténetben is fontos kérdés a korszak hozzáállása a másoláshoz és az utánzáshoz, amelynek pontos definiálása, filozófiai gyökereinek és gyakorlatának elemzése akkoriban nálunk elmaradt, az eredetiségkultusz popularizálódott és leegyszerűsített értelmezésével a leértékelt és szolgáló utánzásnak

21 A gróf a könyvtár dekorálására nem csupán Pállik Bélát kérte fel, a díszítőfestéssel Lehmann Mórt (1818–1877), a Nemzeti Színház díszletfestőjét bízta meg.

22 Hannah ARENDT: *A hagyomány és a modern korszak* című művét idézi RADNÓTI Sándor: *A hamisítás*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995. 99; Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2013. 110.

23 Georg KUBLER: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéből*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1992; RADNÓTI Sándor: *A másolat. Café Babel*, 1994/4. 15–32; RADNÓTI 1995. (ld. 22. j.)

24 „Eredeti másolat.” Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolata a reneszánsz és a barokk festészet remekművei után. Kiállítási katalógus. Szerk. Révész Emese. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004.

minősített szövegek, szövegkapcsolatok köre is jelentősen kitágult.²⁵

Noha a felvilágosult Széchenyi Ferenc (1754–1820) fia, Széchenyi István a magyar művészet fejlesztésére mérsékelt figyelmet fordított, nem kerülhették el kora művészetelméleti problémái, amelyek önkéntelenül is hatottak felfogására. 1832-ben kelt levelében Joó János (1807–1874) egri rajztanárnak, aki a segítségét kérte egy művésztársaság felállításához, a következőképp válaszolt: „Ön igen átlátja milly sokra van hazánknak szüksége, mennyiben vagyunk hátra, s azt is, hogy egyes mind ezen hátramaradások gyökeres orvoslására elégtelen, valamint hogy egynek mindent egyszerre kezdeni nem lehet. Hátramaradásunkon valamennyire segíteni, a' mennyire individuális tehetségem engedi, tudja Isten, éjjel nappali fáradozásom, 's e' tisztem teljesítésében most is izzadok szünetlen, 's valóban a' tárgy, mellyen fáradozok, minden erőm 's tehetségem koncentrációját megkívánja; megvallom tehát őszintén: projectumát életre hoznom lehetetlen, mert ahoz se időm se tehetségem, mind kettőt más, ítéletem szerint, sürgetőbb tárgy foglalja el.”²⁶

Határozott véleménye volt művész kortársairól, amelynek hangot adott még abban az esetben is, amikor nemtetszését fejezte ki. Johann Nepomuk Ender (1793–1854) festőt bízta meg az Akadémia allegóriájának megfestésével, amelyet a frissen életre hívott társaság jelképének (címerének) szánt alapítói gesztusként. Éppen ezért e festmény készülésére nagy gondot fordított, s e kompozíció alakításába fiatal barátját, Waldstein Jánost is bevonta. Waldstein János feladata volt, hogy a mű kompozíciós problémáit a festő és a megrendelő között tisztázza.²⁷ Széchenyi nem volt maradéktalanul elégedett a festő teljesítményével: 1833. április 25-én, Bajza Józsefhez (1804–1858) intézett levelében azt írta, hogy Enderrel ellenséges viszonyban van: „A mi Endert illeti, szükségesnek tartom önt praeveniálni, hogy mi, ő és én, mostanság felette ellenséges lábon vagyunk. Ő igazi *mázoló lett* [kiemelés tőlem – B. H.], s ezt nyersen, tán igen is nyersen szemére lobbantám. Ha képeket, id est: azon képet látja, mely enyém, las-



4. **Johann Nepomuk Ender (Sebastiano del Piombo után):**
La Fornarina, 1833 előtt
Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény (Szelényi Károly felvétele)

san és rosszúl fog dolgozni. Más tán épen oly jól, ha nem jobban, s mindenesetre gyorsabban s olcsóbban copiálna. Egyébiránt ez csak saját látásom.”²⁸ Az nem derül ki, hogy egy festményre vagy akkori egész festői teljesítményére vonatkozott-e Széchenyi kritikája, de az tény, hogy ekkoriban Friedrich Amerlinget is felkereste, hogy vázlatot kérjen tőle a meghatározott témához.²⁹ Waldstein János tanácsára azonban Széchenyi később kibékült Enderrel, akinek elkészült festményét immár méltónak tartotta az Akadémia számára.

25 Lásd e témáról részletesen: HÁSZ-FEHÉR Katalin: Rossz költők társasága. Az epigonizmus és dilettantizmus természetrajza a 19. századi magyar irodalomkritikai gondolkodásban. *Tanulmányok. Az újvidéki egyetem magyar tanszékének kiadványa*, 49. 2016. 2. sz. 48.

26 Bayer József: Egy Művész-Társaság eszméje 1832-ben és gr. Széchenyi István. *Művészet*, 2. 1903. 2. sz. 108.

27 Waldstein János levele Széchenyi Istvánhoz. 1831. szeptember 15. MTA KIK KRKGy, K209/71.

28 Közli: *Széchenyi István levelei*, I. Összegyűjtötte, előszóval és jegyzetekkel ellátta MAJLÁTH 1889. 236. (ld. 12. j.)

29 Waldstein János 1833. október 30-i levelében írta Széchenyinek, hogy Ender megbántva érzi magát amiatt, hogy az ő rajzát felhasználva fordult Amerlinghez, hogy tőle is kérjen tervet (MTA KIK KRKGy, K 209/81.) Amerling készített is Széchenyi számára tanulmányt, amit a Belvedere gyűjteményében található *Hebe* című temperavázlat is bizonyít.

Széchenyi egy másik, ezúttal magyar művésszel sem bánt kesztyűs kézzel. Ferenczy Istvánnál (1792–1856) tett látogatása során Bártfai közlése szerint a készülő Csokonai-szobrot bírálta, nem vélte benne ugyanis felfedezni az *egyediséget*.³⁰ Ugyanakkor korábban megvásárolta Endertől a népszerű, sokat másolt, a korszak szépségideálját megjelenítő – akkoriban még Raffaello (1483–1520), ma már Sebastiano del Piombo (1485–1547) művének tartott – *Fornarina* másolatát.³¹ (4. kép) Kettős értékelésében Széchenyi különbséget tett tehát az újat alkotni vágyó, mégis egyediséget nélkülöző, véleménye szerint „utánzó” gesztus (Ferenczy és Enderé), illetve a *klasszikus* remekmű tudatos kópiája között.

A 19. század elején a kétféle másolási szándék megkülönböztetésére a szintén Schlegel tanításain nevelkedett Henszlmann Imre írásaiban is rábukkanhatunk. Noha a képzőművészek oktatásakor alapvetően a másolási gyakorlat ellen érvel, hozzáteszi: „Ezek [a másolatok] t. i. két részre oszlanak. Egyik részen állnak azok, melyek az eredetit szolgailag kivétvén inkább munkaként mint műként tekintethetnek. [...] Ha ellenben a másoló az eredetit magába fölveszi, s azt képzelőtehetségében újra teremtettként előadja, akkor képezménye új művé válandik, melly sokszor még az eredetnél is tökéletesebb.”³² A másolt mű túlszárnyalására buzdítja Kazinczy Ferenc (1759–1831) is Donát János (1744–1830) festőt, amikor a közvetlenül a halála előtt megörökített Révai Miklós (1750–1807) olajportréjának lemásolását szorgalmazta. Néhány nap múlva mindezt Horvát Istvánnak (1784–1846) is megírta: „S melly kedves ajándékot fognál minden tisztelőjének nyújtani, ha Lochbihler [Franz Sales, 1777–1854] által festett képét Donát által lemásoltatnád, arra vezetvén ötlet, hogy a' vékony-tesztű ember' képéből végye-le azt a' csontosságot, mellyet mindenik orczája, de kivált a' jobbik, mutat. Az ő húsa nem zömök volt, hanem nyálkás [szálkás]³³ inkább, 's a' kép épen ellenkezőt mutat.”³⁴

A 19. század második felében az utánzás kérdése az Akadémia palotájának felépítése körüli sajtóvitában is felbukkant, ahol már nem egy-egy műremek másolása vagy reprodukálása volt a kérdés, hanem a programszerűen kifejlesztendő *magyar nemzeti stílus* iránya, amelyhez korábbi korstílusokból kívántak mintát találni.³⁵ Henszlmann Imre, aki a „góth” stílt tartotta a legmegfelelőbbnek, nem egy bizonyos épület lemásolását kívánta, hanem a gótikus szerkezeti elemek és anyaghasználat legszabadabb felhasználását.³⁶ Gótika iránti elkötelezettsége politikai nézeteit, a nemzet jövőképeinek vízióját rejtí magában. A korábbi művészeti korszakok közül való választást azzal is igazolja, hogy: „mi csak modern vagy divatos stílből építhetünk; úgy ám, de ily modern stílből nem létezik, s így nekünk nem volna szabad monumentál épületet építeni [...], kénytelenek leszünk az előhozott definíció szigorjától elállni, és addig míg új stílből nem találunk föl, ami tömörkedéssel járna, a már meglévők egyikét választani; [...]”³⁷ Waldstein János a *Pesti Napló*-ban megjelent írásában ugyanezen alapról indul érvelésében: „Korszakunk legkeserűbb kritikája az, hogy az építészetben sem tudott sajátlagos vagy eredeti stílt teremteni. Ez mutatja szellemi szegénységünket.”³⁸ Waldstein is elkerülhetetlennek látja a választást korábbi stílus-elemek közül, mondván, hogy azokkal a jövőbe kell tekinteni. Henszlmann célja is ez. Waldstein szerint azonban: „És midőn derültebb kezd lenni az eszmevilág ege, szabadabb gondolat, bátrabb a szó, mit látunk előlépni a művészet minden ágaiban, Benvenuto Cellinótól, Michel Angeloig stb.? A Renaissance stílt, t. i. semmi mást, mint a tiszta görög és római modort, gazdagítva, ékesítve, úgy mint azt a korszak jelleme, fényűző és gazdag fejedelmek és hatalmas államok izlése magokkal hozták és kiképezték, és mint, fájdalom, azt később egyházi testületek megromlott izlése, elrongálta. A tudományok és a művészet megújulása, visszahozhatatlanul eltüntette a középkort. A meg-

30 BÁRTFAI SZABÓ László: Gr. Széchenyi István művész kortársai és barátai. *Magyar Művészet*, 6. 1930. 9–10. sz. 590.

31 Johann Nepomuk Ender: Másolat Sebastiano del Piombo (korábban Raffaellónak tulajdonított) *Fornarina* című festménye után. 1833 előtt, olaj, vászon, 70x56 cm. MTA Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 250. Széchenyi 1833-ban kelt végrendeletében egyéb műtárgyakkal együtt az Akadémiára hagyja a festményt. DIVALD Kornél: *A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1917. 79.

32 HENSZLMANN Imre: *Párhuzam az ó- és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*. Pest, Landerer és Heckenast, 1841. 91–92.

33 Valószínűleg gépelési hiba vagy elírás, az eredeti szó a „szálkás” lehetett.

34 Kazinczy Ferenc összes művei, XIII. *Levelezés*. Szerk. Váczy János. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1903. 173–174.

35 KEMÉNY Mária: *A Magyar Tudományos Akadémia palotája*. Budapest, Osiris Kiadó, 2015. 127–143.

36 TÍMÁR Árpád: A gótikus stílus kiütetett helye Henszlmann Imre művészetszemléletében. *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 1–2. sz. 111.

37 HENSZLMANN Imre: A középkori építészet. *Budapesti Szemle*, 12. 1861. 38–39. sz. 29.

38 Gróf WALDSTEIN János: Néhány észrevétel a Magyar Akadémia építendő palotája tárgyában. *Pesti Napló*, 12. 1861. 143. sz. [1.]



5. **Johannes Jakob Frey (Guido Reni után):** *Aurora az Apollo szekere körül táncoló Hórákkal*, 19. század első fele
London, Victoria and Albert Museum

ujulási szak építészet: stílje, egy új és nagy korszaknak volt szüleménye.³⁹

A palota építése körüli vita az első olyan közügy, amelyben Waldstein János, az ismert műpártoló, műértő és amatőr művész, vagy ahogy cikkének elején magát definiálta: „műkedvelő”, publikálta nézeteit. Később a „műélvezetnél” nagyobb feladatokkal látták őt el, ugyanis az épületben elhelyezett Esterházy-képtár Bécsből Pestre szállításának lebonyolításával és a leendő helyiségek felmérésével is megbízták.⁴⁰ Otthonosan mozgott a palotában, amelynek későbbi titoknoki lakását egy évre bérbe is vette, s pesti tartózkodásai alatt itt élt.⁴¹ A nyilvánosan látogatható termekkel Pestnek

olyan képtára lett, amelyben a művészek tanulmányozhattak olyan németalföldi, itáliai, spanyol stb. műalkotásokat, amelyeket addig csak hosszú és költséges utazások alkalmával érhettek el. Waldstein nemcsak arra ösztönözte Pállikot, hogy járjon a képtárba másolni vagy tanulmányokat készíteni, hanem olyan előre meghatározott méretű és témájú másolatok készítése kedvéért, amelyeket vagy saját részére rendelt, vagy értékesítésüket segítette, ezzel támogatva anyagilag is a festőt.⁴²

Nem meglepő tehát, hogy az Ybl Miklóssal (1814–1891) 1863-ban neoreneszánsz stílusban felújított várpalotai kastély⁴³ reprezentatív könyvtárszobájának festését a másolásban gyakorlatot szerzett Pállik Bélára bízta.

39 Uo.

40 SZVODA DOMÁNSZKY Gabriella: Az Esterházy Képtár a magyar fővárosban. *Tanulmányok Budapest múltjából*, 28. 1999. 219–261.

41 Lakásbérleti szerződés a Magyar Tudományos Akadémia és gróf Waldstein János között. H. n., é. n. [1865. január (?)]. MTA KIK KRKGy, RAL 1459/1865.

42 1867-ben kelt levelei tanúskodnak arról, hogy Waldstein másolatokat rendelt Pálliktól saját vagy mások részére. Waldstein János idevonat-

kozó levelei Pállik Bélához: Nagy Mihály, 1867. szeptember 9; Gönyő [sic!], 1867. szeptember 22; Palota, 1867. november 5; Trebitsch [Třebíč], 1873. július 24. Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban: MNG) Adattár, 13958/60/63; 13668/60/24; 13668/60/25; 13961/7.

