

arshungarica

46. ÉVFOLYAM 2020 | 4

Az Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Tartalom

Finy Heidi Marietta		
A marosszentannai középkori falképek feltárásai		363
Nagy Eszter		
A címlapon túl		383
<i>A Holkham Hall-i Evangelistarium szövegéről és hiányzó miniatúráiról</i>		
Sarkadi Nagy Emese		
Kiegészítések a Winzendorfi mester működéséhez		399
Tóvizi Ágnes		
Képes kalendárium-könyvecske a 16. században?		414
<i>Egy eddig ismeretlen naptártípusról</i>		
Papp Júlia		
II. Lajos magyar király fiktív páncélos ábrázolásai		425
Gosztonyi Ferenc		
Saját Cézanne		443
<i>Németh Lajos Kondor Béláról: a kezdetekről (1956) és a következményekről</i>		

A marosszentannai középkori falképek feltárásai

Marosszentanna (Sântana de Mureș, Románia) Marosvásárhelytől mindössze néhány kilométerre északra fekszik, a középkori templom a település keleti széle felé helyezkedik el. A szabadon álló, egyhajós, félköríves szentélyzáródású épülethez nyugatról egy későbbi kialakítású homlokzati torony (1. kép), délkeletről, délnyugatról és északkeletről egy-egy támpillér csatlakozik. Szentélye boltozott, hajója síkmennyezetes lefedésű, a két épületrészt diadalív választja el egymástól (2. kép). Szentélyét és déli falát a barokk korban átalakították, félköríves ablakokkal törték át, déli és nyugati falán egy-egy ajtónyílás kapott helyet.

A templom első írásos említése az 1332-es pápai tizedjegyzékből való, melyből kiderül, hogy a szentannai egyházközség 5 régi banálist fizet. Eszerint a templomnak ekkor már állnia kellett. 1375-ben Mihály papot említik, aki egy birtokot kap Teremi Ponya adományából. 1409-ben és 1467-ben „Zentanná”-t, 1451-ben „Villa Zenthanná”-t említenek a források, 1465-ben pedig Tamás plébánosról írnak.¹ A község lakosai a reformáció idején tértek át, így a templom azóta református használatban van. Középkori falképeit ők meszelték le, ezért egészen a 19. század végéig nem volt tudomása róluk a szélesebb közönségnek.

Tanulmányomban igyekszem számba venni és bemutatni azokat a 19–20. századi forrásokat, amelyek a falképek újbóli napvilágra kerülésétől fogva keletkeztek és maradtak ránk. A hivatalos levelezések, kifizetési számlák az akkori műemlékvédelem és az egyház kapcsolatába engednek betekintést. Az akvarellmásolaton, felmérési rajzokon, fotográfiákon keresztül pedig a

templom falképeinek egykori programjáról kaphatunk teljesebb képet. Ezt követi a falképek 21. századi felújításának rövid bemutatása (az ekkor készült dokumentáció nem kerül tárgyalásra), az újabban előkerült részletek értelmezése, végül pedig az összes ismert anyag alapján kitérek a datálás és a lehetséges megrendelő személyének kérdésére.

A falképek 19–20. századi feltárásai

A Műemlékek Országos Bizottsága (MOB) 1903–1911 közötti működéséről szóló jelentésben rövid beszámolót találunk a templom falképeiről: „A marosszentannai (Maros-Torda m.) ref. templomban Gróh István tanár a XV. századból származó érdekes falfestményeket (Utolso itélet, Szent Anna családja, stb.) fejtett ki a mészréteg alól. A bizottság elrendelte a képek lemásolását és egyidejűleg javaslatot tett, hogy a szegény egyházközségnek temploma fönntartására segély engedélyeztessék.”² „Az egyes műszaki munkálatok előkészítése és keresztülvitele, valamint műemlékek megvizsgálása alkalmából készített sok fölvetelen kívül különösen a következők emelendők ki. A középkori falképek másolataiból álló gyűjtemény számára Gróh István tanár lemásolta a marosszentannai ref. templomban kifejtett falképeket (9 drb) [...]”³ Az 1912–1913-as évekről szóló MOB-beszámolóban a templom helyreállítására fordított összegről találunk információt: „A marosszentannai (Maros-Torda m.) ref. templom a bizottság által

¹ ENTZ Géza: *Erdély építészete a 11–13. században*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1994. 125; LESTYÁN Ferenc: *Megszentelt kövek. A középkori erdélyi püspökség templomai*. Gyulafehérvári Római Katolikus Érsekség, 2000. <http://mek.oszk.hu/04600/04684/html/524.html> (Letöltve: 2017. 03. 28.).

² A MOB működése az 1903–1911 években. In: *Magyarország műemlékei*, III. Szerk. báró FORSTER Gyula. Budapest, Franklin-Társulat, 1913. 295.

³ FORSTER 1913. (Ild. 2. j.) 299.



1. Marosszentanna, a templomtorony távlati képe nyugatról
A szerző felvétele, 2014

rendelkezésre bocsajtott terv alapján 3000 korona államsegély felhasználásával helyreállítottatott.”⁴

A MOB-iratokból értesülhetünk a műemléki helyreállítások ezen fejezetének előzményeiről. Id. Nemes Ödön marosvásárhelyi rajztanár 1894. december 11-én kelt, a millenniumi országos kiállítás történelmi fűcsoportjának igazgatójához, Szalay Imréhez címzett levelében vetette fel, hogy a közlegő kiállítás alkalmából egy erdélyi falképmásolatokból álló gyűjtemény létrehozására volna szükség.⁵ „Ugyanis eddigi kutatásaim rendén

meggyőződtem arról, hogy Erdély területén számos, részint román-, részint góth-stylű egyház létezik, melyek falai freskókat rejtenek. Ezek legtöbbször a világ elől mintegy elrejtett szerény építmények, melyeket eddig jó formán észre sem vettek.” Ehhez a munkához ajánlkozik megbízásra: „mint e vállalat tervezőjét és megindítóját, kizárólag engem mielőbb megbízni méltóztatnék”. A terv kivitelezéséhez anyagi hozzájárulást (a lefejtési és helyreállítási költségekhez, anyagokhoz, a másoláshoz, valamint az utazáshoz maga és két segítője⁶ számára három ingyenes állandó vonatjegyet) kér az igazgatótól.⁷ A válaszlevél hiányában annak tartalmára Nemes Ödön következő leveléből következtethetünk csak, amely alapján azt a választ kaphatta, hogy az igazgatóság nincs felhatalmazva a falképekkel kapcsolatban kizárólagos lemásolási engedélyt és tulajdonjogot adni, de felkérték Nemest, hogy készítse el a felkeresni tervezett egyházak listáját.

1895. április 8-i levelében a rajztanár megadta a kért listát, és megismételte az anyagi támogatásra vonatkozó kérését Szalay Imrének – ezúttal egy falképmásolatot is mellékelte: „[...] a tisztelettel ide mellékelte kép a maros-szent-annai góth stylű templom nyugati falán felfedezett freskó másolata.”⁸ Ez egyház nyugati falát teljesen átkutattam, de ezen részleten kívül ott több nem volt található, mivel e fal egy része ujtásokon ment át, – azonban majdnem bizonyosra veszem, hogy az északi fal mész rétegei alatt szintén falképek lappanganak s ezek is napfényre volnának hozandók. Az itt bemutatott kép, melynek eredetije 16–17 [] méter területet foglal el, az utolsó itélet töredéke. Töredék annyiban, hogy abból a kék színnel alapozott menynek csak egy része, továbbá az utolsó itélettel a pokol és a purgatorium egy része maradt reánk. A mennyben szivárványos mandorlában az Üdvezítő ül sebeit mutatva, míg balján Keresztelő Szt. János térdel s a bűnösökért könyörög, vele együtt könyörög a hat apostol, kiken komoly méltóság ömlik el, míg a magasban, fellegek közül két angyal hirdeti tárogatón az utolsó itéletet. A kép jobbfelőli (heraldikailag) része, mely teljesen meg-

4 A Műemlékek Országos Bizottságának működése az 1912–1913. években. In: *Magyarország műemlékei*, IV. Szerk. báró FORSTER Gyula. Budapest, Franklin-Társulat, 1915. 246.
5 *A Vasárnapi Ujság* 1894-es száma arról számol be, hogy Nemes Ödön Marosszentannán régi falképet fedezett fel. Az *Utolsó itélet* jelenetét lemásolta, és a millenniumi kiállításon be fogja mutatni azt – tehát mintegy tényként közli már az eseményt: Felfedezett régi falfestmények. *Vasárnapi Ujság*, 41. 1894. 33. sz. 549.
6 B. Nagy Margit bevezetője alapján Nemes Ödön itt említett két segítője minden bizonnyal fia, ifj. Nemes Ödön, és annak osztálytársa, Kelemen Lajos lehetett, akik honismereti kirándulásaik alkalmával

szintén lelkes felfedezői voltak a régi emlékeknek, s akiket a rajztanár magával vihett útjaira. KELEMEN Lajos: *Művészettörténeti tanulmányok*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1984. 9–10.

7 Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tudományos Irattár (a továbbiakban MÉM–MDK, TI), ltsz. MOB 1895/58.

8 A templom falképeinek első említője Orbán Balázs. 1870-es munkájában közölte a településre és annak templomára vonatkozó forrásokat, rövid leírást adott a templomról, és említést tett róla, hogy a szentélyben néhány éve a málló mészréteg alól falképek kerültek elő. ORBÁN Balázs: *Székelgyűjtemény leírása*, IV. Pest, Ráth Mór, 1870. 188–189.



2. A restaurált templombelső
A szerző felvétele, 2014

semmisült, kétségtelenül Szt. Máriát és a többi hat apostolt ábrázolta. Az alsó régióban ábrázolt két gyönyörű angyal-alakban Mihály főangyalt látjuk feltüntetve és pedig az első képen mint a jókat és gonoszokat mérlegeli s itt azon eszme jut kifejezésre, hogy egy jó lélek többet nyom a mérleg serpenyőjében, mint három gonosz. A másik angyal képben Mihályt, mint az ítélet végrehajtóját látjuk, amint pallósát magasra emelve, az összelánczolt elkárhozottakat a pokolba úzi. A poklot itt is, mint azt a régi hasontárgyú képeken ábrázolva látjuk, egy nyitott szájú s tüzet hányó szörny jelképezi. E sárkány, mely éles fogakkal és szarvval van fölfegyverezve, úgy torkából, mint orrmányából lángot lövell az elkárhozottakra. Felette egy másik, de az előbbinél jóval kisebb méretű, elefánthoz hasonló szörny tűnik föl, mely szintén tüzet fúj. E tűzcsáváknál feltűnő, hogy azok színe szürkés-fehér, de kétségtelen, hogy az eredeti vörös vagy sárga szín a nyirok behatása következtében

fakult meg. Ugyanának a nyiroknak tulajdonítható a festmény egy jókora részének elhomályosodása, nevezetesen azon résznek, hol a vörös ördögök a bűnösöket kinzani látszanak. Ezek között egy négy kéz láb kuszó s fölkantározott nő tűnik fel kin egy nagy orru ördög lovagol. A most leirt pokolnak ellentétes része: a paradicsom, miként a meny jobbfelöli része teljesen megsemmisült, de megmaradt a kettő közé helyezett tisztítóhely (purgatorium) egy részlete, mely a kádakba ültetett alakok által nyer kifejezést.⁹ A festmény kompozíciójában egység nyilvánul s azt úgy a felfogás, mint a kivitel tekintetében a XIV. XV. századbeli festmények sorába kell soroznunk. Az elrendezésben, ornamentikában egyaránt izlés és szín nyilvánul, a rajz többnyire korrekt a szinharmonia pedig éppen feltűnően szép. A kép általában a névtelen festő által elérni szándékolt hatást gyakorolja, a mennyiben vallásos érzületünkre hat, ihlettel tölt el, megragad.¹⁰

9 Ezek minden bizonnyal az utolsó ítéletkor a sírládáikból kikelő elhunytak lehetnek.

10 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1895/58.

Szalay Imre április 10-én a másolattal együtt átküldte a leveleket a MOB-nak, hogy a segítyezés iránt saját hatáskörben intézkedjen, az eredményről pedig majd tájékoztassa az igazgatóságot.¹¹ A MOB április 23-án tárgyalta az ügyet, amelynek során arra jutott, hogy a rajztanár által támasztott feltételeket – miszerint a segíty után is megtartaná magának a képeket – nem tarja elfogadhatónak, és „a mintául bemutatott nagylapot nem találta saját igényeinek megfelelőnek”, így visszautasította Nemes Ödön ajánlatát.¹² A következő évben a rajztanár a *Székely Hirlepleban* tette közzé a fal-képek leírását.¹³ Ezek után a kis templomról mintegy tizenhárom esztendeig hallgatnak a források.

1909. december 29-én Farkas Jenő református lelkész levelet intézett Berczik Árpádhoz, az Országos Magyar Szövetség elnökéhez, amelyben arra kérte, továbbítsa írását a MOB-hoz: a várhegyi (Chinari, Románia) templomot a bizottság legyen szíves megvizsgálatni, és ha érdemesnek tartja, saját költségén helyrehozni, ugyanis az egyházközség olyan szegény, hogy nincs pénze önerőből finanszírozni azt. 1910. január 1-jén Berczik továbbította a kérvényt a MOB-hoz, 17-én pedig Szehlo Ottó előjegyezte magának az utazást a templom helyszíni szemléjéhez.¹⁴

Ezt követően Farkas Jenő a gyors intézkedést megköszönve újabb levelet intézett Forster Gyulához, a MOB elnökéhez: „[...] Szehlo Ottó bizottsági másod építész Úrat, templomunk megvizsgálására tisztelettel és szeretettel várjuk. – Marosszentanna leány-egyházam nevében, mély alázattal kérem méltóságos elnök úrat: Szehló építész úrral, várhegyi kiszállása alkalmával, méltóztasson megvizsgálatni a marosszentannai ref. templomot is. – Ez a templom is a XIII. ik században épült. Ugy tudom a műemlékek sorába föl is van véve. – Falain, a meszelés alatt, festmények vannak. Omlófélben levő fatornyában van egy 1490-beli harang. – Itt is van baj, – ámbár nem olyan égetően sürgős, mint a várhegyi templomnál. Marosszentanna – Várhegytől 4 km. re van, bele-esik a várhegyi út-vonalba. Így tehát megvizsgálása – egy uttal és fáradsággal talán meg-ejthető lenne.” A kérésnek eleget téve a MOB 1910. január 28-án felkérte Szehlo Ottót, hogy a várhegyi út alkalmából a szentannai templomot is vizsgálja meg.¹⁵

1910. február 9-ei dátummal „az erdélyi református egyházkerület igazgatótanácsától” is levél érkezett Forster Gyulához, amelyben megismétlődött a kérés: a MOB a várhegyi kiszállás alkalmával lehetőleg a marosszentannai „műemléket képező” templomot is vizsgálja meg, mert annak restaurálása már elkerülhetetlenné vált. A MOB további döntéseiről tájékoztatást kérnek.¹⁶

Szehlo Ottó április 28-án felkereste a templomot, a helyszínen jegyzetet és vázlatokat készített – ezek a MOB jelenlegi jogutódjának, a Műemlékvédelmi Dokumentációs Központnak a Tudományos Irattárában fennmaradtak.¹⁷ Méretekkel ellátott rajzot készített a diadalív keresztmetszetéről, a diadalívet tartó faszervezetről, a nyugati ajtóról, a templom teljes alaprajzáról, a toronyról és annak harangjáról – lemásolva annak feliratát is. Feljegyezte, hogy az esetleges helyreállítás során milyen változtatásokat szeretne eszközölni az egyházközség.