43 YBL Ervin: *Ybl Miklós*. Budapest, 1956. 49–50; D. MEZEY Alice: A természetes fény felhasználásának néhány példája Ybl kastélyépítésében. In: *Ybl Miklós építész 1814–1891. Kiállítási katalógus*. Szerk. KEMÉNY Mária–FARBAKY Péter. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1991. 153–154.

A várpalotai másolat

A várpalotai kompozíció megtervezésének folyamatát részletező levelezés is fennmaradt a festő hagyatékában.⁴⁴ Az ovális mennyezeti alaprajz csupán az eredeti mű redukcióját bírta el, amelyen Apolló a négylovas aranszekeret hajtja, körülötte a Hórák a szárnyas Géniusz által vezetve, felhők között haladnak. Pállik a mitológiai alakok, a drapériák és a háttér megfestésében hűen ragaszkodott az előképhez, amely a gróf birtokában lévő metszet és fényképfelvétel formájában állt rendelkezésre a római mennyezetről.⁴⁵ A mitológiai alakok menetét a gróf és a festő – közös invenció alapján – egy látszarchitektúra mögé helyezték, amely megismételte a kastély ovális tornyának kívülről látható ballusztrádját.⁴⁶ A menet linearitását a négy ló részletes kidolgozásával és arányai megnövelésével szélesítették ki, a Reni által alkalmazott klasszicizáló formát (*quadro riportato*) a barokk illuzionisztikus ábrázolással váltották fel, és Auróra alakját teljesen elhagyták a kompozícióról, noha a levelezésükben Auroraként hivatkoztak rá. Pállik Béla festői tehetsége a kvadriga megformálásán mérhető le, amelyhez – a *Budapesti Hirlap* közölte levél szerint – több lótanulmányt is készített.⁴⁷

Az *Aurora*, amely a festő egyik legtöbbet másolt, átdolgozott, felhasznált kompozíciója volt, a londoni South Kensington Museum tulajdonába 1869-ben, három, különböző időszakban készült metszetváltozatban is bekerült.⁴⁸ Angliában nagy számban terjedtek a népszerű műalkotások sokszorosított vagy manuális másolatai, ugyanis nem csupán a művészek okulására szánták őket. (5. kép) Elterjedésüket és felvevőpiacukat az a 18. században megjelent diskurzus is ösztönözte, amelyet kiadott munkáiban Jonathan Richardson (1667–1745) festőművész kezdeményezett.⁴⁹ Véleménye

szerint a „gentleman”-ek számára is rendkívül hasznos a műrecek másolása, ugyanis a koncentráció, az elmélyült munka elősegíti a nagy mesterek műveinek megértését, később pedig azt, hogy a *connoisseur* morális, etikai és vallási kérdésekben is építhessen e tudásra. A művészetekben való gyakorlati jártasságot Richardson az alpműveltség részének tekintette.⁵⁰ A másolás a hölgyek körében is elterjedt gyakorlat volt; a számukra sokáig elérhetetlen professzionális képzés híján a család birtokában lévő, vagy metszetekről ismert műalkotások másolatai így szaporodtak el, és kerültek a szalonok és a privát szobák falára dekorációként.⁵¹ Az erre alkalmas helyiség is egyre gyakrabban tűnt fel az angol építészeti térszervezésben: az ún. *drawing room*, amely a magyar szakirodalomba nem szó szerinti fordításban, hanem inkább „fogadószobaként” került át.⁵² A *drawing room* részletes leírását találjuk Robert Kerr (1823–1904) *The gentleman's house; how to plan english residences, from the parsonage to the place* címmel 1864-ben megjelent könyvében. A szerző megjegyzi, hogy sok esetben a *drawing room* egyben a zeneszoba, a képtár vagy a könyvtár funkcióit is betölti.⁵³

Angliából is ismert olyan mennyezetrkép, amely ugyancsak Guido Reni *Aurora* freskóját imitálja. A Londonhoz közeli Hertfordshire-ben a 19. század elején épült Ashridge House 1855–1863 között felújított „rajzolószobájának” dekorációját a maga is gyakorló művész, művészetpártoló és a művészi hízmés történetének tanulmányozója, Lady Marian Alford (1817–1888) számára Matthew Digby Wyatt (1820–1877) építész és művészet-történész tervezte meg, mennyezetére pedig ennek a kompozíciónak a másolata került.⁵⁴ Itt jegyzendő meg, hogy a várpalotai kastély könyvtárszobájának funkciója reprezentatív, de egyben visszavonulásra is alkalmas helyiség volt, tehát nemcsak a díszítésben mutat ha-

44 Waldstein János levelei a várpalotai megbízással kapcsolatban: London, [1870] április 21, Palota, 1871. április 4; Trebitsch, 1871. június 22; MNG Adattár, 13962/60/7; 13962/60/20.

45 *Ismeretlen Munkácsy-festmények* 1898. (ld. 18. j.)

46 20. század eleji képeslapokon és Ybl-tervein látszik. Mai állapotában a ballusztrádok már nem láthatók, megsérültek a második világháború idején. Archív fénykép a várpalotai kastélyról: Forster Központ Fotótár, ltsz. 147.842ND; Ybl Miklós átalakítási tervei: Ybl Miklós tervei Budapest Fővárosi Levéltár, Tervrajzok, XV.17.f.331.b – 136/1–5.

47 *Ismeretlen Munkácsy-festmények* 1898. (ld. 18. j.)

48 Giovanni Battista Pasqualini, Guido Reni után: *Aurora*, 17. sz. eleje, ltsz. DYCE.1404; Francesco Pozzi Guido Reni után: *Aurora*, 18. sz. vége, ltsz. DYCE.1724; Johannes Jakob Frey Guido Reni után: *Aurora*, 19. sz. közepe, ltsz. DYCE.1570.

49 Johnathan RICHARDSON a műalkotások másolásának hasznáról először *An Essay on the Theory of Painting* címmel, 1715-ben, majd *Second*

Discourse on the Science of a Connoisseur címmel 1719-ben megjelent műveiben foglalkozik.

50 Bärbel KÜSTER: Copies on the Market in Eighteenth-Century Britain. In: *Marketing Art in the British Isles, 1700 to the Present: A cultural history*. Ed. by Charlotte GOULD–Sophie MESPLÈDE. London, Ashgate Publishing, 2012. 179–195.

51 Copyist. In: *Dictionary of woman artist*, I. Ed. by Delia GAZE. London–Chicago, Taylor & Francis, 1997. 55–61.

52 SISA József: *Kastélyépítész és kastélykultúra Magyarországon a historizmus korában*. Akadémiai doktori értekezés. Budapest, MTA, 2004. 82.

53 Robert KERR: *The gentleman's house; how to plan english residences, from the parsonage to the place*. London, John Murray Albemarle Street, 1864. 113.

54 Nicholas PEVSNER: *The Buildings of England: Hertfordshire*. London, Penguin Books, 1953. 282.



6. Legyező Guido Reni „Aurora és a Hórák a Nap szekereivel” kompozíciójával, 1740–1780 körül
London, Victoria and Albert Museum

sonlóságot Lady Alford *drawing room*jával. A brit analógia nem csupán a véletlen műve lehetett. Waldstein János 1862-ben a londoni világkiállításra látogatott,⁵⁵ így nem elképzelhetetlen, hogy a befejezéshez közel járó kastélymunkálatokat is megtekintette. Wyatt-et, aki a Cambridge-i Egyetem professzora és a South Kensington Museum műbírálója, szakértője volt, Pulszky Ferenc révén személyesen is ismerhette.⁵⁶

Wyatt az 1851-es londoni világkiállítás titkáraként működött, s még ugyanabban az évben kiadta *The Industrial Arts of the Nineteenth Century* című, a világkiállítás kiemelkedő darabjainak illusztrációival gazdagított könyvét. Érdeklődése a díszítőművészetben nem csupán az ornamentikára terjedt ki, a művészet remekeit

– mint Lady Alford otthonában a Guido Reni kompozíciót is – díszítőelemként alkalmazta. 1870-ben a South Kensington Museumban brit és nemzetközi magángyűjteményekből válogatott legyezőket állítottak ki, a Department of Science and Art for the Art Instruction of Women kezdeményezésére. A különböző korszakokban és országokban készült legyezők kiállításával e művészeti ág és a festészet fejlődését kívánták – főként női – művészek számára bemutatni. A kiállítás szervezésében közreműködött többek között Lady Marian Alford is, és kiállítóként Matthew Digby Wyatt és felesége, akik jelentős legyezőgyűjteménnyel rendelkeztek.⁵⁷ A kiállításról a magyar sajtó is beszámolt,⁵⁸ és Waldstein János egyik, Pállikhoz írt levelében is megemlíti, hogy

55 Waldstein János naplója 1862. (ld. 7. j.) Inv. 3031.

56 Pulszky és Wyatt ismeretségét említi: PAPP Júlia: „Pulszky Ferencz ajándoka”. John Brampton Philpot elefántcsont faragványok másolatairól készített fényképsorozata a Magyar Nemzeti Múzeumban. In: *John Brampton Philpot fényképsorozata elefántcsont faragványok másolatairól – John Brampton Philpot’s photographs of fictile ivory*. Szerk. PAPP Júlia–Benedetta CHIESI. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2016, 84–92.

57 Wyatt saját készítésű legyezőjét is kölcsönözte a tárlatra, ame-

lyet felesége számára készített: *Triumph of Love*, 1869. *Catalogue of the Loan Exhibition of Fans, 1870*. With illustrations. London, Chapman & Hall, 1870. 12. Ugyanekkor került a múzeum tulajdonába a kiállításon még nem szereplő 18. századi legyező, amely Guido Reni-kompozíció alapján készült: *Aurora és a Hórák a Nap szekereivel* (Guido Reni kompozíciója után) 1740–1780 k., Victoria and Albert Museum, Inv. 65-1870.

58 L. P.: A legyezőkiállítás. *Fővárosi Lapok*, 7. 1870. 250. sz. (november 11.) 1114.

a kiállított legyezők művészi kivitelezése lenyűgözte őt.⁵⁹ (6. kép)

Londoni útjain érdeklődéssel figyelte a South Kensington Museum kiállításait és az ott kibontakozó gyűjtési irányt, és az 1864-ben megalapított bécsi Mű- és Iparmúzeum (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, egyszerűbb nevén Österreichisches Museum) számára is több adományt tett.⁶⁰ Waldstein számára az *Aurora* freskó a kastély könyvtárszobájában nem egy remekmű eredetiséget nélkülöző másolatát jelentette, hanem – ahogy Digby Wyatt számára is – egy, a korábbi művészeti korszakok tanulmányozása során kiválasztott *motívumot*.

A másolatok megjelenése közgyűjteményekben

A gróf utazásai során szerzett tapasztalatait a köz javára tudta fordítani, miután 1871-től a Pauler Tivadar (1816–1886) vallás- és közoktatásügyi miniszter által életre hívott Országos Képzőművészeti Tanács első elnöke lett.⁶¹ A tanács feladata volt a közgyűjtemények, a képzőművészeti oktatás, művészeti pályázatok elbírálása, illetve a miniszter számára „mindazon ügyekben, melyekben a nevezett minister művészeti szakvéleményre szorul, véleményesen nyilatkozni, s a nevezett miniszternek a képzőművészetek terén tettel és tanácscsal segédkezet nyújtani”.⁶² A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, a Képzőművészeti Tanács javaslatára,⁶³ az 1870-es évektől utazási és másolási ösztöndíjjal támogatta a művészeket, akik külföldi remekműveket másoltak állami megrendelésre. Az 1872-ben Paulert felváltó Trefort Ágoston (1817–1888) is élénk figyelmet fordított a művészeti in-

tézmények fejlesztésére, mind az oktatás, mind a múzeumügy terén. Az utazási támogatások anyagi keretét is kibővítette, és hivatali működése alatt merült fel egy másolatmúzeum felállításának gondolata is, amely külföldi mintára valósult volna meg.⁶⁴

Az 1866-ban, száműzetéséből hazatérő Pulszky Ferenc három évvel később már a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója, 1871-től pedig a Képzőművészeti Tanács alelnöke lett. A múzeumi kiállítások átalakításáról Pulszky már 1852-ben, épp Londonban megtartott előadásában is kifejtette, hogy a hangsúlyt nem a tárgyak (eredeti tárgyak) szimpla bemutatására kell helyezni, hanem a közművelődés előmozdítását segítve az emberiség történetét, művészi fantáziáját (művészetének történetét) kell bemutatni, s e célra klasszikus műalkotások másolatait kell megszerezni. 1875-ben megjelent *A múzeumokról* című írásában évekkel később megfogalmazta: „Nagyhatalmasságok fővárosai, vagy azon nemzetekéi, melyek nagyhatalmi állásra igényt tartanak, világpolgári irányt követnek gyűjteményeikben; [...] Múzeumaik az emberi műveltség minden ágaira kiterjednek, a művészetnek, legszélesebb értelemben véve, képviselői s raktárai, melyekben mindenki általános átnézetet nyerhet az emberi nem összes művelődésének minden phasisairól az egész földtekén.”⁶⁵ Az egyetemes művészet híres kincseinek magyar közegben való megjelentetése az ő felfogásában is kívánatos koncepció volt.⁶⁶

Waldstein is a Pulszky által kijelölt úton haladt. Segítette a múzeumi gyűjtemény nemzeteket és korszakokat átfogó programját: adományozott műtárgyait az ókortól a 19. századig terjedtek. 1869-ben, egyiptomi utazásáról hazatérve például egy rendkívül értékes szteléje gazdagította a múzeumot,⁶⁷ 1871-es londoni útja során pedig, miközben közreműködött a Magyar Nemzeti Múzeum számára görög szobormásolatok

59 Waldstein János levele Pállik Bélához, London [1870.] április 21. MNG Adattár, ltsz. 13962/60/7.

60 Többek között egy kézzel festett kínai teáskészletet, amelyet hosszabban méltat ismeretlen szerző. *Das Vaterland*, 8. 1867. Nr. 70. (März. 12) 3. illetve Don Juan d’Austria Messinában, a Piazza Lepanton lévő Andrea Calamech (1524–1589) által készített bronzszobrának másolatát. *Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. Wien, 1876. 133.