Május 17-én jelentést tett a MOB-nak a templom állapotáról, illetve az egyházközség által remélt felújítási munkálatokról. „Marosvásárhely közelében fekvő Udvarfalva ref. egyházközséghez tartozó Várhegy és Maros Szent Anna főkegyházak templomait April hó 24-én és 28-án megvizsgálván, mellélkelt 5 db fénykép és 2 db felvételi rajzon van szerencsém nevezett építményeket a tekintetes Bizottságnak tisztelettel bemutatni. A várhegyi ref. templom kisebb szabású alacsony, a románkori időkből származó építmény, erősen átalakítva [...]”, „A maros Szent Annai ref. templom valamivel nagyobb és jobban conservált műemlék, ugyanazon korból. A templomban a mészréteg alatt eredeti figurális falfestmények vannak, melyek a megejtett vakarási kísérletek szerint igen érdekeseknek és jó karban lévőeknek mutatkoznak. Ugy hogy elsősorban ezen falfestmények szakszerű feltárására van szerencsém a Tekintetes Bizottság figyelmét tisztelettel felhívni. – Az egyház ohajtása elsősorban, a templomhoz a 18-ik században hozzáépített fatorony helyibe egy falazott tornyot építeni, mert a fatoronynak szerkezete gyenge levén, a torony harangozáskor erősen ing. Lehetne ugyan ezen szerkezetet András keresztelkkel szilárdítani, mi azonban csak mint ideiglenes intézkedés válnék be. – Az egyházközség egyéb kívánságai egy nagyobb

11 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1895/58.

12 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1895/58.

13 KELEMEN 1984. (ld. 6. j.) 9–10. 1896-ban *Néhány székelyföldi freskóról* címmel előadást tartott nyolc település középkori fal-képeiről, amelynek szövege szintén a *Székely Hirlepleban* jelent meg.

14 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1910/8.

15 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1910/75.

16 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1910/136. Elképzelhető, hogy a MOB nem tájékoztatta Farkas Jenőt döntéséről, miszerint kérésének eleget téve, a várhegyi kiszállás alkalmával Szehlo Ottó Marosszentannára is ellátogat; vagy Farkas Jenő indította meg két szálon az ügyet, talán a püspöki levéllel nyomatékot adva a kérésnek.

17 MÉM–MDK, TI, ltsz. K 105.

új karzat létesítése a nyugati oldalon, a szentélyben elhelyezett kis karzat eltávolításával. Mübeccsel nem bíró famennyezetének ujjoli pótlása, padló, új ablakok és kis új ajtó. Mindezekhez, tekintettel a fenntartandóknak mutatkozandó falfestmények és a toronyban levő 15. századból eredő (1497) harang biztosítására, az egyházközség tisztelettel kéri a Tekintetes Bizottságot, a régi részek helyreállításához mért arányban a helyreállítás költségeihez hozzájárulni méltóztassék.¹⁸

Az egyházközség 1911-es Aranykönyvében két régi fotográfia mellett ez olvasható: „A maroszentannai öreg templom, mely a XIII. században épült. A falán látható freskók, – a vastag mészréteg alatt, – az 1912. évben¹⁹ fedeztettek föl ’s a Műemlékek bizottsága által restauráltattak, megállapítottván, hogy a falképek a XIV. századból valók. Ugyanezen évben a »Műemlékek Országos Bizottsága« az egész templomot restauráltatta, cseréppel megfedette: 4000 kor. költséggel. Farkas Jenő ref. lelkész.” Ugyanezek a fotográfiák megtalálhatóak a Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ Fotótárában is (3. kép).²⁰ Minden bizonnyal Sztéhlo Ottó fent említett helyszíni felmérése alkalmával készülhettek, és az egyházközség is kapott belőlük példányt. Szintén e látogatást követően készülhettek azok a felmérési és helyreállítási tervek, amelyek alján Sztéhlo Ottó neve és az 1910-es dátum szerepel.²¹

Sztéhlo Ottó 1910-es jelentéséhez kapcsolva három MOB-level található, amelyeket a következő személyeknek címeztek:

1910. augusztus 2-án a MOB levelet intézett Farkas Jenő lelkészhez: „A maros-szentannai templom helyreállítási költségeihez leendő esetleges hozzájárulásunk kérdését csak akkor tárgyalhatjuk érdemileg, ha a templomban levő régi falfestmények teljesen ki vannak fejtve és megállapíthatjuk, mennyiben indokolják ezek a festmények a templom műemlékként leendő fentartását.” A következő levélben a feladatra Gróh Istvánt, az Országos Iparművészeti Iskola tanárát kérték fel. Végül pedig levelet küldtek Berczik Árpádnak is, amelyben kijelentették, hogy a templom a nagymértékű átalakítások miatt nem jogosult a műemléki támogatásra. Az egyházközséget tanácsokkal látták el; illetve tornyának megtartására szólították fel: az így megtakarított pénzt költsék a tatarozásra.²²

18 MÉM–MDK, TI, Itsz. MOB 1910/395.

19 Lehetséges, hogy ez a pár sor, ami a két fotográfia közé lett felírva, egy utólagos, évekkel későbbi bejegyzése Farkasnak, amelyben helytelenül szerepel a falképek felfedezésének (illetve mészréteg alóli 1911-es kibontásának) dátuma. „Restaurálás”-on minden bizonnyal



3. Maroszentanna, a templom távlati képe északnyugatról, a régi fatoronnyal
Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Fotótár, Itsz. 28.570

1911 augusztusában Gróh jelentette, hogy kibontotta a falképeket, részköltségei fedezésére pedig 400 korona előleget kért. Augusztus 18-án a MOB beszámolt a minisztériumnak a kibontott falképek értékességéről: „A kifejtési munkálatok során kitűnt, hogy az egyhájos, kerek apsisal és famennyezettel bíró román kori templom szentélyében, diadalívén és nyugati falán nagy számban maradtak fenn középkori, a XV. század végéről származó falképek, melyeknek különös becsét az a körülmény ad, hogy a nevezett tanár szerint a festmények a primitív középkori művészetről a renaissance művé-

a Nagy Szent Család és a trónon ülő félalak felíráttal való ellátását, illetve előbbi díszítőkeretének meghosszabbítását érti.

20 MÉM–MDK, Fotótár, Itsz. 30.708; 28.570.

21 MÉM–MDK, Tervtár, Itsz. OMF K 3327-29 (MOB 1910/395); 3330-35.

22 MÉM–MDK, TI, Itsz. MOB 1910/395.

szetre műtörténeti szempontból igen érdekes átmenetet mutatnak és rajtuk Rosenmaúer János²³ nevezetes szász mester kezeinek befolyása tisztán megállapítható. Kívánatosnak tartjuk, hogy az érdekes falképsorozat, mely a templom helyreállítása következtében az érintés és rongálás veszélyének van kitéve és mai állapotában alig lesz fenntartható, bizottságunk gyűjteménye számára lemásoltassék, miért is tisztelettel javasoljuk, hogy a másolatok elkészítésével Gróh István tanár megbízását megengedni méltóztassék.²⁴

Egy szeptember 4-ei bejegyzés szerint megérkezett a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium (VKM) engedélye, a falképek lemásolásával ekkorra Gróh már elkészült.²⁵ A Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ Tervtárának anyagában ma is megtalálhatóak ezek az akvarellmásolatok.²⁶

1911. szeptember 16-ai keltezéssel Farkas Jenő ismét levelet intézett a MOB-hoz. Ebből kiderül, hogy a falképeket személyesen nem Gróh István, hanem annak egyik tanítványa²⁷ tárta fel, a nyáron megbontott vakolat pedig még restaurálásra vár. A lelkész kéri tehát a frissen feltárt falképek restaurálását és lehetőség szerint rá mázátatását is.²⁸ „Szükséges volna ezeket a képeket széthúzó függönyökkel látni el. Részint a képek kiméltése végett; részint, hogy ez irányban korlátozott hiveink vallási öntudatát a képek ne bántásák.” Farkas elsődleges és legfontosabb feladatnak azonban a tetőszerkezet kijavítását látta: „[...] a templom fedele annyira rozoga állapotban van, hogy a templomból, a deszka mennyezeten át, a szabad ég több helyen látszik. – E tekintetben Gróh tanár urra hivatkozunk, mint hiteles tanura. – Különben Péterfy Dénes marosvásárhelyi kir. főmérnökkel is megvizsgáltattuk a dolgot, a ki a templom sürgős megfedését annyival inkább javasolja, mert a téli hó-lé beszivárgása folytán a falképek

is veszélyeztetve lesznek.” Az épület rossz állapotára és az egyházközség szegénységére hivatkozva reméli, a mellékelt mérnöki költség-előirányzatban szereplő összeget még abban az évben megkaphatják majd.²⁹

Szeptember 17-én az egyházközség megbízásából Péterffy Dénes marosvásárhelyi kir. főmérnök a templom felújításához szükséges munkákról műszaki leírást és véleményt nyújtott be, amelyben 4357 korona 65 fillérben határozta meg a szükséges felújítás összköltségét. Ehhez előjárósági bizonyítványt mellékeltek, amely tanúsította, hogy „a marosszentannai egyházközségnek oly kevés vagyona van, hogy az abból befolyó jövedelemből évi rendes kiadásait is alig képes fedezni,³⁰ s e csekély vagyonát is 1440 kor. adósság terheli”, valamint „a folyó 1911 évben 10.000 kor. költséggel iskolát és tanítói lakást épített s ez építés annyira kimerítette pénztárát, hogy a templom javításra váró rozoga fedelét helyrehozni képtelen”.³¹

Szeptember 28-án Szelehó Ottó új költségvetési tervezetet készített a templom felújításához a MOB megbízásából. A tervezet végösszege jóval kevesebb volt a Péterffy Dénes által meghatározott összegnél: 2986 korona 27 fillér.³²

Szeptember 29-én Gróh István kilenc lapon beterveztette a másolatokat, amelyeket a MOB elismeréssel fogadott – „azok a Gróhnál megszokott gonddal és lelkiismeretességgel történtek” –, és munkájáért 1200 korona kiutalását kérte.³³ A tiszteletdíjat a VKM 1912 februárjában engedélyezte és kiutalta Gróh István részére.³⁴

Farkas Jenő 1911. október 3-án levelet intézett Forster Gyulához, melyben egy korábbi, személyes megbeszélésükre hivatkozva megküldte az egyházi számadások másolatát és a mérnöki felmérést. „[...] mély alázattal kérjük Méltóságodat, – mint a kitől tudjuk, ez-az egész dolog függ –, méltóztasson a régebben beterveztett mérnöki költségvetésben feltüntetett restaurálási összeget hiány

23 A nagyszebeni *Kálvária*-falkép (1445) festője. A két falkép közti kapcsolat stílusán és az időbeli eltérés révén sem indokolt. GAVLHOFFER-Kovács Gábor: Egy freskó – két másolat. A nagyszebeni Kálvária-falkép és másolatai. *Műemlékvédelem*, 55. 2011. 4. sz. 228–239.

24 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1911/614.

25 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1911/659.

26 MÉM–MDK, Tervtár, ltsz. MOB 256 – MOB 264.

27 A falképekről 1911-ben a *Vasárnapi Ujság* hasábjain *Hatszázéves freskóképek* címmel Turnyowsky Sándor marosvásárhelyi születésű ügyvéd, egyetemi tanár és újságíró tudósított. Az ő beszámolójából tudjuk meg, hogy a képek feltárására a „műemlékeket gyűjtő bizottság” Pethely Gyula művésznövendéket küldte ki, aki „nagy ügyességgel és kitartással hántotta le a mészréteget a falakról”. A hírlap két, Pethely szignóval ellátott másolatot is közölt: Szent Pétert, valamint a Nagy Szent Család-ábrázolást. – *Vasárnapi Ujság*, 58. 1911. 34. sz. 685–686.

28 A MOB által ekkor készített keretek, díszítések az 1999 és 2005 között lezajlott restaurálás alkalmával kerültek eltávolításra, meghagyva a *Nagy Szent Család* kép alatt elhelyezett feliratot.

29 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/421.

30 1907-es adatok szerint Marosszentanna egyenes állami adója 3817 korona, 1904-ben községi pótagója 2094 korona. 1904. évi összes jövedelme 1002 korona, az 1882 és 1901 között felhalmozott összes jelzálogterhe 106 920 korona. 1903-ban a református egyházi adót fizetők száma 54 fő. BARABÁS Endre: *Maros-Torda vármegye és Maros-Vásárhely törvényhatósági joggal felruházott és szabad királyi város közgazdasági leírása*. Budapest, Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság, 1907. 121.

31 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/855.

32 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/421.

33 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1911/713.

34 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/86.

nélkül megszavaztatni. Hiszen eltekintve attól, hogy egy (szép új templommal dicsekedő) erős oláh fészek maroknyi magyarsága lesz föl-segélve ez összeg által, roskadozó temploma megújításában, másfelől ez a templom, mint mű emlék is megérdemli a rája való költséget.³⁵

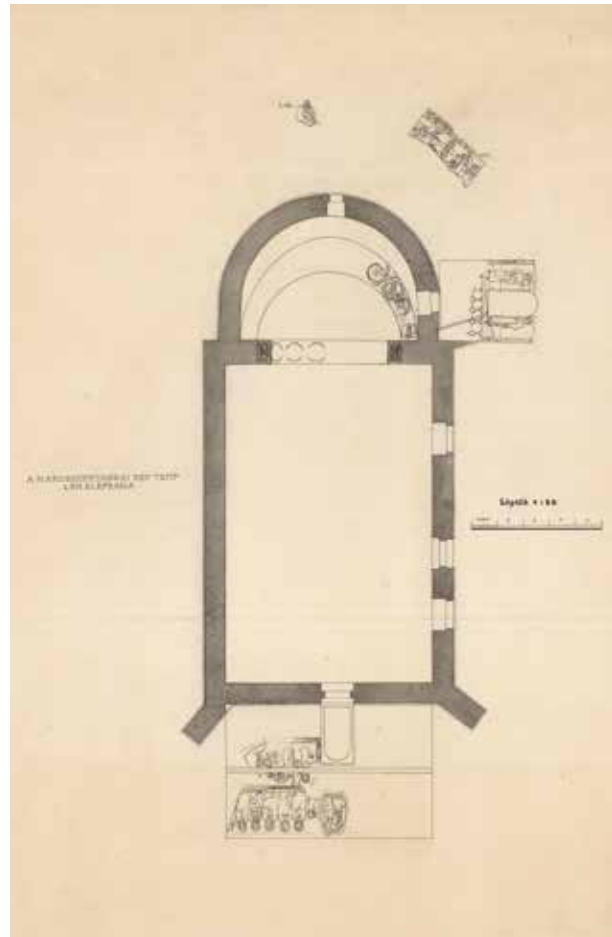
A Gróh által készített másolatok alapján október 14-én a MOB értesítette a VKM-et, hogy a falképek megóvása érdekében helyreállításra van szükség, és kérte, hogy ezt a jövő évi javadalom terhére engedélyezzék. A jelentésben szerepelt, hogy a Péterffy Dénes által készített helyreállítási költségvetést Sztchlo Ottóval átdolgoztatták. Értesítették Farkas Jenőt, hogy a VKM-nél kérvényezték a szükséges összeget, de az abban az évben már nem lesz meg, ezért arra kéri, tegyen meg minden tőle telhetőt, hogy „legalább a szentély tetőfedése ideiglenesen kijavíttassék, nehogy a beszivárgó nedvesség kárt okozzon jelesen a falképeket is megrongálja”.³⁶

1912. június 12-én Farkas Jenő egy MOB-nak írt újabb levélben hívta fel a figyelmet a templom restaurálásának szükségességére: a tető beázik, a falképek ki vannak bontva. Július 2-án a MOB határozatának közlésére kérte a VKM-et, amiről Farkas Jenőt is értesíteni akarták; a levelek azonban elküldetlenek maradtak, mivel időközben beérkezett a határozat: a templom helyreállítására 2988 korona 27 fillért utaltak ki.³⁷

A felújítási munkálatok minden bizonnyal azonnal megkezdődtek, hiszen egy hónappal később, 1912. augusztus 6-án Farkas Jenő már a helyreállítás során felmerült többletköltségek fedezéséért folyamodott a MOB-hoz.³⁸

1912. szeptember 8-án a marosszentannai egyházközség ismét ülésezett, ahol eldöntötték, hogy az újabb többletköltségek (a fedél elbontásakor kiderült, hogy gerendái korhadtsága miatt annak teljes cseréje szükséges) kifizetését is kérelmezni fogják a MOB-tól. Szeptember 10-én az egyházközség a két ülés jegyzőkönyvének kivonatát megküldte a MOB-nak. Bemutatták a Péterffy Dénes által készített pótköltségvetést, és kérték, „[...] kegyeskedjen a mellékelt jegyzőkönyvi kivonatban kitüntetett 4000 Kor. templomrestaurálási költséget folyó évi szept. hó 20-ig okvetlen folyósítani, nehogy vállalkozók a munka befejeztével pert akasszanak egyházközségünk nyakába”.