61 *Budapesti Közlöny*, 5. 1871. 97. sz. [1.] SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: Magyar művészet az 1873-as bécsi világkiállításon. *Tanulmányok Budapest múltjából*, 27. 1998. 127–146. 12. jegyzet.

62 Az Országos Képzőművészeti Tanács alapszabályai. *Budapesti Közlöny*, 5. 1871. 61. sz. [1.]

63 Révész Emese: A művészi másolat helye és szerepe a századforduló magyar művészetében. In: *Eredeti másolat 2004*. (ld. 24. j.) 30.

64 Uo.

65 PULSZKY Ferenc: *A múzeumokról*. In: LÁBÁN Antal (szerk.): *Pulszky Ferenc kisebb dolgozatai*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1914. 219.

66 A témáról bővebben lásd SINKÓ Katalin: Ékítményes rajz és festés. In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Kiállítási katalógus. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin–SZŐKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002; SZENTESI 2006 (ld. 1. j.); BOGNÁR Zsófia–RÓZSAVÖLGYI Andrea: Adalékok a Szépművészeti Múzeum középkori és reneszánsz gipszmásolat-gyűjteményének történetéhez: kezdetek, kialakulás, koncepciók. *Ars Hungarica*, 42. 2016. 2. sz. 111–125.

67 Noferhaut szteléje, a 18. dinasztia idejéből. Szépművészeti Múzeum, Egyiptomi Gyűjtemény, ltsz. 51.2143. Az adományozásról: *Archeológiai Értesítő*, 2. 1870. 15. sz. 316.

megrendelésében, megszerezte Joseph Daniel Böhm portrébüsztyjét.⁶⁸ Pulszky és Waldstein munkálkodásuk során gyakran kerültek kapcsolatba a South Kensington Museummal, amelynek első igazgatóját, Henry Cole-t (1808–1882) mindketten személyesen ismerték.⁶⁹

Az 1860–1870-es években hazánkban kibontakozó új múzeumideál és művészoktatás mind az alkotók, mind a befogadó közönség kiművelésében látta a művészet alapvető feladatát. Ennek a folyamatnak szerves része volt a másolás gyakorlása, amely nem csupán az akadémiai művészképzésben játszott fontos szerepet, hanem a múzeumok gyűjtési programjába is épp ekkortájt került be. Waldstein várpalotai könyvtárszobája e felfogás és a korszak belsőépítészeti divatjának keveredéséből létrejött tipikus példája.⁷⁰ Egy remekmű

másolatával díszített szobát a korabeli sajtó nem méltathatott volna pozitívan két alkalommal is (befejezésekor, 1871-ben és évekkel később, 1898-ban Munkácsy művének tulajdonítva) e tevékenység ekkoriban aktualizálódó programja nélkül.

Boncz Hajnalka

művészettörténész

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Doktori

Program, PhD-hallgató

boncz.hajnalka@gmail.com

68 A büsztről: Waldstein János levele Pulszky Ferencnek. Bécs, 1871. május 26. OSZK, Kézirattár, Levelestár VIII/1133. Ma a Magyar Nemzeti Galériában található: Joseph Edgar Böhm: *Joseph Daniel Böhm mellszobra*, 1871. MNG, Szobor Osztály, ltsz. 81.10–N.

69 Henry Cole-lal folytatott megbeszélését említi Waldstein János Pulszky Ferencnek írt levelében: Waldstein János levele Pulszky Ferencnek. Bécs, 1871. május 26. OSZK, Kézirattár, Levelestár VIII/1133.

70 A helyiség kialakításakor a reneszánsz palotaépítészethez, az oldalfalakat díszítő családi portrék pannószerűen a falra helyezett megoldása a rokokó, a mennyezetkép látszatarchitektúrája pedig a barokk művészetből merített. A korszak belsőépítészetéről: Joachim PETSCH: *Eigenheim und gute Stube. Zur Geschichte des bürgerlichen Wohnens – Städtebau – Architektur – Einrichtungsstile*. Köln, DuMont, 1989, 82.

More than a copy?

The ceiling fresco of János Waldstein's castle at Várpalota

The art patronage of count János Waldstein (1809–1876) has not been studied in depth so far. In scholarly literature he is referred as a friend and protégé of István Széchenyi. However, a research on the written sources revealed that he had played an important role in the enlargement of the collections of Hungarian museums from the 1850s and as a director of the Hungarian Fine Arts Committee established in 1871, he had been active on the fine arts scene and had an active role in founding new institutions as well.

While carrying out these activities he has collaborated with such important intellectuals of the period as Rudolf Eitelberg, Ferenc Pulszky, Flóris Rómer and Arnold Ipolyi. Waldstein's relationships with these latter personalities can be reconstructed with the help of some letters and his own diary kept in the Moravian Land Archives of Brno (Moravský zemský archiv v Brně).

The main topic of the present study is the ceiling painting ordered from the young painter, Béla Pállik for the library of Wald-

stein's castle in Várpalota. This wall-painting is a somewhat reduced copy of Guido Reni's famous Aurora fresco decorating the Casino near the Pallavicini-Rospigliosi Palace in Rome. The analogies for making copies of the fresco can be found in England, enabling us to explore Waldstein's connections there, especially with people working at the Museum of South Kensington in London. The practice and appraisal of making copies at the beginning of the 19th century and at the time of the completion of the painting in Várpalota is connected to the program of creating new museum collections and to the emerging interest in education as well.

Hajnalka Boncz

art historian

postgraduate student of the Art History Doctoral Programme of the Eötvös Loránd University of Sciences

boncz.hajnalka@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

falképfestészet, Waldstein János gróf, Pállik Béla, Várpalota, Guido Reni-másolat, South Kensington Museum, másolatmúzeum, gyűjteménytörténet

KEYWORDS

wall-painting, Count János Waldstein, Béla Pállik, Várpalota, copies after Guido Reni, South Kensington Museum, Museum of Copies, history of art collections

Corvina Augusta. Die Handschriften des Königs Matthias Corvinus in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

(Ex Bibliotheca Corviniana 2, Supplementum Corvinianum 3.) Hg. von Edina Zsupán unter Mitarbeit von Christian Heitzmann. Budapest, Bibliotheca Nationalis Hungariae, 2014. 319 p.

A szétszóródott Corvina könyvtár egykori állományának rekonstrukciója, a fennmaradt „hiteles corvinák” összeírása a Corvina-kutatás kezdeteinek legfőbb törekvése volt, amelynek betetőzését, bizonyos értelemben végpontját Csapodi Csaba 1973-ban publikált repertóriumá jelenti.¹ Csapodi nagy összefoglaló műve egyfelől hasznos és megkerülhetetlen kutatási segéd-eszköz, az egyes kódexek, illetve a Corvina könyvtár különböző aspektusainak további vizsgálatára, újragondolására serkentő adatbázis. Másfelől olyan kánont alkotott, amely bár az elmúlt több mint negyven év kutatási eredményeinek fényében egyre inkább megérett a revízióra, mint műfaj megismételhetetlennek, folytathatatlanak tűnik.² Ennek a paradox helyzetnek a feloldását ígéri a 2008-ban indult *Supplementum Corvinianum* sorozat *Ex Bibliotheca Corviniana* alsorozata, amelynek első kötete a müncheni Bayerische Staatsbibliothek, második kötete a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek corvináit dolgozza fel.³ A corvináknak egy kisebb, a mai őrzési helyük alapján kijelölt csoportjára fókuszáló kötetek egyrészt megteremtik a lehetőségét a „mélyfúrásoknak”, az egyes kódexek beható vizsgálatának, másrészt a jövőben remélhetőleg folyamatosan bővülő sorozat részeként összefoglaló igénnyel is fellépnek.⁴

Mind a müncheni, mind a wolfenbütteli könyvtár corvina-anyagának feldolgozása a helyi szakemberek és a hazai Corvina-ku-

tatók szoros együttműködésében, illetve alapos helyszíni kutatás eredményeként valósult meg. Ennek gyümölcse a sorozat két fontos, ha nem legfőbb erénye: az eredeti kéziratok alapos vizsgálatára támaszkodó, részletes és pontos leírások, valamint az utóbbi időben egyre hangsúlyosabbá váló gyűjtéstörténeti szempontú megközelítés, amely a Corvina könyvtár utóéletével, az egyes kódexek provenienciájának rekonstruálásával és a későbbi bibliofilek Corvina-recepciójával foglalkozik. Már ez a két szempont is világossá teszi, hogy miért éppen a müncheni és a wolfenbütteli corvinákat tárgyaló kötetek indítják a sorozatot. Provenienciájukat tekintve mindkét esetben viszonylag homogén együttesről van szó.⁵ A hat latin nyelvű müncheni kódex részben bizonyíthatóan, részben valószínűsíthetően a Fugger-könyvtár részeként került be V. Albert bajor herceg (1528–1579) gyűjteményébe 1571-ben.⁶ Hasonlóképp mind a nyolc wolfenbütteli corvina megszerzése, akárcsak a kérdéses státuszú Regiomontanus-kódexé, egyetlen bibliofil uralkodóhoz, II. Ágost braunschweig-wolfenbütteli herceghez (1579–1666) köthető.⁷ Mind a müncheni, mind a wolfenbütteli könyvtár corvina-gyűjteménye közepes nagyságú: nyolc, illetve a Herzog August Bibliothekben a Regiomontanus-kötettel együtt kilenc kódexről van szó. Ez a nagyságrend lehetővé tette, hogy a hattagú magyar kutatócsoport (Ekler Péter, Madas Edit, Mikó Árpád, Monok István, Németh András és Zsupán

1 Csaba CSAPODI: *The Corvinian Library. History and Stock*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

2 Mikó Árpád: A Corvina-könyvtár története. In: *Uralkodók és corvinák. Az Országos Széchényi Könyvtár jubileumi kiállításának 200. évfordulójára*. Kiállítási katalógus. Szerk. KARSAY Orsolya. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2002. 134.

3 *Ex Bibliotheca Corviniana. Die acht Münchener Handschriften aus dem Besitz von König Matthias Corvinus*. Hg. von Claudia FABIAN–Edina ZSUPÁN. (Ex Bibliotheca Corviniana 1, Supplementum Corvinianum 1.) Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2008. A másik, a Corvina-könyvtárhoz kapcsolódó tanulmányokat tartalmazó alsorozat, a *De Bibliotheca Corviniana* eddig megjelent kötete: *Matthias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'état moderne*. Publié par Jean-François MAILLARD–István MONOK–Donatella COPPINI. (De Bibliotheca Corviniana 1, Supplementum Corvinianum, 2.) Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009.

4 A sorozatról és a koncepcióról bővebben lásd MONOK István: Az Országos Széchényi Könyvtár Corvina-programja. *Magyar Könyvszemle*, 124. 2008. 330–333; ZSUPÁN Edina: A wolfenbütteli corvinák kutatásáról. *Magyar Könyvszemle*, 124. 2008. 333–335 [a továbbiakban: ZSUPÁN 2008a].

5 ZSUPÁN 2008a. (ld. 4. j.) 335.

6 Edina ZSUPÁN: Die Bibliotheca Corviniana im Kleinen. Beschreibung der lateinischen Corvinen der Bayerischen Staatsbibliothek. In: *Ex Bibliotheca Corviniana*. (ld. 3. j.) 74–76 [a továbbiakban: ZSUPÁN 2008b].

7 A következő corvinát őrzi a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek: *Psalterium* (Buda és Firenze?, 1476–1481), Cod. Guelf. 39 Aug. 4°; Marsilius Ficinus: *Epistolarum ad amicos libri III–IV* (Firenze, 1481–1482), Cod. Guelf. 12 Aug. 4°; Synesius Platonius Cyrenaeus: *Liber de vaticinio somniorum, a Marsilio Ficino tractatus*, Marsilius Ficinus: *Epistolarum ad amicos libri III–IV* (Firenze, 1484/85 és 1489), Cod. Guelf. 2 Aug. 4°; Marsilius Ficinus: *Epistolarum ad amicos libri VIII* (Firenze, 1488), Cod. Guelf. 73 Aug. 2°; Priscianus Lydius: *In Theophrastum interpretatio de sensu et phantasia, tractata et exposita a Marsilio Ficino* (Firenze, 1489), Cod. Guelf. 10 Aug. 4°; Bartholomaeus Fontius: *Opera varia* (Firenze, 1488–1489), Cod. Guelf. 43 Aug. 2°; Johannes Tolhopff: *Stellarium* (Buda, 1480–1481), Cod. Guelf. 84.1 Aug. 2°; Alexander Cortesius: *De Matthiae Corvini Hungariae regis laudibus bellicis carmen* (Róma, 1487–1488), Cod. Guelf. 85.1.1 Aug. 2°. A kilencedik kódex, amelynek corvina-státusza kérdéses: Regiomontanus: *Tabulae directionum* (Magyarország [Buda?], 1470 k. és Nürnberg, 1510 k.), Cod. Guelf. 69.9 Aug. 2°. Valamennyi kódex elérhető digitálisan a könyvtár honlapján: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Handschriften-datenbank, PURL: <<http://diglib.hab.de/?db=mss>>



1. *Psalterium*, 1476–1481
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 39. Aug. 4°, fol. 14r (© HAB)

Edina) mindössze egy egyhetes tanulmányút alatt felmérje a wolfenbütteli corvina-állományt.⁸

A wolfenbütteli anyaggal foglalkozó kötet mintegy felét teszi ki a katalógusszerű leírások, a kötet másik felét az egyes kódexek vagy kódexcsoportok készítésének körülményeivel, illetve későbbi történetükkel foglalkozó tanulmányok adják. A kötet két része kölcsönösen támogatja egymást. Egyfelől a szabatos katalógusrészben rögzített megfigyelések szilárd

alapként, megbízható nyersanyagként szolgálnak a tanulmányokhoz, másfelől a kódexleírások beépítik a tanulmányok bizonyos következtetéseit is.

A katalógusrészben Zsupán Edina leírásai szakszerű, precíz és minden részletre kiterjedő információval szolgálnak a kódexek valamennyi aspektusáról. Tartalmuk meghatározásánál külön hangsúlyt fektet az ajánlásokra, amelyekből világosan kiderül, hogy a kortárs humanisták (Marsilio Ficino, Bartolomeo Fonzio, Johannes Tolhopff és Alessandro Cortesi) munkáit tartalmazó kódexek mind Mátyásnak szóló dedikációval, ajándékként kerültek a Corvina könyvtárba. Cortesi és Tolhopff műve Mátyás számára íródott, Fonzio saját műveinek gyűjteményes kötetét kifejezetten a magyar király számára állította össze. Zsupán – és a Ficino-kódexekről írt tanulmányában Valery Rees – a nyomtatásban megjelent szövegvariánsoktól való eltéréseken keresztül arra is felhívja a figyelmet, hogy Ficino a leveleit tartalmazó köteteket hogyan szabta tudatosan a magyarországi célközönséghez.