Szeptember 19-én a MOB tájékoztatta Farkas Jenőt, hogy az ígért összeget (2988 korona 27 fillér) csak



4. Gróh István összesítő rajza a 19–20. századi feltárások során előkerült falképekről, tusrajz, 1912 Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, ltsz. 164/1912 /MOB 256; OMF 342

a vállalkozó nyugtájának ellenében tudják megadni. A rossz fedélszék gerendáinak és a mennyezet deszkáinak cseréjét viszont nem áll módjukban kifizetni, hiszen a MOB már így is nagy anyagi részt vállalt át. „Különben is az egyháznak kötelessége temploma jó karban tartásáról gondoskodni [...]” A bizottság figyelmeztette a lelkészt, hogy a falképek helyreállítását csak a MOB által küldött szakember végezheti, azonban ez az ügy jelenleg nem sürgős.³⁹ Farkas Jenő

35 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/421.

36 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1911/695.

37 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/421; MOB 1912/460 /kiselejtezve/;

lktató és tárgymutató 1912.

38 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/604.

39 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/715.



5. Szent Pál alakja a szentélyben
A szerző felvétele, 2013

szeptember 30-án elszámolt a helyreállításra folyósított összegről, amelyhez csatolta a vállalkozó kereseti kimutatását is.⁴⁰

40 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/771.

41 Maros megyéről 1907-ben azt írják: „[...] e megye területén kapcsolódik össze az a rumen gyűrű, mely Bukovina felől északról és Ruménia felől délről körül fogja és elzárja az alföldi magyar medencétől az erdélyi magyarság zömét. A székelység által alkotott egyetlen nagyobb sziget nyugati partjait e megye területén ostromolja, mossa leghevesebben az oláhajkú néptenger [...]” A magyarság identitástudatának megőrzése a korábbi levelezésekben is fontos hivatkozási pont volt. Az 1880 és 1900 között eltelt húsz év alatt az oláh nyelvű népesség 24,8%-kal növekedett a megyében. Marosszentanna polgári népessége 1869-ben 793 fő volt, 1900-ban már 1055 fő, ebből 423 fő magyar, illetve 277 fő írt és olvasott. BARABÁS 1907 (ld. 30. j.) 17, 51, 120.

42 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1912/855; MOB 1912/974.

43 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1913/538.

44 KOROMPAY György: *Középkori eredetű református templomok és templomerődök*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 1942. 61; KOVÁTS J. István: *Magyar református templomok*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 1942. 159.

Október 16-án K. Lippich Elek miniszteri tanácsos „az idegen ajkú lakosság lakta vidéken különösképen jelentős hivatást teljesítő magyar egyházközségnek”⁴¹ a beadványát „sürgős hivatalos tárgyalás végett” megküldte a MOB-nak. A MOB november 22-ei ülésén tárgyalta az ügyet, és javasolta a VKM-nek 1000 korona engedélyezését „a felmerült hiány fedezésére”.⁴² 1913. július 27-én a VKM kiutaltvázott 1000 koronát a „templom helyreállításánál felmerült pótmunkákra”.⁴³

*

Noha a művészettörténészek és a szakma számára a marosszentannai templom néhány évtizeden belül fontos hivatkozási alap lett – egyrészt az építészet területén mint átalakított, román kori, félköríves apszisú templom,⁴⁴ másrészt a falfestéssel foglalkozók körében mint itáliai hatásokat mutató falképegyüttes⁴⁵ –, az épület későbbi sorsát döntően meghatározta, hogy a *Magyarország fenntartandó műemlékei hivatalos jegyzékének tervezete* című, 1918-as munkában a MOB által összeírt emlékek között Maros-Torda megyén belül nem szerepelt Marosszentanna neve.⁴⁶

1930-ban a már korábban is említett 19. századi fatornyot kőtoronyra cserélték, amelyet a nyugati falba építettek bele, így az ott elhelyezkedő falképek egy jelentős része végérvényesen megsemmisült.⁴⁷ Elpusztult az *Utolsó ítélet* teljes középső szakasza, rajta az ítélt Krisztus alakjával, valamint az alsó falszakasz lélekmérő Szent Mihályával és a kárhozott lelkeket a Leviatán szája felé terelő angyallal. Ezek ma már csak Nemes Ödön leírásából⁴⁸ és a Gróh István-féle akvarellmásolatról ismeretesek.⁴⁹

203; ENTZ 1994 (ld. 1. j.) 62, 125; ENTZ Géza: *Erdély építészete a 14–16. században*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása, 1996. 203, 378; 397.

45 Néhány fontosabb munka a teljesség igénye nélkül: Ion D. ȘTEFĂNESCU: *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*. Paris, P. Geuthner, 1938. 13–17, 19, 26, 27, 59, 70; 14, 15, Pl.V. 1–2, Pl.VI. 2, Pl.VII. 2; RADOCȘAY Dénes: *A középkori Magyarország falképei*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1954. 55, 173; Vasile DRĂGUT: *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV–XV)*. București, Editura Meridiane, 1970. 20, 21; TROMBITÁS József: *A marosszentannai református XIII.-ik századból való műemléktemplom története*. 1971. Gépirat a marosszentannai lelkészészen.

46 Műemlékek Országos Bizottsága: *Magyarország fenntartandó műemlékei hivatalos jegyzékének tervezete*. Budapest, Németh József kiadó-vállalata, 1918. 34.

47 TROMBITÁS 1971 (ld. 45. j.) 3.

48 MÉM–MDK, TI, ltsz. MOB 1895/58.

49 MÉM–MDK, Tervtár, ltsz. 172/1901, MOB 259, OMF 345.



6. A Nagy Szent Család kép a szentélyben
A szerző felvétele, 2013

A 19–20. századi feltárások során előkerült falképek

Egy, a templom alaprajzát ábrázoló lapon⁵⁰ (4. kép) Gróh István összesítése látható a 19–20. századi feltárások során előkerült falképekről. E tusrajz, valamint a falképekről készült akvarellmásolatok alapján rekonstruálni tudjuk az akkor ismert részleteket.

A szentély falképei

A szentély déli falszakaszának alsó harmadában geometrikus díszítés maradt fenn, amelynek felfedezéséről már a Gróh-féle rajz is tanúskodik. A barna, vörös és sárga alakzatokból szabályos sorrendben kialakított látszatarchitektúrás mintával minden bizonnyal kőberakás, valószínűleg nemes márványfajták hatását kívánta kelteni a festő.

A megmaradt geometrikus díszítésű alsó szakaszt egy sárga színnel festett illuzionisztikus párkány zárja le. Ezen a párkányon egy egész, egy fél alak és két lábfej töredéke maradt meg. A jobb oldali, félig meglévő alak egy idősebb, fehér hajú és szakállú apostol, antikizáló

viseletben, köpenyét behajlított bal karján átvetve viseli. Jobb keze egy később kialakított ablaknyílás miatt már nem látható, azonosítását segítő attribútuma ezen elpusztult kézben kaphatott egykor helyet. A tőle balra elhelyezkedő alakot szinte teljes terjedelmében elpusztította a falba vágott új ablaknyílás, a megmaradt lábfejtöredékekből mindössze annyi állapítható meg, hogy ez az apostol ugyanolyan sarut viselt, mint társai. A harmadik, legépebben fennmaradt alak szintén antikizáló ruhát visel, köpenyét bal karján átvetve. Szakállt és kopaszodó homloka mögött hosszú barna haját visel. Jobbjában attribútumát, a kardot tartja, a kard pengéjének tetejét nyitott bal tenyerébe helyezi. Attribútuma alapján egyértelműen azonosítható Szent Pál apostollal (5. kép). A három alakot két oldalról geometrikus keret fogja közre. A megmaradt alakok fejüket a mellettük elhelyezkedő *Nagy Szent Család* kép felé fordítják, szemüket azonban a nézőn nyugtatják, mintegy kapcsolatot teremtve a szent életű család és a hívők sokasága között.

A szentély legnagyobb megmaradt, különálló festett falfelülete ikonográfiaiban igen összetett kompozíció, amelynek sajnos csak a felső szakasza van meg. A kép alsó törésvonalában, egy téglalap alakú

⁵⁰ MÉM–MDK, Tervtár, Itsz. 164/1912; MOB 256, OMF 342.



7. Mettercia-ábrázolás a Nagy Szent Család képen
A szerző felvétele, 2013

mezőben örökítették meg a 20. századi beavatkozások emlékét: „E falképek a XIV-ik századból valók, felfedeztettek a Műemlékek Országos Bizottsága által az Úr 1911-ik esztendejében.” Az ábrázolás középpontjában egy *Mettercia*-jelenet foglal helyet: Szent Anna, előtte Mária, aki a gyermek Jézust fogja (6–7. kép). Szent Anna köpenye széttárul, midőn kezét két további nőalak (az apokrif iratokban szereplő Mária Kleofás és Mária Szalóme, Szent Anna további gyermekei) fejére helyezi, akik beajánló kéztartással gyermekeiket (Józsefet, illetve a fiatalabb Jakab, Júdás Tádé, Simon apostolokat, valamint idősebb Jakab és

János apostolokat) vezetik a szent hármashoz. Ebben az ábrázolásban tehát további két ikonográfiai típus elemei is kimutathatók: magába foglalja az ún. *Nagy Szent Család*-⁵¹ és a *Köponyeges Mária*-ábrázolás jellemzőit is: jelen esetben a nagyanya, Szent Anna az, aki gyermekeit és unokáit föléljük terjesztett palástjával óvja – mint ahogy Mária szokta az oltalma alá futó hívők seregét (6. kép). A gyermekek egyszerű ruhát viselnek, hullámos barna vagy szőke hajuk állukig ér. A nőalakok hajukat befedő kapucnis köpenyben állnak, egyszerű ruhájukat nagyon finom nyakfátyol díszíti. A képet kétoldalt egy-egy fehér ruhás, hullámos, hosszú szőke hajú, zenélő angyal zárja le, a bal oldali kezében hegedű, a jobb oldali kezében lant látható. Az e jelenethez tartozó alakok mindegyikének fehér csíkkal díszített nimbusz övezi a fejét. A képet két oldalról geometrikus minta zárja le, amelyet e restaurálás alkalmával meghosszabbítottak, mintegy keretbe foglalva a jelenetet.

A *Nagy Szent Család*-jelenettől balra egy ablak látható, amelyet – formáját és méretét tekintve – szintén utólag vágtak a falba. Erre enged következtetni az a tény is, hogy a soron következő apostol melletti sötétkék festék az ablak vonalában hiányzik. Az apostol jobb kezében tartott attribútumáról egyértelműen felismerhető: Szent Péter az, a Mennyek országának rábízott kulcsával. Bal kezében, teste mellett kapcsos könyvet tart. A derékig megmaradt figura öltözkését is az eddigi apostolokéhoz hasonló, antikizáló ruhadarabok képezik. Haja fejbúbján erősen kopaszodó, őszülő, rövid, göndör tincsekből áll. Szakállat visel, fejét és tekintetét kissé balra fordítja. Nimbusza a *Nagy Szent Család* képen szereplőkével egyezik meg, ezzel kiemelve őt az apostolok közül. Fölötte fehér betűk nyomai látszódnak, valószínűleg az apostol neve szerepelt egykor a falon. Péter apostoltól balra egy újabb alak, minden bizonnyal egy újabb apostol töredéke látható, amelyből mindössze nimbusza, illetve hullámos, szőkésbarna haja maradt ránk.

Az egyes alakok közti távolságokat összevetve – amennyiben azzal számolunk, hogy a *Nagy Szent Család* kép az egyedüli, amely megtöri ezt a sort, és a szentély túoldalán, a hiányos területen nem helyezkedett el egyéb, más témájú kép – összesen körülbelül tizenkét-tizenhárom alak fér el a szentélyben, vagyis legendó lenne a hely a tizenkét apostol számára.

51 A *Nagy Szent Család* ikonográfiájáról részletesebben ld. LAJTA Edit: A „Nagy Szent Család” ikonográfiája. A későközépkori művészet elvi-

lágiasodásának tipikus példája. *Művészettörténeti Értesítő*, 3. 1954. 1. sz. 34–48.



8. Gróh István akvarellmásolata a diadalív szentély felőli, déli pillérén látható, trónon ülő alakról és Szent Péterről, 1912 Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, Itsz. 177/1912 / MOB 264; OMF 350

A diadalív falképei

A diadalív déli pillérének szentély felőli, keleti részén egyszerű, vörös-fehér-sárga vonalakkal összeállított kerettel körülvéve, sötétkék háttér előtt egy trónon ülő alak látható (8. kép). A kép igen erősen sérült, hosszirányban csak az alak fele maradt meg. Egyszerű trónuson foglal helyet, ruhája középkori viseletet mutat. Jobb lábán csúcsos végű, díszített cipő van. Fehér alsóruházata fölött hermelinbéléses, magas gallérú köpenyt visel, amelyet jobb vállán három gomb fog össze. Fejét és tekintetét is balra, a szentély belseje felé fordítja, hullámos, állig érő szőke haja körül nimbusz látható. Jobb kezében liliomos fehér pálcát tart. Az alak hiányzó felének területén újabb feliratot helyeztek el a MOB: „Templom és falképek restauráltattak az Úr 1912-ik esztendejében a Műemlékek Országos Bizottságának költségén. Építész: Bermann

Gyula, Lelkipásztor: Farkas Jenő, Tanító: Molnár János, Egyházigazgató: Simon János”.

Szintén vörös-fehér-sárga keret fut végig a diadalív teljes szentély felőli, keleti oldalán. A befoglalt falkaszakaszt vörösre festették, benne medaillonokban nőalakokat festettek meg. Számukról és kezeikben tartott lámpáikról felismerhető, hogy itt az okos és balga szüzek példázatával van dolgunk, amely szervesen kapcsolódik az *Utolsó ítélet* tematikájához. Az alakok térközeit fehér színű, akantuszszerű növényekkel töltötték ki. Ezek közül Gróh Istvánék mindössze négyet tártak fel, a diadalív bal oldalán: egy négykaréjos keretbe foglalt szüzet és három medaillonban ábrázoltat. Sárga, fehér vagy vörös ruhát viselnek, lefelé fordított lámpásuk jelzi, hogy ők a balga szüzek csoportjába tartoznak.