A szövegek főliószáma mellett Zsupán gondosan jelzi az üresen hagyott oldalakat is. Ennek fontosságát mutatja, hogy Valery Rees a Cod. Guelf. 2 Aug. 4° jelzetű Ficino-kódex készítésének rekonstruálása során a Synesius-fordítás és Ficino leveleinek III. és IV. könyve közötti üresen hagyott oldalakat (fol. 26r–30r) is érvként használja fel emellett, hogy a leveleket tartalmazó rész elé később illesztették az ajánlást és a Synesius-fordítást.

Lényegesen Zsupán megfigyelései a pergamen minőségéről is, hiszen erről még a legjobb felbontású digitális felvétel alapján sem lehet ítéletet mondani, csak az eredetit kézbe véve. A hordozó minőségét Zsupán be is emeli szempontként a *Beatrix Psalterium* készítési helyének meghatározásakor a kódex geneziséről írt tanulmányában. Némi következtetlenséget mutat azonban, hogy míg a tanulmány a zoltároskönyvek az itáliai készítésű kódexeknél megszokotthoz képest durvább, vastagabb pergamenjét a budai másolás melletti lehetséges érvként hozza fel, addig a *Psalterium* leírása vékony, kitűnő pergament („feines Pergament”) említi. Nem kevésbé fontosak a paleográfiai vizsgálatok eredményei. Zsupán Edina nemcsak a főszövegek írásképét jellemzi, és a korábbi szakirodalomban már azonosított scriptorait nevezi meg, hanem kísérletet tesz a korrektúrákat, kiegészítéseket és jegyzeteket készítő kezek elkülönítésére, datálására, esetleges meghatározására is. A legtöbb kódex jegyzeteiben sikerrel azonosítja Ágost herceg kezét, újabb adalékokat nyújtva ezzel a könyvtárát aktívan használó, gondozó, bibliofil uralkodó képéhez.

Az illumináció jellemzésekor Zsupán rögzíti a legfrissebb attribúciókat, végleg helyretéve így a magyar szakirodalomban

8 ZSUPÁN 2008a. (ld. 4. j.) 335. Wolfenbütteli kutatásaira támaszkodik, és a kódexcsoportnak a kötetben általa tárgyalt aspektusait (a kódexek leírásai mellett elsősorban a *Beatrix Psalterium* készítését és a corvináknak Ágost herceg reprezentációjában betöltött szerepét)

vizsgálja Zsupán Edina még nagyobb részletességgel 2016-ban megvédett doktori dolgozatában is: ZSUPÁN Edina: *A wolfenbütteli corvina csoport*. Doktori disszertáció. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2016.

sokáig Francesco del Chericónak tulajdonított, de Annarosa Garzelli kutatásainak köszönhetően már jó ideje Francesco Rosselli oeuvre-jébe sorolt *Beatrix Psalterium* és a két Ficino-kódex (Cod. Guelf. 12 Aug. 4^o, Cod. Guelf. 73 Aug. 2^o) címlapjának szerzőségét.⁹ (1. és 5. kép) A gazdagon díszített frontispíciumokon túl részletes leírást ad a kódexek másodlagos díszítéséről is, amelyek fölött a művészettörténészek korábban gyakran átsiklottak. Az ezek kapcsán tett megfigyelések elsősorban ismét a *Beatrix Psalterium* készítési helyének meghatározásánál hasznosultak.

A kötések szempontjából kiemelkedő jelentőségű a wolfenbütteli együttes. Egrészt valamennyi kódexnek fennmaradt az eredeti kötése, másrészt kiugróan magas köztük a bársony- vagy selyemkötések száma, amelyekből sérülékenységük miatt az egész corvina-anyagban viszonylag kevés őrződött meg: a százötvenhét, Mátyás idején a könyvtárba került kódex közül ötvenhatnak van még ma is meg a király halála előtt elkészült bőrkötése, míg mindössze tizenötnek maradt meg a selyem- vagy bársonykötése, és ebből hét (hat vörös és egy zöld színű) Wolfenbüttelben található.¹⁰ Zsupán Edina vonzó magyarázatot kínál a wolfenbütteli kötések egységességére: eszerint az uralkodói bíborra utaló vörös színű kötés összefüggésbe hozható azzal, hogy mind a hét kódex Mátyásnak szóló ajándék volt. Fontos lenne ebben a kontextusban tudni, hogy Budán vagy még Itáliában kötötték-e be ezeket a kódexeket, azonban egyedül Ficino leveleinek (Cod. Guelf. 12 Aug. 4^o) zöld bársonykötését lokalizálja a leírás egyértelműen Firenzébe.¹¹ A Budán illuminált Tolhopff-corvina esetében az olvasó feltételezheti, hogy kötése is itt készült. A többi selyem- vagy bársonykötésnél a katalógustételek, bár többször felhívják a figyelmet itáliai típusú csatok nyomaira (Cod. Guelf. 2 Aug. 4^o, Cod. Guelf. 10. Aug. 4^o, Cod. Guelf. 73 Aug. 2^o), lokalizálásukkal kapcsolatban végső soron bizonytalanságban hagyunk.

A kódexek provenienciájának ismertetése a Corvina könyvtárba való bekerülésük körülményeire fektet hangsúlyt, a Budáról a wolfenbütteli könyvtárig vezető úttal kapcsolatban csak a konkrétumokat közli, a hipotézisek megfogalmazását meghagyja Christian Heitzmann bevezető tanulmányának. A leírásokat rövid bibliográfia zárja, felsorolva a legfontosabb katalógusok vonatkozó tételeit. A kódexek teljes irodalmának



2. **Johannes Regiomontanus:** *Tabulae directionum*, írás: 1470 körül, illumináció: 1510 körül
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 69.9 Aug. 2^o, fol. 1v (© HAB)

közlését várni itt kétségkívül telhetetlenség lett volna, bár a fontosabb tanulmányok összegyűjtése nagy hasznára lett volna a további kutatásnak.

A Regiomontanus-kötet jócskán kibővített leírása tulajdonképp átvezetés a katalógusrészből a tanulmányokhoz. (2. kép)

9 Annarosa GARZELLI: Le immagini, gli autori, i destinatari. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*. A cura di Annarosa GARZELLI. (Inventari e Cataloghi Toscani, 18.) Scandicci (Firenze), Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia Editrice, 1985. I. 173–188. A magyar szakmai diskurzusba Pócs Dániel emelte be Garzelli eredményeit, lásd Pócs Dániel: Urbino, Firenze, Buda – minták és párhuzamok a királyi könyvtár fejlődésében. In: *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban, 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter et al. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 148.

10 Madas Edit táblázata alapján, lásd Edit MADAS: *La Bibliotheca Corviniana et les corvina «authentiques»*. In: *Matthias Corvin (I. d. 3. j.)* 48–66. Az ötvenhat eredeti bőrkötéses kódex közül negyvenötnek

van Budán készült corvina-kötése, a többi tizenegy kódex Itáliában készült, és már bekötve kerülhetett a Corvina könyvtárba. További két kódex kötését „budai reneszánsz bőrkötésként” határozza meg Madas Edit. A tizenöt selyem- vagy bársonykötésű kódexen kívül még három példányon maradt nyoma selyem- vagy bársonykötésnek, és tizenegy kódex színes virágindákkal festett metszése utal arra, hogy egykor szintén selyembe vagy bársonyba voltak kötve; lásd Rozsondai Marianne: *A Corvin Mátyás számára készített aranyozott bőrkötésekről*. In: *A holló jegyében. Fejezetek a corvinák történetéből*. Szerk. MONOK István. Budapest, Corvina–Országos Széchényi Könyvtár, 2002. 193.

11 A *Beatrix Psalterium* bőrkötése esetében a vonatkozó tanulmányhoz irányít további információért.



3. *Psalterium*, 1476–1481
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 39. Aug. 4^o, fol. 116v (© HAB)

A kódexszel kapcsolatos fő kérdés, hogy mennyire tekinthető autentikus corvinának. Se a wolfenbütteli könyvtári katalógusok, se a 19. századi magyar kutatók corvina-jegyzékei nem tartják számon, még a tizenhárom wolfenbütteli corvinával számoló kibővített listák sem említik.¹² Hoffmann Edith volt

12 EDINA ZSUFÁN: Die Corvina in der Repräsentation von Herzog August. In: *Corvina Augusta. Die Handschriften des Königs Matthias Corvinus in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. (Ex Bibliotheca Corviniana 2, Supplementum Corvinianum 3.) Hg. von Edina ZSUFÁN. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2014. 286.

13 HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofelek*. Budapest, Magyar Bibliophil Társaság, 1929. 61, 103.

14 CSAPODI 1973. (I. 1. j.) 345, No. 574; MADAS 2009. (I. 10. j.) 61, No. 112.

15 ANTHONY HOBSON: *Humanists and Bookbinders. Origins and Diffusion*

az, aki elsőként Mátyás könyvtárába sorolta, Vitéz János kézírását fedezve fel az emendációban.¹³ Őt követve aztán a magyar kutatás következetesen a corvinák között tartotta számon.¹⁴ Regina Cermann a katalógusrész struktúráját követve a szöveghagyomány, az íráskép, a díszítés és a kötés gondos vizsgálatán keresztül kísérli meg rekonstruálni a kódex készítésének körülményeit és provenienciáját. Cermann legfőbb eredménye, hogy az egyik jegyzetelő kéz azonosításával sikerült a nürnbergi Wilhelm IV. Haller személyében megtalálni a kódex 16. század eleji tulajdonosát. Ez a proveniencia-adat immár kielégítő magyarázattal szolgál a kódex nürnbergi stílusú díszítésére és kötésére, amelyek készítését Cermann végleg elválasztja a szöveg másolásától, és megrendelésüket – beleértve a kódex corvina voltát sugalló címer festését – meggyőzően tulajdonítja Wilhelm Hallernak. Cermann-nak sikerül attribuílnia a kódex ornamentális díszítését is, méghozzá a Hallerral kimutathatóan kapcsolatban lévő nürnbergi miniátornak, Jakob Elsnernek. Wilhelm Haller édesapjának magyarországi diplomáciai szolgálatát feltárva Cermann egy lehetséges kapcsolatot is kiépít Mátyás és a nürnbergi patricius könyvtára között, s így elképzelhető, hogy a Regiomontanus-kötet Corvina-származása és az ezt jelző címer befestése a kódexbe megbízható családi hagyományon alapul. Bár a Haller-proveniencia nem nyújt elégséges bizonyítékot ahhoz, hogy hiteles corvinának lehessen tekinteni a wolfenbütteli Regiomontanust, csak fenntartja ennek lehetőségét, Cermann mindenképpen új támpontokat nyújtott ennek a kérdésnek a mérlegeléséhez is.

A kötet második részét alkotó tanulmányok szervesen épülnek a kódexleírásokra, és jól hasznosítják a helyszíni vizsgálatok és kutatások eredményeit. A kódexek eredetiben való tanulmányozásának egyik legfőbb hozadéka a könyvek „kinyitása”, az, hogy az eddig szinte kizárólag a címlapokra fókuszáló művészettörténeti kutatás figyelme most a kódexek belső díszítését, a másodlagos dekorációt is elérte.

Igazán lényeges eredményeket a *Beatrix Psalterium* esetében hozott a belső iniciálék és a másodlagos dekoráció vizsgálata. (3. kép) A *Psalterium* hét belső figurális iniciáléjáról a korábbi szakirodalom alig tesz említést, csak néhány kutató jegyezte meg stílárís eltérésüket a címlaptól, és vetette fel, hogy Magyarországon készültek.¹⁵ Mikó Árpád vetette alá őket először alapos stíluselemzésnek, és kötötte őket konkrét stíluspárhuzam alapján a Budán működő észak-itáliai miniátorok te-

of the Humanistic Bookbindings 1459–1559. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. 50; ALBINIA DE LA MARE: New Research on Humanistic Scribes in Florence. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*. A cura di Annarosa GARZELLI. (Inventari e Cataloghi Toscani, 18.) Scandicci (Firenze), Giunta Regionale Toscana–La Nuova Italia Editrice, 1985. I. 462. Mikó Árpád Csontos János publikálatlan jegyzeteire is hivatkozik, lásd Mikó Árpád: Beatrix királyné Psalteriumának helye. Kérdések a *Bibliotheca Corvina* könyvfestői és könyvkötői körül. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 262, 270, 7. jegyzet.

vékenységéhez.¹⁶ Az iniciálék legközelebbi rokonát ugyanis a *Mátyás Graduale* egyetlen észak-itáliai stílusú miniatúrájában ismerte fel.¹⁷ Mikó a meggyőzően részletezett hasonlóságok ellenére nem tartotta azonosnak a két mestert, talán kvalitásbeli különbségek miatt. Ezek az eltérések azonban viszonylag könnyen magyarázhatók az iniciálék eltérő nagyságával (a *Graduale* miniatúrája impozáns, 15×15 cm-es méretével szemben a zsolttároskönyv iniciáléi mindössze 2×2,5 cm-esek), illetve azzal, hogy a *Psalterium* kezdőbetűinek kvalitását, kivitelezésük gondosságát a kódex belső hierarchiájában nekik szánt alacsonyabb presztízsű szerep is befolyásolhatta. Mindezeket figyelembe véve talán mégis megkockáztatható, hogy ugyanaz a miniatőr festette őket. Akárhogy is legyen, Mikónak ezzel a stílárís analógiával nemcsak a *Psalterium* belső iniciáléit, hanem a *Mátyás Graduale* eddig teljesen társtalannak tekintett észak-itáliai stílusú miniatúráját is sikerült lehorgonyoznia a budai produkcióban. A *Psalterium* belső iniciáléinak budai készítését támogatja Zsupán Edina egyik megfigyelése is, miszerint az egy-két soros iniciálék feltűnő hasonlóságot mutatnak a Budán készült *Kálmáncsehi Breviárium* hasonló típusú iniciáléival, tehát ezek is már Budán kerültek a kódexbe. Ezekre a tollrajzos mondatkezdő betűkre az észak-itáliai stílusú iniciálék több helyen is ráfednek (fol. 76v, 116v), tehát azoknál később, és ugyancsak Budán kellett készülniük.