A diadalív béléten geometrikus mintába festett, medaillonos, nimbuszos férfialakok kerültek feltárás-



9. A feltárt középkori ablak a szentélyben
A szerző felvétele, 2013

ra, akiket kezükben lévő írásszalagjaik segítségével prófétákként azonosíthatunk. Hogy pontosan hány prófétaalakot tárt fel Gróh István a tanítványaival, azt nehéz megmondani a tusrasz alapján. Az azonban biztosra vehető, hogy két próféta alakját teljesen feltárták – ezekről ugyanis akvarellmásolat is készült –, további öt megléte pedig jelezve van a rajzon, a többséghez a hozzáférést azonban a diadalívet tartó faszervezet lehetetlenné tette. A lemásolt próféták antikizáló viseletben vannak, fejüket a szentély felé fordítják, egyikük idősebb, szakállas férfi, másikuk fiatal arcú. A kezükben tartott írásszalagok sajnos már akkor is nagyrészt olvashatatlanok voltak.

52 MÉM–MDK, Tervtár, ltsz. MOB 258; MOB 259.

A templomhajó falképei

A Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ Tervtárában fennmaradt tusrasz és az akvarellmásolatok⁵² tanúsága szerint a templomhajóban mindössze a Nemes Ödön által már ismertetett nyugati fal *Utolsó ítéletét* ismerték. Az erősen töredékes jelenetet már akkor is a református karzat választotta ketté. A fal felső zónájában, középen, a mandorlában trónoló, kezeit magasba emelő Krisztus alakja volt látható. Tőle jobbra egy sziklán térdelő, szőrcsuhás alak helyezkedik el, feje körül nimbuszal, kezeit imára emeli. A hagyományos ikonográfia alapján a hívekért közbenjáró Keresztelő Szent János lehet. Fölötte két angyal nyújtja le a kezét. Tőlük jobbra öt apostol ülő alakja maradt meg, illetve egy további apostol fejtöredéke. Kezüket imára emelik, fejüket Krisztus irányába fordítják, egyszerű ruházatuk fölött köpenyt viselnek. Nimbuszuk a díszesebb típusba tartozik, de azt további fehér pöttyökkel egészítette ki a festő. Az apostolok alatt látható a *Pokol* megmaradt részlete, amely a lélekmérő Szent Mihály arkangyalt mutatja, mellette egy másik angyal a kárhozott lelkek meztelen tömegét hajtja a Leviatán szája felé.

A falképek 21. századi feltárása és restaurálása

Az 1999 és 2005 közötti restaurálás a Teleki László Alapítvány támogatásával zajlott le, Kiss Lóránd és Pál Péter restaurátorok vezetésével. Ekkor megtörtént a templom teljes belső falfelületének feltárása, amelynek során újabb töredékek kerültek napvilágra (főleg az északi és déli falon, valamint a diadalív templomhajó felőli részén, illetve a szentély boltozatán). Ezenkívül feltárásra került a templom déli falának külső oldalán is egy jelenet.

Azokat a felületeket, ahol már nem találtak festett réteget, a középkori technikának megfelelő módon visszavakolták, jelezve rajta a körülbelüli giornata-határokat. A falképeket csak kevés helyen és minimális módon, nagyon finom vonalkázással egészítették ki ott, ahol az összkép megkívánta.

A teljes körű feltárás kimutatta, hogy a templombelső minden falán maradtak ránk kisebb-nagyobb töredékek.

E tényből, valamint elhelyezkedésükből egyértelműen arra következtethetünk, hogy valaha az egész belső tér ki volt festve, padlótól a mennyezetig. A feltárás alkalmával előkerült újabb falképrészletek némileg árnyaltabbá tették az ikonográfiai programot. A megmaradt töredékek méretéből adódóan ezek értelmezéséhez részletes leírás szükséges.

A szentély falképei

A feltárás egyik legfontosabb eredménye a szentélyben a *Nagy Szent Család* kép melletti ablak (9. kép) megtalálása volt. Az ablak vonalát követő, megmaradt mintából egyértelmű, hogy az még a kifestés előtt elkészült. Előkerült a papiszék fülkéje is, mely sárga, barna és fehér háromszögekből álló geometrikus mintával lett kifestve. A templom falainak alsó zónájában mindenhol ugyanaz a kőberakást imitáló geometrikus díszítés fut körbe, e fölött figurális jelenetek kaptak helyet.

A látszatarchitektúra fölött, a boltozat indításánál, a déli oldalon egy emelvényen valamilyen vörös színű építmény, talán szék vagy trón látható. Tőle balra egy fehér ruhás, halványrózsaszín köpenyszegélyű alak áll. A kép jobb szélén a háttér még sötétkék, körülöttük azonban már aransárga. Tőlük balra, a keleti falon egy ládaszerű tárgy (sírláda?) két oldalán egy halványrózsaszín és egy fehér ruhás térdelő alak ruharészletei láthatóak. A bal oldali, fehér ruhás alakhoz közel megmaradt egy vörös festékcső, amely nagyon emlékeztet a szentélyben látható angyalok szárnyának végén lévő tollakra. Feltételezhetően ez is egy angyal maradványa. Tőlük balra két nagyon megkopott trón vagy szék alapjai láthatók.

A szentély boltozatán előkerült, pikkelyszerűen megfestett szivárványtöredék egykor mandorlás Krisztus alakját vehette körbe. A mellette látható részlet a szűzekéhez hasonló négykaréjos keretben egy fej nélküli, antikizáló ruhás alakot mutat, kezében írásszalaggal. A mandorlatöredék másik oldalán valószínűleg egy nimbusz maradványa ismerhető fel. Az utolsó nagyobbacska töredék talán egy ülőalkalmatosság részletét ábrázolja.

A diadalív falképei

A diadalív feltárásakor (10. kép) a restaurátorok eltávolították az 1773-as faszervezetet, helyére egy fém-pántokból álló erősítés került, amely immáron nem akadályozza a prófétaalakokra való rálátást. Ezzel egy időben megtörtént az erősen meggyogyott diadalív statikai megerősítése is.



10. A diadalív béléte feltárás közben
Pál Péter felvétele, 2002

A szentély felőli oldalon az addig ismert négy szűzen kívül további három alak és egy medallion töredékét sikerült még feltárni (11. kép). Mindannyian egyszerű, fehér ruhában vannak, a háttér vörös színű. Az okos szűzek olajtartó mécseseiket felfelé tartják, jelezve, hogy elegendő olaj van még bennük a Völegény megérkezéséig. A diadalív északi pillére fölötti okos szűz ugyanolyan négykaréjos keretben került megfestésre, mint a vele egy magasságban elhelyezkedő balga szűz.

A béléten összesen tíz próféta vált láthatóvá, néhányuk azonosítható. A kopasz fejű alak Jónás próféta. A koronás, díszes öltözetű, idősebb alak, aki lanton játszik, Dávid király. Felismerését a festő nem segíti írásszalaggal. A többi alak közül az írásszalagokon megmaradt feliratok alapján Jeremiás és Illés is egyértelműen azonosítható.

A templomhajó falképei

Az északi falon, ha leszámítjuk az elemzéshez már túl kicsi, néhány centiméteres maradványokat, mindössze négy értelmezhető méretű, figurális falképtöredék látható, valamint egy apró darabkákból álló vörös-fehér keretrészlet, fehér-sárga, talán csillagos díszítéssel, a fal középső szakaszában, a felső harmadban.

A fal nyugati szélének felső harmadában, a jelenlegi kórus magasságában, az *Utolsó ítélet* apostolfiguráival egy vonalban, csillagos díszítésű keret fölött lábtöredékek láthatóak. Legalább két alak lábai biztonsággal elkülöníthetőek: a bal oldali fehér, a jobb oldali vöröses harisnyát visel. Lábukon sötétkék, hegyes végű cipőt



11. A diadalív szentély felőli oldala, konzervált állapot
Kiss Lóránd felvétele, 2004



12. Falképtöredék a hajó északi falán
A szerző felvétele, 2014

hordanak, és mindkét alakon enyhén színezett, mára erősen kopott, köpenyszerű ruházat van: előbbi köpenynek belseje vöröses, utóbbi külseje rózsaszínű. Lábaik állásából ítélve az egykori jeleneten jobb irányba mozoghattak.