Zsupán Edina okosan építi be ezeket a felfedezéseket a *Beatrix Psalterium* készítésének problémakörével foglalkozó tanulmányába.¹⁸ Kutatástörténeti áttekintése elsőként ad átfogó képet az egymás munkáival kapcsolatban sokszor nem eléggé tájékozott külföldi és a magyar szakemberek eredményeiről. Az így kialakuló kép kuszaságát jól mutatja, hogy a kódex valamennyi készítési fázisa kapcsán felmerült már mind a firenzei, illetve itáliai, mind a budai lokalizálás lehetősége. Zsupán Edinának az eddigi kutatási eredmények kritikus vizsgálatával és összehangolásával, valamint néhány új vizsgálati szempont beemelésével – a már tárgyalt belső iniciálék és a vastagabb pergamen mellett Lauf Judit segítségével a kalendárium zágrábi gyakorlatot követő sajátosságaira is felhívja a figyelmet – végül sikerül egy logikus forgatókönyvet felvázolnia a zsolttároskönyv geneziséről. Eszerint a magyar udvarból érkező megrendelésre Gundisalvus Hispanus Firenzében másolta a kódexet. Bár Francesco Rosselli épp a kódex feltételezhető készítés ideje környékén tartózkodott Budán,¹⁹ Zsupán – Annarosa Garzelli attribúcióját követve, aki felvetette, hogy Rosselli az ún. Medici Iliász mesterével dolgozott együtt a *Psalteriumon* – a címlap kifestését is Firenzébe lokalizálja.²⁰ (1. kép) A kódex



4. **Johannes Tolhopff:** *Stellarium*, 1480–1481
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 8.4.1 Aug. 2^o,
fol. 1r (© HAB)

belül teljesen díszítetlenül érkezett Budára, és itt kerültek bele a figurális iniciálék és a kisebb díszes mondatkezdő betűk is. A budai típusú metszés Budára lokalizálja a kódex kötését is, nem zárva ki ezzel Anthony Hobson attribúcióját se, aki Felice Felicianónak (1433–1479 után) attribúálta a filigrándíszes bőrkötést, hiszen a polihisztor humanista 1479-ben Aragóniai János (1456–1485) kíséretében éppen Magyarországra tartott.²¹ Ennek az alaposan átgondolt, a kódexből magából nyerhető információkat a fennmaradt történeti forrásokkal egyetlen narratívába foglaló forgatókönyvnek csak egyetlen pontjához fűznék egy rövid megjegyzést. Bár Garzelli kétség-

16 Ezeket a megfigyeléseit Mikó már pár évvel korábban közölte: MIKÓ 2010. (ld. 15. j.) 262–267.

17 *Graduale romanum* (Buda?, 1480-as évek), Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. lat. 424, fol. 7r.

18 Zsupán Edina a *Beatrix Psalterium*mal kapcsolatos kutatási eredményeit már 2010-ben közölte magyarul: ZSUPÁN Edina: A Beatrix-psalterium geneziséhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 233–260.

19 Budára indulásának terminus ante quemje 1480, 1482 körül térhe-

tett vissza Firenzébe, lásd Louis A. WALDMAN: Commissioning Art in Florence for Matthias Corvinus: The Painter and Agent Alexander Formoser and His Sons, Jacopo and Raffaello del Tedesco. In: *Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. by Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milan, Officina Libraria–Harvard University Press, 2011. 452–453.

20 GARZELLI 1985. (ld. 9. j.) II. 303, 542. kép.

21 HOBSON 1989. (ld. 15. j.) 50.



5. **Marsilius Ficinus:** *Epistolarum ad amicos libri III-IV*, 1481–1482
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 12 Aug. 4^o, fol.
1r (© HAB)

telenül az egyik legnagyobb szaktekintély a firenzei miniatúrák attribúciós kérdéseiben, a Medici Iliász mesterének munkássága nem tűnik olyan világosan leválaszthatónak Rosselli oeuvre-jéről, hogy a *Psalterium* címlapja kapcsán ne lehetne újra felvetni, hogy esetleg Rosselli egyedül festette, játékbán

tartva ezzel azt a lehetőséget is, hogy egyetlen ismert budai műve a zsolttároskönyv.

A wolfenbütteli anyagból a *Beatrix Psalterium* belső figurális iniciáléin kívül még egy kódex, a Tolhopff-corvina dekorációja kapcsolható Budán működő, lombard stílusban festő miniatörhöz, amellyel Mikó Árpád tanulmánya foglalkozik. Bár a tanulmány címe stiláris kérdések fejtegetését ígéri, Mikó elsőként a címlapnak a szakirodalomban eddig ritkán tárgyalt ikonográfiáját vizsgálja. (4. kép) Érdeme, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy a keretdísz medalionjaiban ábrázolt jelenetek, amelyeknek eddig csak egy részét sikerült Csapodiné Gárdonyi Klára korábbi kutatásaira támaszkodva azonosítani, feltehetően egy Tolhopff által kifundált, összefüggő ikonográfiai programot alkotnak, amelynek megfejtése további kutatásra vár.²²

A címlap stiláris elemzése kínál lehetőséget Mikó számára a Mátyás kori budai könyvfestészet emlékananyagának áttekintésére. A Mikó által megrajzolt kép szervesen illeszkedik abba a hagyományba, amelyet a magyar kutatás Hoffmann Editthől kezdve konzekvensen követ a budai miniatörműhely és az azt érő észak-itáliai hatások kérdésében.²³ A koncepció lényege, hogy a budai kódexanyag két fókuszpont, a *Kálmáncsehi Breviárium* és a Cassianus-corvina köré szerveződik, amelyek két különböző, Budán működő, észak-itáliai miniatörnek attribálhatók: a *Kálmáncsehi Breviáriumot* szignáló Francesco da Castellónak, aki 1480 körül érkezhettett Budára, és az 1490 körül készült Cassianus-corvina mesterének. A magyar szakemberek mindkét miniatör esetében meglehetősen kevés sajátkező művel számolnak, a legtöbb kódexet csak „hatásuk körébe” utalják. Francesco da Castello és a Cassianus mester között a hazai kutatók alapvető kvalitásbeli különbséget érzékelnek az utóbbi javára. Így Francesco legtöbbször mint közepes képességű kismester jelenik meg, aki elsősorban a konzervatívabb ízlésű főpapságnak dolgozott, és a corvina készítésében nem vett részt, szemben a jóval innovatívabb és színvonalasabb Cassianus mesterrel.²⁴

Égész más képet kapunk azonban Francesco da Castellóról, ha a lábjegyzetekben Mikó Árpád által is hivatkozott külföldi szakirodalmat átnézzük. A külföldi művészettörténészek ugyanis már régóta mellett érvelnek, hogy Francesco da Cas-

22 CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: Tolhopff János, Mátyás király csillagá-sza. *Magyar Könyvszemle*, 100. 1984. 338–340. A címlap Janust ábrázoló, Tolhopff címeréből levezethető bal felső medalionjáról és az R iniciáléről legújabbán lásd ORBÁN Áron: Johannes Tolhopf mitológiai–asztrológiai önprezentációja. In: *Scientiarum miscellanea: Latin nyelvű tudományos irodalom Magyarországon a 15–18. században*. Szerk. Kasza Péter–Kiss Farkas Gábor–MOLNÁR Dávid. (Convivia Neolatina Hungarica, 2.) Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2017. 75–84. A teljes frontispícium ikonográfiai programjának felfejtésére azonban egyelőre Orbán sem vállalkozott.

23 HOFFMANN 1929. (ld. 13. j.) 90–95, 115–117; HOFFMANN Edith: Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano és szerepe a budai könyvfestő műhelyben. *Magyar Művészet*, 9. 1933. 42–46; BALOGH Jolán: *Mátyás*

király és a művészet. Budapest, Magvető Kiadó, 1985. 295–303; Tünde WEHLI: Influssi lombardi nella miniatura della corte di Mattia Corvino. *Arte Lombarda*, 139. 2003. 81–86; MIKÓ Árpád: *A reneszánsz művészet története Magyarországon*. Akadémiai doktori értekezés. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 2011; Árpád MIKÓ: Amanuensi, miniatör e legatori alla corte reale di Buda. Note sui problemi della Biblioteca corviniana. In: *Mattia Corvino e Firenze: Arte e Umanesimo alla corte del re di Ungheria*. Catalogo della mostra. A cura di Péter FARBAKY et al. Firenze, Firenze Musei–Giunti, 2013. 308–313.

24 WEHLI Tünde: A budai könyvfestészet Mátyás-kori kezdeteinek kérdéséhez. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 24–25; WEHLI Tünde: Franciscus de Castello Ithallico Budán. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. Mikó Árpád–TAKÁCS Imre,

tello és a Cassianus mester ugyanaz a személy.²⁵ Őuvre-jük egyesítését segítette Francesco da Castello néhány Itáliában készült szélesebb alapot nyújtó budai kódexek attribúciójának megítéléséhez, hanem árnyalják a Francesco da Castello mint Budán szerencsét próbáló kismester képet is. Angela Daneu Lattanzi, Mario Marubbi és Jonathan J. G. Alexander részletes stíluskritikai elemzése rávilágít a táj megformálása, a szakállas arcok és a figurák modellálása közötti hasonlóságokra, és legalábbis elgondolkodtató kapcsolatot teremt az addig két különböző mester körébe utalt művek között. A sajátkezőség kérdésében is jóval megengedőbbek a külföldi kutatók. Daneu Lattanzi például, noha több helyen számol más mesterek közreműködésével, a művek java részét legalább részben sajátkezőnek tartja.²⁷ Alexander szerint pedig Francesco minden neki attribuíált kódexen egyedül dolgozott; a kvalitásbeli különbségek – ami a magyar szakirodalom számára az egyik fő hivatkozási alapot jelenti a különböző kezek elkülönítésére – a hol több, hol kevesebb rendelkezésre álló idővel magyarázhatók.²⁸ Alexander ezt megalapoztatja a budai miniátorműhelyről is markáns elképzeléssel állt elő. Eszerint Itáliában a forrásokból nem mutatható ki több segédet foglalkoztató, nagy műhely, legfeljebb egy-két inassal és segéddel lehet számolni; Francesco da Castello esetében pedig az elvándorlás miatt még ez is megkérdőjelezhető.²⁹ A miniátor szerint egyedül érkezett Budára, ahol nem jött létre körülötte egy különböző tanultságú mestereket összefogó műhely, mint amilyenell Marubbi vagy Wehli Tünde számol.³⁰ Ha nem is Francesco műhelyében, de kétségtelenül működtek Budán olyan északi tanultságú mesterek, akikre hatott a milánói miniátor, erről vall Kálmáncsehi Domonkos stílárisan

igencsak heterogén New York-i breviárium-missaléja és Mátyás vatikáni missaléja.³¹

A külföldi szakirodalmat 2013-as tanulmányában részletesen ismertető és a két mester azonosítására maga is hajló Farbak Péter a magyar és külföldi álláspont különbözőségének gyökerét abban látta, hogy míg az előbbieket Francesco művészetét statikusan szemlélték, az utóbbiak az évek során változó, újabb hatásokat befogadni képes mesterként tekintettek rá.³² Így a Budán festett corvinák lapszeldíszében a reneszánsz formanyelv megjelenésére – amely talán az egyik fő oka lehetett annak, hogy a hazai szakirodalom elkülönítette ezeket a műveket a *Kálmáncsehi Breviárium*tól – meggyőző magyarázat lehet a Mátyás által Firenzéből rendelt kódexek megismerése, és az sem elképzelhetetlen, hogy alkalmazásukra épp a királyi megrendelés jelentette a motivációt a miniátor számára.³³ Másrészt az eltérő attribúciós hozzáállás adódhat a különböző perspektívából is, amelyből a szóban forgó művekre a hazai és külföldi kutatók tekintenek. A magyar művészettörténészek talán azért sokkal szigorúbbak stíluskritikai kérdésekben, mert a hazai emléktanyag viszonylagos szűkössége miatt rendkívül érzékenyekké váltak az árnyalatnyi eltérésekre, kvalitásbeli ingadozásokra, míg a budai termésre az észak-itáliai könyvfestészet jóval bőségebb anyaga felől tekintő külföldi szakemberek számára máshol húzódik az „attribúciós határ”, magától értetődőbb az apróbb különbségek egy oeuvre-ön belül való értelmezése. Ahhoz, hogy a „budai műhely” és Francesco da Castello kérdésére friss szemmel lehessen tekinteni, a hazai kutatásnak szükséges érdemben mérlegelnie a két mester azonosságának lehetőségét, a külföldi szakembereknek pedig a sajátkezőnek tartott munká-

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 412; MIKÓ 2011. (ld. 23. j.) 53–54, 58; MIKÓ 2013. (ld. 23. j.) 310.

- 25 Angela DANEU LATTANZI: Di alcuni miniatori lombardi della seconda metà del sec. XV: Francesco da Castello riesaminato. *Commentari*, 23. 1972. 225–260; Ulrike BAUER-EBERHARD: Unknown Renaissance Miniatures from Lombardy and the Veneto in Bavarian Collections. *Arte Cristiana*, 84. 1996. 21–23; Mario MARUBBI: Miniatura tra Lombardia e Ungheria: Riflessioni su Bartolomeo Gossi, Francesco da Castello e Giovanni Antonio Cattaneo. *Arte Lombarda*, 139. 2003. 96; Jonathan J. G. ALEXANDER: Francesco da Castello in Lombardy and Hungary. In: *Italy and Hungary, Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. by Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milan, Officina Libraria–Harvard University Press, 2011. 279–281. Csapodi Csaba és Zentai Loránd évtizedekkel ezelőtt néhány elutasító sorban reagált ezekre a felvetésekre: CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: *Bibliotheca Corviniana*. Budapest, Magyar Helikon–Corvina, 1976. 21; *Kódexek a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. VIZKELETY András. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1985. 141–142. No. 139. (Zentai Loránd). Újabban Farbak Péter vetett számot a külföldi kutatás eredményeivel: FARBAKY Péter: A párizsi Cassianus–corvina és a Corvina könyvtár lombard–ferrara kapcsolatai. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 48–52.
- 26 Carlo Pallavicino püspök (1427 k.–1497) által a lodii székesegyház számára készített kóruskönyvek öt kötetébe festett miniaturákat (Lodi, Biblioteca Comunale Laudense, ms. Laud. 1–4, 6) lásd Mario MARUBBI: Carlo Pallavicino, vescovo umanista e mecenate. In: *Loro e la porpora, le arte a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456–1497)*.

Catalogo della mostra. A cura di Mario MARUBBI. Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Ed., 1998. 16. Ezenkívül a piacentzai San Sisto bencés kolostor számára készült Graduale négy kötetében (1, 2, 3, 5; magántulajdonban) és a sorozathoz tartozó Antifonáléban (Boston, Public Library, ms. Med. 120) mutatható ki a keze, lásd DANEU LATTANZI 1972. (ld. 25. j.) 225, 260, 21. jegyzet. A San Sisto kóruskönyveihez lásd Pier Luigi MULAS: I corali di San Sisto: gli artisti. In: *I corali benedettini di San Sisto a Piacenza*. Catalogo della mostra. A cura di Milvia BOLLATI. Bologna, Compositori, 2012. 52–53. Mario Marubbi 2003-ban publikálta a Francesco da Castello tanulóveire vonatkozó dokumentumokat is: MARUBBI 2003. (ld. 25. j.) 98. Francesco da Castellohoz kapcsol Paola Venturelli három tondót is Carlo Pallavicino zománcdíszes ún. Tabernákulumjáról (Lodi, Museo Diocesano), lásd Paola Venturelli: *Esmailée à la façon de Milan: Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro*. Venezia, Marsilio, 2008. 137–138.

- 27 DANEU LATTANZI 1972. (ld. 25. j.) 236, 244–257.
- 28 ALEXANDER 2011. (ld. 25. j.) 290.
- 29 Uo. 274, 290.
- 30 Uo. 290; MARUBBI 2003. (ld. 25. j.) 93–94; WEHLI 2003. (ld. 23. j.) 81.
- 31 *Breviarium és missale* (Buda, 1481), New York, Pierpont Morgan Library, G. 7, *Missale* (Buda, 1488–1489), Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 110.
- 32 FARBAKY 2013. (ld. 25. j.) 51.
- 33 MARUBBI 2003. (ld. 25. j.) 95.



6. **Synesius Platonicus Cyreneus:** *Liber de vaticinio somniorum*, a Marsilio Ficino traductus, Marsilius Ficinus: *Epistolarum ad amicos libri III–IV*, 1484/85 és 1489
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 2 Aug. 4^o, fol. 31r (© HAB)

34 Rees régóta foglalkozik a témával, lásd Valery REES: *Ad vitam felicitatemque: Marsilio Ficino to his Friends in Hungary. Verbum Analecta Neolatina*, 1. 1999. 70–85; Uő: Marsilio Ficino and the Rise of Philosophic Interests in Buda. In: *Italy and Hungary, Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. by Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milan, Officina Libraria–Harvard University Press, 2011. 127–148. Újabb: Uő: Buda as a Center of Renaissance and Humanism. In: *Medieval Buda in Context*. Ed. by Balázs NAGY et al. (Brill's Companions to European History, 10.) Leiden–Boston, Brill, 2016. 472–493.

35 A Valori család és Ficino kapcsolatához lásd Mark JURJEVIC: Marsilio Ficino and the Valori Family. In: Uő: *Guardians of Republicanism. The Valori Family in the Florentine Renaissance*. Oxford, Oxford University Press, 2008. 46–62.

36 Se Rees, se a kódex leírása nem tér ki azonban arra, hogy a kódex-készítés folyamatában hová helyezzük Valori 1484-ben megszoveggett ajánlását, melyben az 1482-ben elküldött példányról azt állítja,

kon túl számolnia kell az észak-itáliai miniátor szélesebb körű budai recepciójával.

Más jellegű problémákat vet fel a Firenzében készült öt kódex, amelyekkel két tanulmány foglalkozik. Valery Rees a négy Ficino-kódex szövevényes keletkezéstörténetét a Ficino és Mátyás budai udvara közti kapcsolat tágabb kontextusában tárgyalja.³⁴ Különösen izgalmas annak a két kötetnek a története, amelyek mindegyike a firenzei filozófus leveleinek III. és IV. könyvét tartalmazza (Cod. Guelf. 12 Aug. 4^o és Cod. Guelf. 2 Aug. 4^o). (5–6. kép) A második példány előszava ugyanis arról tudósít, hogy az elsőt, amelyet 1482-ben küldött Ficino és a kereskedő Francesco Giugni Mátyásnak ajándékba, útközben ellopták, és ezért látta Filippo di Bartolomeo Valori (1454–1494), a második példány készítésének finanszírozója megfelelő ajándéknak újból ezt a szöveget lemásoltatni Mátyás számára.³⁵ A kódex kodikológiai sajátosságait, a levelek elé illesztett Synesius-fordítás késői datálását és az Attavanténak tulajdonítható illuminációt figyelembe véve Rees meggyőzően érvel amellett, hogy a kódex – az eddigi elképzeléssel szemben – két fázisban készült: 1484-ben a leveleket tartalmazó rész, amely elé feltételezhetően csak 1489-ben illesztették Ficino Synesius-fordítását.³⁶ Hogy ennek a törésnek mi lehetett az oka, arra Rees nem tér ki. Lehetséges, hogy Valori már 1484 körül tervezett Magyarországra jönni, de utazása valamilyen okból nem valósult meg, és csak 1489-ben került ismét napirendre, amikor egy újabb, ezúttal Ficino leveleinek az első nyolc könyvét tartalmazó kódexet is készítettett ajándékba a magyar uralkodónak (Cod. Guelf. 73 Aug. 2^o).³⁷ Hogy az állítólag ellopott példány bekerült-e valaha is Mátyás könyvtárába, nem tudni. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy a többi, feltételezhetően azonos provenienciájú wolfenbütteli corvinától eltérő úton jutott II. Ágosthoz: 1623-ban ajándékozta a hercegnek Thomas Lansius (1577–1657), a tübingeni egyetem professzora, aki 1604-ben Magyarországon is járt. Ha végül nem került be a budai könyvtárba, az azt is jelenti, hogy Ficino Mátyáshoz címzett híres ajánlása, a török elleni háborúra buzdító *Exhortatio ad bellum contra barbaros*, amelyet leveleinek harmadik könyvéhez illesztett előszóként, bizonyíthatóan csak megírása (1480. október 1.) után majd egy évtizeddel, 1489-

hogy (feltételezhetően inkluzív számolással számítva) három évvel korábban tűnt el. Az ajánlás a fol. 1v-n olvasható, a Synesius-szöveg a fol. 2r-en kezdődik. Ez az oldal is az 1484-ben elkészült részekhez tartozik, vagy 1489-ben másolták be a Synesius elé, nem törődve azal, hogy a megadott időtartam akkor már három évről nyolcra duzzadt? Ennek eldöntését segítheti annak megvizsgálása, hogy a fol. 1 vajon a Synesius első oldalával azonos ívfűzetbe esik-e, vagy külön lapon illesztették a kódex elejére.

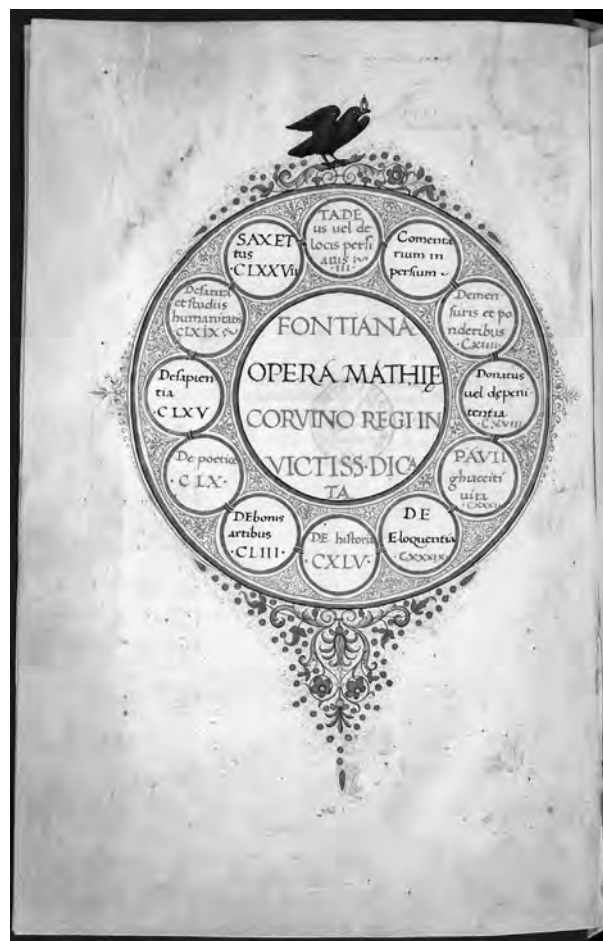
37 Ugyanebben az időben készítette Valori Mátyásnak a negyedik wolfenbütteli Ficino-kódexet, Priscianus Lydius *In Theophrastum interpretatio de sensu et phantasia* című művének fordítását (Cod. Guelf. 10 Aug. 4^o). Bár Rees kételyeket fogalmaz meg azzal kapcsolatban, hogy Valori magyarországi látogatására valóban sor került-e, ez a három kódex bizonyosan megérkezett Budára, szemben Ficino *De triplici vita* című, eredetileg Mátyásnak szánt és szintén Valori által finanszírozott kötetével, amelyet aztán – kitérővel belőle a Mátyás-

ben, a második példánnyal érte el a címzettet. Így, bár megszületését az aktuális helyzet – Otranto török kézre kerülése – motiválhatta, Mátyás politikai döntéseire, ahogy ezt Rees is hangsúlyozza, nem valószínű, hogy bármilyen hatással volt. A kézbesítés idejének bizonytalansága még egy szempontból lényeges lehet. Ficinónak ez a levele fontos forrásszöveg Herkulesnek Mátyás reprezentációjában betöltött szerepéhez, és figyelembe véve a viseigrádi Herkules-szobor 1485 körüli datálását, nem lényegtelen, hogy mikortól volt hozzáférhető a budai udvarban.³⁸

Bár a kötetek ajánlásaiból és kolofojjaiból már eddig is tudott volt, Valery Rees tanulmányában különös hangsúlyt kap a magyarországi érdekeltségekkel rendelkező üzletemberek, kereskedők – Filippo di Bartolomeo Valori és Francesco Giugni – szerepe a kódexek elkészültében.³⁹ Ez nemcsak a kódexkészítés anyagi vonzatainak fontosságára emlékeztet, hanem a humanista, tudományos-kulturális kapcsolatokon túl az üzleti, diplomáciai viszonyrendszerbe is beemel a könyveket.

A Ficino-kódexek készítésének modelljétől némileg eltér az ötödik firenzei kötet, Bartolomeo Fonizio válogatott műveinek gyűjteménye, amely – úgy tűnik – a szerző saját vállalkozása, a szöveget is maga másolta. (7. kép) Alessandro Daneloni tanulmányából világosan kiderül, hogy a gondosan összeállított kódex egyfajta „portfólió”, amely átfogó képet szándékszik nyújtani a budai udvarba készülő Fonizio írói, filológusi és tudósi kompetenciáiról.⁴⁰ Daneloni ugyan érzékletesen és hitelesen rekonstruálja Fonizio levelezéséből a firenzei humanista Mátyás iránti attitűdjének változását és annak személyes mozgatórugóit, mégis túlzás a kódexet Fonizio Mátyással való kiengesztelődésének narratívájába (is) helyezni, amely Vitéz János és Janus Pannonius kegyvesztettsége fölötti, jó másfél évtizeddel korábbi haragját és csalódottságát oldotta volna fel. Valószínűtlen, hogy Mátyás bármit is tudott volna Fonizio korábbi negatív érzéseiről.

Zsupán Edina már a kutatás kezdetekor felvetette, hogy a wolfenbütteli corvinák feltűnő tartalmi egységessége – a nyolc kódex közül hét esetében kortárs humanista szerző Mátyásnak küldött munkájáról van szó – a provenienciával lenne magyarázható.⁴¹ Eszerint a Corvina könyvtárnak ezeket a személyesebb



7. **Bartholomaeus Fontius:** *Opera varia*, 1488–1489
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek. Cod. Guelf. 43 Aug. 2°, fol. IIIv (© HAB)

darabjait Corvin János vette magához, akinek özvegyén, Frangepán Beatrixon keresztül annak második férjéhez, Brandenburgi György ansbachi és bayreuthi őrgörőfhoz kerültek, majd a rokoni

nak szóló ajánlást és átfestve címerét – Lorenzo de' Medicinek ajánlékozott (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 73.39), lásd Marsilio Ficino: *De triplici vita*. In: *Mattia Corvino e Firenze: Arte e Umanesimo alla corte del re di Ungheria*. Catalogo della mostra. A cura di Péter FARBAKY et al. Firenze, Firenze Musei–Giunti, 2013. Kat. 79. (Lia Brunori)

38 Herkules Mátyás reprezentációjában betöltött szerepéről, ennek Ficinóhoz, illetve Firenzéhez fűződő kapcsolatairól lásd Valery REES: *Transformation and Self-Fashioning: Matthias Corvinus and the Myth of Hercules*. *Annual of Medieval Studies at CEU*, 1. 2005. 167–186; Dániel Pócs: *Il mito di Ercole: arte fiorentina al servizio della rappresentazione del potere di Mattia Corvino*. In: *Mattia Corvino e Firenze: Arte e Umanesimo alla corte del re di Ungheria*. Catalogo della mostra. A cura di

Péter FARBAKY et al. Firenze, Firenze Musei–Giunti, 2013. 222–229.

39 Filippo Valori magyarországi érdekeltségeinek nagyságát jól érzékelteti, ahogy egy Lorenzo de' Medicinek írt levelében arról panaszkodik, hogy Mátyás halála gazdaságilag milyen nehéz helyzetbe hozta, lásd Sebastiano GENTILE: *Marsilio Ficino e l'Ungheria di Mattia Corvino*. In: *Italia e Ungheria all'epoca dell'umanesimo corviniano*. A cura di Sante GRACIOTTI–Cesare VASOLI. Firenze, Leo S. Olschki, 1994. 107–108.

40 Alessandro Daneloni szerkesztette Fonizio leveleinek kritikái kiadását: *Bartholomaeus Fontii Epistolarum libri*, I. A cura di Alessandro DANELONI. (Biblioteca umanistica, 7). Messina, Centro interdepartimentale di studi umanistici, 2008.

41 ZSUPÁN 2008a. (ld. 4. j.) 336.

kapcsolatok révén – Brandenburgi György fiának, Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbachnak a felesége, Sophia braunschweig-lüneburgi hercegnő Ágost nagynénje volt – a wolfenbütteli hercegi könyvtárba. Nem újszerű ez az elképzelés, elsőként Horvát István, a Nemzeti Múzeum könyvtárosa vetette fel 1843-ban, a wolfenbütteli corvinák visszaszerzése ügyében József nádorral folytatott levelezésében,⁴² és emellett érvelt 1972-es tanulmányában a wolfenbütteli corvinákkal először csoportként foglalkozó Csapodi Csaba is.⁴³ A tárgyalt kötetben a provenienciakutatás jelenlegi állását Christian Heitzmann-nak, a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek Kézirattára vezetőjének nyitótanulmánya összegzi. Bár Maria von Katte és Wolfgang Milde munkájának köszönhetően az 1970-es évektől megindult a wolfenbütteli könyvtárra vonatkozó, Ágost herceg levelezéséből, leltárakból és korabeli leírásokból álló, meglepően gazdag forrásanyag feldolgozása, mindez sajnos viszonylag kevés konkrétummal gazdagította a corvinák származásával kapcsolatos, korábban is ismert tényeket.⁴⁴ A Tolhopff-corvináról a József nádorral folytatott fent említett levelezés tanúsága szerint már a 19. század közepén tudott volt, hogy Sophia hercegnő ajándékozta Ágostnak.⁴⁵ Az ellopott Ficino-kötetről a kódex elejéhez csatolt levél alapján már Otto von Heinemann 1900-ban publikált katalógusa feljegyzi, hogy Thomas Lansius tübingeni professzor ajándékozta 1623-ban Ágostnak.⁴⁶ A Cortesi-corvináról pedig már Csapodi számára is ismert volt, hogy 1531-es kiadásának előszavában Vincentius Opsopoeus (†1539) Brandenburgi Györgyöt jelöli meg a nyomtatott verzió alapjául szolgáló kézirat kölcsönzőjeként.⁴⁷ Az 1627 közepéig megszerzett könyveket téma szerint csoportosító, a későbbi szerzeményeket pedig a bekerülés ideje szerint feljegyző *Bücherradkatalog*ból mindössze az derül ki, hogy 1627-ig az összes

corvinához hozzájutott a herceg, a bizonytalan státuszú Regiomontanus-kötet kivételével.⁴⁸ Zsupán Edinának és Christian Heitzmann-nak egyelőre csak a Fonzio-kódex megszerzésének *terminus ante quemjét* sikerült 1619-re pontosítani Ágost levelezésének segítségével, a kötet provenienciájáról azonban a Corvina-származáson túl a levelekben sem közöl a herceg semmit.

A wolfenbütteli corvinák nagy részének valószínűsíthető ansbachi eredetét, valamint a Ficino-kódexet ajándékozó Thomas Lansius tübingeni kötődését érdemes egy pillanatra a többi, ma Németországban őrzött corvina provenienciájának kontextusába helyezni. Ezek között három másik kódex is járt Ansbachban. A müncheni Polybios-kötet az 1529-es *editio princeps*et készítő Vincentius Opsopoeus közlése szerint az ansbachi jogász, Jacobus Otto Aezelius tulajdonában volt, akitől a nürnbergi humanistához, id. Joachim Camerariushoz (1500–1574) került.⁴⁹ Épp ezeken a pontokon érintkezik a Polybios provenienciájával az erlangeni Xenophón-corvina útja, amelyet Opsopoeus adott Camerariusnak, hogy publikálja a szöveget.⁵⁰ Bár 16–17. századi története egyelőre feltáratlan, az ansbachi Schlossbibliothekből került Erlangenbe 1806-ban a hercegi könyvtár java részével együtt a corvina-kötéséről híres Biblia is.⁵¹ A másik müncheni görög corvina provenienciája pedig Tübingenhez kapcsolódik: az itteni egyetem többszörös rektorának, id. Jacob Schegknek (1511–1587) a tulajdonában volt.⁵² A humanisták érdeklődésére számot tartó ókori görög szövegektől műfajában és megjelenésében is nagyon eltérő kódex, a *Mátyás Graduale* is ezen a környéken, a württembergi hercegek – feltételezhetően stuttgarti – könyvtárában lehetett a 17. század elején.⁵³ Hozzávéve ehhez a Nürnbergben és Augsburgban lévő, majd a müncheni hercegi könyvtárban

- 42 MÁTRAY GÁBOR: József nádor törekvései a wolfenbütteli Corvina-codexek visszaszerzésére. Néhai Mátray Gábor kéziratából. *Magyar Könyvszemle*, 8. 1883. 76. Viskolcz Noémi is hivatkozik erre a részletre: Viskolcz Noémi: Corvinák Bécsben a 16–18. században. Görög szerzők latin fordításai. *Magyar Könyvszemle*, 124. 2008. 284.
- 43 CSABODI CSAPODI: Die Corvinischen Codices in Wolfenbüttel. *Wolfenbütteler Beiträge*, 1. 1972. 38–42.
- 44 MARIÁ VON KATTE: Herzog August und die Kataloge seiner Bibliothek. *Wolfenbütteler Beiträge*, 1. 1972. 168–199; WOLFGANG MILDE: Die Erwerbungsjahre der Augusteischen Handschriften der Herzog August Bibliothek, Supplement zum Katalog von Otto von Heinemann „Die Augusteischen Handschriften“ Bd. 1–5, Wolfenbüttel 1890–1903. *Wolfenbütteler Beiträge*, 14. 2006. 73–144.
- 45 MÁTRAY 1883. (ld. 42. j.) 75.
- 46 OTTO VON HEINEMANN: *Die Augusteischen Handschriften, Bd. 4: Codex Guelferbytanus 77.4 Augusteus 2º bis 34 Augusteus 4º*. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1966. 161. (Eredeti kiadása: *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, Zweite Abtheilung: Die Augusteischen Handschriften*, IV. Wolfenbüttel, 1900.)
- 47 CSAPODI 1972. (ld. 43. j.) 41.
- 48 MILDE 2006. (ld. 44. j.) 76, 116.
- 49 Polybios: *Historiae libri I–V*, Herodianus historicus: *Ab excessu divi Marci libri VIII*, Heliodorus Emesenus: *Aethiopia* (15. század 1. harmada), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. graec. Monac. 157. Kersztin HAJDÚ: Mit glücklicher Hand errettet? Zur Provenienzgeschichte

der griechischen Corvinen. In: *Ex Bibliotheca Corviniana*. (ld. 3. j.) 35–38.

- 50 *Biblia* (Bologna, 14. sz.), Erlangen, Universitätsbibliothek, ms. 6. Hans THURN: *Die griechischen Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1980. 17.
- 51 Hans FISCHER: *Die lateinischen Pergamenthandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*. (Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen, 1.) Erlangen, Universitätsbibliothek, 1928. 10–11, 543; CSAPODI 1973. (ld. 1. j.) 399. Fischer és Csapodi is feltételezi, hogy ez a kódex is Brandenburgi György révén került Ansbachba.
- 52 Porphyrius: *De vita Plotini*, Plotinus: *Enneades I–VI* (1464–1465), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. graec. Monac. 449, lásd HAJDÚ 2008. (ld. 49. j.)
- 53 Klaus Schreiner a württembergi könyvtárak sorsáról írt tanulmányában közli az 1634-es nördlingeni csata után a württembergi hercegi könyvtárból Bécsbe szállított könyvek listáját, amely egy Mátyás könyvtárból származó, szép miniatúrákkal díszített, nagyon elegáns „Missale secundum usum Ecclesiae Catholicae in choralis”-t is említi. A kódex III. Ferdinánd (1608–1657) magyar király és német-római császár könyvtárának Matthäus Mauchter udvari könyvtáros által 1652-ben összeállított katalógusában „Rituale et Graduale Musicum Romanum”-ként bukkan fel újra. Lásd Klaus SCHREINER: Württembergische Bibliotheksverluste im Dreißigjährigen Krieg. *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 14. 1974. 699–700. A Schreiner által közölt jegyzékek megfelelő tételeivel Csapodi Csaba azonosította a *Gradua-*

kikötő corvinákat, különös koncentrátságuk figyelhető meg a 16. században délnémet területeken, ami érdemes lehet a további kutatásra.⁵⁴ Az eddig feltárt adatok is sejtetnek abból valamennyit, hogyan profitáltak az itteni humanisták a hozzáférhető corvinákból, illetve kapcsolatrendszerük hogyan befolyásolta a kódexek mozgását.

A wolfenbütteli corvinák Ansbachon át vezető provenienciájának sokáig volt alternatívája a bécsi származtatás, amelyet Hermann Conring 1661-es *De Bibliotheca Augusta* című munkájára hivatkozva újra és újra felvetett a szakirodalom.⁵⁵ A jelenlegi kötet végleg leszámol ezzel a hipotézissel, és nem is elsősorban Heitzmann tanulmánya a – mint láttuk, nagyrészt eddig is ismert – tények felsorakoztatásával, hanem a kötet utolsó írásában Zsupán Edina annak feltárásával, hogyan és miért is született meg a bécsi proveniencia mítosza.

A fiktív bécsi származtatás csupán egy részlete annak a képnek, amit a gondosan összegyűjtött, részben eddig ismeretlen források alapos filológiai és irodalmi elemzésével Zsupán Edina rajzol a könyvtárnak és azon belül a corvináknak Ágost herceg uralkodói reprezentációjában betöltött funkciójáról. Zsupán éles szemmel ismeri fel, milyen kulcsszerepet játszott ebben Bartolomeo Fonzio műveinek Ágost kezdeményezésére létrejövő 1621-es kiadása, amelyben a herceg javaslatára Bonfini *Symposionját* is újraközölték. A későbbi wolfenbütteli könyvtárat dicsőítő írások elemzésével Zsupán egyrészt bizonyítja, hogy a corvina-kódexen alapuló Fonzio-kiadás Ágost egyik legfőbb művének státuszára tett szert a herceg reprezentációjában. Másrészt bemutatja, hogy bevezetőjében a kiadást előkészítő Georg Rehm (1562–1625) hogyan vonatkoztatja magára Ágostra a kötetben közölt szövegek Mátyást és könyvtárat dicsőítő prólóusait,⁵⁶ illetve hogy ezek hogyan váltak mind műfajilag, mind motivikusan a herceg könyvtárat dicsőítő művek előképeivé. Ezek az uralkodólaudációhoz szorosan kapcsolódó szövegek csak azután születtek, születhettek meg, hogy Ágost 1635-ben megörökölte a hercegi trónt, és a harmincéves háború végén, 1643-ban visszaszerzett Wolfenbüttelben kialakította rezidenciáját. Az új épületbe helyezett könyvtár, és azon belül kiemelten a corvinák, csak ezután válhattak az uralkodói reprezentáció legfőbb elemévé. A panegirikus hangvételű wolfenbütteli könyvtárleírások közül Hermann Conring 1661-es műve eddig is ismert volt a kutatás számára. Johann Schwartzkopf 1649-es *Bibliotheca Augusta* című, a szakirodalomban korábban nem tárgyalt munkájában azonban Zsupán Edina nemcsak a hercegi könyvtár méltatásának egy korábbi példáját azonosította, hanem Conring írásának mintaképét is, ahonnan nem melleleg a téves bécsi proveniencia mítosza is eredeztethető. Zsupán rávilágít arra, hogy épp a szöveg műfaja, a toposzokat működtető laudáció magyarázza, hogy a legendás eredet felülírhatta a tényeket.

A tanulmány utolsó egysége a források alapos áttekintésével, számos új dokumentum beemelésével a wolfenbütteli corvinák későbbi recepcióját vizsgálja, azt, hogyan növekedett a számuk tizenháromra, majd csökkent a 19. században meginduló, Römer Flóris és Csontos János nevéhez köthető, tudományos igényű corvina-kutatással ismét – a ma is autentikusnak tartott – nyolcra. Fontos adalékokkal szolgál ez a fejezet ahhoz, milyen tudással rendelkeztek a 17–18. században Mátyás könyvtárának későbbi sorsáról és az innen származó könyvekről, illetve milyen kritériumok alapján „minősítettek fel” bizonyos kódexeket corvinává. Zsupán Edina kötetet záró tanulmánya összességében ékes bizonyítéka annak, hogy a corvinák provenienciájára vonatkozó kutatásoknak a pusztán adatok felszínre hozatalán túl jóval tágabb dimenziói is lehetnek. Képet adhat arról, miként élt Mátyás könyvtára az utókor emlékezetében, kódexei milyen szimbolikus, reprezentatív potenciállal bírtak későbbi tulajdonosaik számára.

A wolfenbütteli corvinákat feldolgozó kötet katalógusrészének alaposága, adatgazdagsága, és a kódexeket történeti, művelődéstörténeti, művészettörténeti és – Zsoldos Endre Tolhopff *Stelláriumát* tartalmi szempontból vizsgáló írása esetében – tudománytörténeti kontextusba helyező tanulmányai erős várakozást ébresztenek az olvasóban az *Ex Bibliotheca Corviniana* sorozat következő kötetei iránt. A kódexek száma alapján leginkább a Vatikáni Könyvtár vagy a párizsi Bibliothèque nationale de France corvinái kínálnák magukat egy újabb könyv anyagául.⁵⁷ Ezek az együttesek azonban provenienciájukat tekintve jóval heterogénebbek, mint akár a müncheni, akár a wolfenbütteli kódexcsoport, így részben más kihívások elé állítanak a kutatókat. A wolfenbütteli corvinák együttese azonban mindenképp, még a müncheniekhez képest is, speciális eset. Nemcsak a kódexek tartalmi és megjelenésbeli egységessége különleges, amelyre a jelen kötet vonzó magyarázatként kínálja fel a feltételezhetően Corvin Jánosig visszavezethető provenienciát, hanem az a tudatosság és következetesség is egyedülálló, hogy a bibliofil Ágost felhasználta őket saját uralkodói reprezentációjához. Ennek felismerése és bemutatása a jelen kötetnek, azon belül is különösen Zsupán Edina záró tanulmányának az egyik legfőbb érdeme.

Nagy Eszter

lét: CSAPODI–CSAPODINÉ 1976 (ld. 25. j.) 44; (itt a Württembergische Landesbibliothek megnevezés téves lehet, hiszen ezt az intézményt csak a 18. század második felében alapították).

54 ZSUPÁN 2008b. (ld. 6. j.) 74–75.

55 VISKOLCZ 2008. (ld. 42. j.) 283–285.

56 Fonzio Mátyáshoz szóló ajánlása mellett Johannes Leuvenclavius Bonfini *Symposionjának* 1572-es *editio princepséhez* írt előszava is szerepelt a kötetben.

57 Monok István a franciaországi corvinák feldolgozását jelölte meg következő lépésként, lásd MONOK 2008. (ld. 4. j.) 332.

Archaeologia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján.

Szerk. KERNY Terézia és MIKÓ Árpád. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015. 278 p., illusztrált.

Rómer Flóris nem sorolható szakmánk elfelejtett nagyjai közé. Legyen elég a gyűjteményes kötetrel – amely egy emlékkonferencia előadásainak jegyzetekkel ellátott, tanulmányokká érlelt változatait teszi közzé – azonos évben megjelent másik, válogatott bibliográfiáját is tartalmazó könyvet említeni (VALTER Ilona: *Szóval, tettel. Rómer Flóris Ferenc élete és munkássága. (1815–1889).* Budapest[–Vác], [Duna-Mix Kft.], 2015, amelyet angol nyelven is kiadtak: *ByWords and Acts: the Life and Scholarship of Ferenc Flóris Rómer.* Budapest[–Vác], [Duna-Mix Kft.], 2015), valamint ugyanennek a szerzőnek a róla szóló könyvecskéjét (VALTER Ilona: *Rómer Flóris Ferenc, 1815–1889.* Budapest, ÉTK, 2006), továbbá valamivel korábban azokat az előadásokat, amelyek a halálának századik évfordulójának alkalmából rendezett emlékülésen hangzottak el (*Archaeologiai Értesítő*, 118. 1991. 91–109). Még azt is elmondhatjuk róla, hogy szakmánk alapítói közül ő az egyetlen, akinek privát használatra készült feljegyzéseiből jó adag már a nagy nyilvánosság számára hozzáférhető egy faksimile kötetben (*Rómer Flóris jegyzőkönyvei: Somogy, Veszprém, Zala megye, 1861.* Sajtó alá rendezte VALTER Ilona–VELLADICS Márta. Budapest, OMVH, 1999). Ennek ellenére a most ismertető kiadvány nem egy tanulmányában célzást találunk arra, hogy mennyire nem használtuk fel még mindazt, amit a jeles előd már száz-egynéhány évvel ezelőtt megállapított vagy legalábbis észrevett.

Az első cikket Zsidi Paula írta, *Rómer Flóris és Aquincum* címmel. Szó esik Rómer érdemeiről az ásatások újrakezdésével és az emlékek helyszíni láthatóvá tételével, a múzeum megnyitásával kapcsolatban, hangsúlyozva, milyen jól használta ki a három város egyesítéséből, a nemzeti érzelmeknek a kiegyezés utáni szárnyalásából adódó lehetőségeket. Arról is szót ejt, hogy feljegyzéseinek, helyszínrajzainak gondos tanulmányozásával még most is találhatnánk olyan római kori épületre, értelemszerűen épületmaradványra utaló jelzést, amely az ő idejében még látható volt.

Debreceni-Droppán Béla Rómer múzeumi tevékenységéről tudósít (*Rómer Flóris a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiség-tárának élén*). Aprólékosan végigveszi odakerülésének és távozásának eseményeit, a gyűjtemény működtetésének módszeressé tétele, a leltározás és iktatás színvonalának emelése, a nyomtatott kiállítási vezetők megjelentetése érdekében tett erőfeszítéseit. Szó esik ugyanakkor hihetetlen munkabírását végül is próbára tevő országon belüli, sőt külföldi utazásairól, a régi tárgyak múzeumba kerülését célzó levelezéséről, egyetemi oktatói tevékenységéről, egy nemzetközi régészeti

kongresszus előkészítéséről és levezetéséről, az *Archaeologiai Értesítő* megalapításáról és szerkesztéséről, és mindezek mellett sűrűn megjelenő tudományos publikációiról. Cikkét egy nagyon kedves Fitz Jenő-idézzel fejezi be: „van egy láthatatlan Nemzeti Múzeumunk, amelynek ma is Rómer Flóris az őre”.

Rómer tudományos aktivitásának csúcspontja az 1876-os Ősrégészeti és Embertani Kongresszus megszervezése és lebonyolítása volt. Prohászka Péter az esemény jelentőségének megfelelő részletességgel foglalkozik a témával (*Rómer Flóris és a VIII. Ősrégészeti és Embertani Kongresszus Budapesten*). Nemcsak beszámol az előkészületekről, például az ezzel kapcsolatos érdeklődő körlevelekről, az előadásokról, a szervezett kirándulásokról, a külföldi tudósok tájékoztatására rendezett kiállításokról, a közvetlen hatásról (az eseménnyel kapcsolatos külföldi cikkekről), de mindezt rendkívül gondos dokumentációval támasztja alá. Számos hivatkozást olvashatunk a korabeli sajtóból, nemcsak a tudományos, de a magyar művelt nagyközönségnek szóló lapokból, a *Bolond Istókot* is beleértve. Nyomatékosan rámutat, milyen értékes pillanatképet nyújt a magyar őskorkutatás akkori állapotáról Rómer *Résultats généraux du mouvement archéologique en Hongrie* című összefoglalója; sajnálja, hogy nem került sor ennek magyar nyelvű megjelentetésére.

A jeles tudós sokoldalúságából következik, hogy lelkesen vállalt részt a Történelmi Társulat életre hívásában és működésében (Soós István: *Rómer Flóris, a Magyar Történelmi Társulat alapító tagja*). A kor levegőjében benne volt a nemzeti történelem iránti érdeklődés, és ezt az egyesület komoly tudományos tevékenységgé tudta formálni. Rómer nem csak – mint várhatnánk – régészeti és műemléki problémákkal gazdagította a társulat életét: érdeklődött a céntörténet és a céhemlékek iránt, és elérte egy ipartörténeti bizottság létrejöttét, ami persze újabb munkát, így egy 2600 példányban készült kérdőív összeállítását és az azokra adott válaszok értékelését jelentette számára. Pecsét- és címertani járatosságának köszönhetően jelentős szerepet kapott a magyar címer heraldikailag minél korrektebb meghatározását szolgáló testület (amelyet akkor, a mai gyakorlattól eltérően, mindenképp magyar szóval akartak megnevezni: a „címerészeti bizottság”) munkájában, amelyet aztán az országgyűléshez terjesztettek fel.

Tartós értéket teremtett a középkori falképeket bemutató könyvével, melyet Jékely Zsombor ismertet (*Rómer Flóris és a középkori magyar falképek korpusza*). Az emlékanagnak ez az



Ellinger Ede: Rómer Flóris, a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának őre, 1871
Győr, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum

első összegyűjtése igazi topografikus munka, nem keres stílusösszefüggéseket, alig akar műhelyeket konstruálni, ritkán datál. Míg Ipolyi Arnold a régi magyar művészetről szóló, alig valamivel korábbi előadásaiiban a kronológiai elvet követte, és így a stílusfejlődés felé irányul, addig Rómer pozitivista, csu-

pán a szemmel látható tényeket rögzítő adattárat hozott létre. (A művészettörténetinek nevezhető módszer kerülésére később tárgyalandó tanulmányában Mikó Árpád is felfigyelt.) Könyve rendkívül gazdag alapvetés: minden szerzőnek, aki a teljesség igényével, vagy legalábbis részletesen kíván bemutatni egy falképet, ezzel a művel kell kezdenie. Jékely figyelemre méltó észrevétele, hogy bár a magyar falképkutatás e könyvnek köszönhetően viszonylag korán és nagyon figyelmes áttekintéssel indult, de a folytatás sokáig, egészen a Radocsay Dénest követő fellendülésig elmaradt a kor színvonalától. Az ismertetés kezdetén ugyan azt írtam, hogy Rómerről az utókor nem feledkezett meg, itt mégis arra látunk példát, hogy igenis van még övele kapcsolatban felfedezni való: a szerző, miközben számba veszi, Rómer mit használt fel – és mit mellőzött – korának külföldi falképcikkeiből, könyveiből, megtalálta korpuszának svéd előképét, N. M. Mandelgren francia nyelven megjelent munkáját, amellyel feltételezhetően 1874-es skandináv útja alkalmával ismerkedett meg. (Jékely hangszúlyozottan olvasóbarát gesztusa, hogy megemlíti ennek a könyvnek és még néhány nehezen fellelhető munkának az internetes elérhetőségét.)

Kiss Erika írása (*Rómer Flóris és az ötvösség kutatása*) olyan témát érint, amellyel az illusztris régiségkutató csak ritkán foglalkozott, így ezzel kapcsolatos tevékenységére az utókor sem figyelt. A cikkíró rámutat a Rómer által írt katalógusszövegek akkoriban még szokatlan szakszerűségére (ez idő tájt rendeztek először nagy nemzetközi kiállításokat, amelyek életre hívták a lehetőleg rövid és ugyanakkor informatív leírásokat), továbbá nagyon jól működő vizuális memóriájára, ami nélkülözhetetlen volt ebben a szakirodalom megszületése előtti korszakban. Egyértelmű célja volt, hogy az akkoriban még erősen élő, Winckelmann generációjára visszavezethető, „esztetizáló”-nak mondható szövegek helyett a konkrét összehasonlítással éljen, felhasználjon minden rendelkezésre álló adatot, megfigyelést, és egy tipológiai jellegű rendszert állítson fel.

Rómer Flórisról mint a corvinák kutatójáról két írás is szól, két szerzőtől, de mondanivalójuk olyan szorosan egyszíti ki egymást, hogy alig lehetne eldönteni, mondott-e egyikük olyat, amit a másik nem érintett (Mikó Árpád: *Egy archeológus a művészettörténetben: Rómer Flóris és a Corvina Könyvtár I.* és Zsupán Edina: *Egy archeológus a művészettörténetben: Rómer Flóris és a Corvina Könyvtár II.*). A hazai régiségek minden fajtájának bűvára azt is fontos feladatának tartotta, hogy Mátyás király könyvtárának szétszóródott darabjaiból minél többnek nyomára jusson: soknak ő maga volt a felfedezője, és a könyvtár szakszerű kutatása mindenképpen övele kezdődik. Mindkét írásban szó esik egy Európának sok városát, sok könyvtárát végiglátogató egykori '48-as katonatisztról, Simonyi Ernőről, nem egy kódex corvina voltának megállapítójáról; Zsupán azt is meg tudta állapítani, hogy az 1867-es párizsi világkiállításon kezdődött kapcsolatuk. Kutatásai jól kiegészítették egymást, és Rómer gyakran használta fel Simonyi neki átengedett jegyzeteit (aki szorgalmas kutatásainak eredményeit nem saját ma-

ga publikálta), így a későbbi szakirodalom szinte elfeledkezett róla. Elmondhatjuk, hogy mindkettőjüknek komoly szerepe volt annak a kutatásnak a megindításában, amely csak a 20. században jutott el odáig, hogy megszűlessenek a Bibliotheca Corvina rekonstrukcióját megkísérlő, legalább a fennmaradt kódexeket összegyűjtő kiadványok. Zsupán rámutat arra, hogy a kortársak Rómertől vártak egy nagy, összefoglaló művet a híres könyvtárról; ha erre nem is került sor, ennek előkészítésében mindenki másnál többet tett. Mikó még egy érdekes, a korra, illetőleg a tudósra nagyon jellemző megállapítást tesz: miközben rajongott Mátyás királyért és díszes kéziratáiért, a reneszánszra fanyalgott, nyilván a nagyra becsült késő gótikára következő pogány ízlés felülkerekedését látta benne. (Ezzel nem állt egyedül: kortársa, a más kulturális közegekből érkező Henszlmann Imre is a gótikát tartotta a legbecsesebb nemzeti stílusnak.) A művészettörténeti szempontú észrevételektől corvina-kutatóként is tartózkodott, leírásai gondosak, megfigyelései lényegbe vágók, de nem ebbe az irányba mutatnak.

Az utolsó tanulmányt Kerny Terézia írta (*Rómer Flóris, a rimajánosi bencés templom címzetes apátja*), témája főként a kinevezésekor romos állapotban lévő, beomlott tetejű kis gömöri templom 19. századi helyreállítását kiegészítő freskók. A képeket Stornó Ferenc festette, akivel Rómer a veleméri falképek felfedezésekor kötött barátságot, és aki falkép-könyvének illusztrációit is készítette. A szerző a szentély álló figurái közül Szent Lászlót tárgyalja a legrészletesebben, ide egy valóságos kis exkurzust iktatott a lovagkirály akkoriban megszaporodó ábrázolásairól. Ezek a historizáló korszak felfogásának megfelelően főleg

legteljesebben fennmaradt középkori képét, a veleméri figurát követik, az ott erősen rongált arc vonásaihoz pedig László győri hermáját vették segítségül. Írását egy Bardoly István és Mikó Árpád által jegyzett függelék követi, amely az egykori MOB (Műemlékek Országos Bizottsága, majd az azóta megszüntetett Forster Központ) irattárában megőrzött, az épület helyreállítására vonatkozó dokumentumokat tesz közzé.

Az emlékkonferenciát a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat nevében két művészettörténész szervezte. Talán nem véletlen, hogy ennek megfelelően három régész, egy történész, de négy művészettörténész és egy filológus-kodológus volt az előadók – és a jól kitalált, veretes címen megjelentetett tanulmánykötet szerzői – között. (Ennek ellenkezőjét figyelhettük meg a halála centenáriumának tiszteletére megrendezett emlékülés esetében, amelynek résztvevői között négy régész volt és egy pannonhalmi szerzetes, de csupán két művészettörténész, Németh Lajos és Kerny Terézia. Az akkor elhangzott, a mostaniaknál jóval rövidebb előadások megjelenésének helye: *Archaeologiai Értesítő*, 118. 1991. 91–109.) Teljesen hiányoztak viszont a természettudományos tevékenységével és a néprajzzal kapcsolatos érdemeiről beszámoló írások. Az előző során valóban nem ért el másfélszáz évvel később is számoltatni érdemes eredményeket, de a néprajzi tárgyak közül az elsőket éppen ő szerezte meg a Nemzeti Múzeum számára.

Végh János