A fal keleti szakaszának legfelső harmadában lévő két töredék összefüggő képet alkot: itt egy vörös köpenyes férfi alakja látható (12. kép). A férfi nyilván idősebb, hiszen haja és szakála ősz. Feje körül nimbusz maradványai vehetők ki, arca a szája vonaláig hiányos. A háttér sötétkék színű, a zöldesbarnás folt talán egy fa törzse és lombkoronájának alja lehet, tehát a kép témája valamilyen szabadtéri kompozíció lehetett. (Pusztán a sötétkék háttér még nem indokolná, hiszen a templom falképeinek esetében ez az általános, még a trónon ülő vagy architektúrával körülvett alakok esetében is.)

Az északi fal utolsó nagyobb méretű falképtöredéke egybefüggő egységet alkot a keleti fal – tehát a diadalív hajó felőli oldalának – északi szakaszon lévő maradvá-



13. Falképtöredékek a hajó északi falának és a diadalív hajó felőli falának csatlakozásában

nyaival. Ez közvetlenül a fal keleti szélén, annak középső harmadában helyezkedik el. A töredéken feltehetően egy feltűrt nadrágszáras, csupasz láb látható, zöld és sötétkék háttér előtt (13. kép). Esetleg Szent Kristóf alakjának részlete lehet.

A diadalív hajó felőli részén, az előző falképdarabhoz kapcsolódva két, egy álló és egy valamivel alacsonyabban elhelyezkedő alak részlete látható (13. kép). Utóbbi talán egy fátylas nőalak, aki mintha térdelne vagy ülne. Rajtuk kívül további geometrikus és ornamentális kevertöredékek kerültek feltárássra. Déli falszakaszán talán egy trónon ülő alak lábrészlete maradt fenn, alatta pedig egy nimbuszos alak fejtöredéke és egy függönyindítás látható (14. kép).

A déli fal keleti szögletében, valamint a nyugati fal déli és északi harmadában kisebb-nagyobb területen, a szentélyben található, kőberakást imitáló minta részletei maradtak fenn. Ebből valószínűsíthetjük, hogy a minta valaha a templom teljes belső kerületét díszítette.

A nyugati falon a kárhozottakat elnyelő Leviatánból az akvarellmásolathoz képest ma több részlet látható. Az állatnak hegyes szarvai vannak, a karzat alatt még éppen látszódik a szeme. Mögötte egy harsona vége látható, amelyet valószínűleg egy angyal fújhatott. Sajnos a templomtorony megépítése miatt mára már elpusztult a lélekmérő Szent Mihály alakja. A karzat fölött ülő apostolok alakjai közül már csak három és egy negyedik alak ruhájának egy darabja maradt meg. Az apostoloktól délre szinte minden falkép elpusztult, mindössze két kisebb töredék maradt ránk a felső harmad déli szakaszán. A fentebb lévő részlet



14. Falképtöredékek a diadalív hajó felőli falán
A szerző felvétele, 2014

fehér és sárga festék nyomait mutatja, az alsón az apostolok lába alatt futó, csillagos díszítőkeret nyomai láthatók.

A déli fal felső harmadában, a diadalívhez közel eső részen egy néhány foltból álló töredékcsoporthoz maradt ránk. Színeit tekintve fehér, sötétkék, zöld, sárga, rózsaszín, vörös és bézs festékek nyomai figyelhetők meg. A nagy fokú pusztulás miatt szinte kivehetetlen, mit ábrázolhatott egykor. Egy rózsaszínes-vöröses ruhás alak karját talán el tudjuk különíteni, esetleg hozzá tartozhatott a közepén elhelyezkedő rózsaszín folt is, amely az alak hátának része lehet. A bal oldali folton, a vonalkázott fehér rész egy hermelinbéléses köpeny, esetleg szárny része lehet.

A déli falon lévő maradványok közül a legérdekesebb a kapu fölött található két aprócska töredék (15. kép). Az egyik egy szempárt, a másik egy kendős fejtetőt mutat, amelyet nimbusz keretez. A jelenet háttere sötét-



15. Falképtöredékek a hajó déli falán
Kiss Lóránd felvétele, 2005

kék volt. A kissé felfelé néző szemek és az a magasság, ahová a fejtetőt helyezték, határozottan emlékeztet a *Királyok imádása* kompozíciók elrendezésére. Bár mindez pusztán feltételezés, nem elképzelhetetlen tehát, hogy a déli fal ezen szakaszán a gyermekével trónoló Mária, tőle balra pedig egy térdelő (általában a legidősebb) király kapott helyet.

A déli kapu béléteiben sárga színű töredékek maradtak meg, amelyek felületén számos bekarcolás látható ma. A fal alsó harmadában, az ajtó jobb oldalán egy kék körforma, valószínűleg egy felszentelési kereszt halvány nyoma vehető ki.

A déli és a nyugati fal találkozásában, az alsó harmadban a szentély kőberakást imitáló mintázata maradt meg, elég hiányos állapotban. Fölötte egy néhány centiméteres, sötétkék színű falképtöredék látható.

A templom külső falának falképei

Az újabb kutatás során kívül, az épület déli falán is feltártak egy nagyobb méretű jelenetet, amely három alakot ábrázol. Sajnos a kép erősen sérült, az alig kivehető halvány színfoltokból nagyon nehezen állapítható meg bármi biztonsággal. A középső alak fején koronaszerű tárgy részlete rajzolódik ki. A jobb oldali alakból látszódik a legtöbb: szabályos fejformáját nimbusz övezi, fején korona látható, haja egykor szőke lehetett. A háttér sötétkék, oldalt és feje fölött ívesen megfestett vörös tárgy látható, amely talán egy függöny részlete. Mindezek alapján elképzelhető, hogy a három magyar szent király került itt megfestésre.

A falképek datálása és a megrendelő személyének kérdése

A *Köpönyeges Madonna* ikonográfiai típusa Magyarországon I. (Nagy) Lajos (1342–1382) és Luxemburgi Zsigmond (1387–1437) uralkodásának ideje alatt terjedt el, a legtöbb ilyen ábrázolásunk ebből az időszakból származik,⁵³ valószínűsíthető tehát, hogy e falképek esetében is ezen időszak az irányadó.

A diadalív déli pillérének keleti oldalán lévő férfialak (16. kép) díszes öltözete magas rangra utal, kezében lilomos pálcát (jogart) tart, a feje körül megjelenő nimbusz pedig egyértelműen jelzi: szentről van szó. Kiletére vonatkozóan a szakirodalomban eddig Szent István,⁵⁴ Szent Imre⁵⁵ és Toulouse-i Szent Lajos⁵⁶ neve merült fel.⁵⁷

Az alak kezében lévő lilomos pálcá valóban akár Anjou-szálat is feltételezhetne. Az Anjou-dinasztia két kiemelkedő szentje IX. (Szent) Lajos francia király, II. Anjou Károly nápolyi király testvére, illetve utóbbi fia, Toulouse-i Szent Lajos volt. A francia királyt már életében szentként tisztelték, azonban személyét esetünkben szintén a korona meglétének hiánya zárja ki. Toulouse-i Szent Lajost gyakran ábrázolták trónról való lemondása miatt lábához tett koronájával. A marosszentannai alak hiányos részénél akár megfestésre kerülhetett a korona. A püspökszent megjelenítésének számos magyar vonatkozású magyarázata lehetne. Édesanyja Árpád-házi Mária nápolyi királyné, ennél fogva Lajos V. István magyar király unokája volt. Édesanyja magyar trón iránti igényét Lajos testvére, Martell Károly, majd később annak fia, I. Károly vitte tovább, akinek harmadszori megkoronázásával végül 1310-ben sikerült elnyernie azt. Az Anjou-dinasztia legitímációs törekvéseinek része volt a család szent tagjának



16. Trónon ülő alak a szentélyben
A szerző felvételei, 2013

tisztelete és annak elterjesztése az országban.⁵⁸ I. Károly Lajos 1317-es szentté avatása után Lippán ferences templomot és kolostort építtetett a tiszteletére, fiát, a

53 GOMBOSI Beatrix: „Köpönyegem pedig az én irgalmasságom...” *Köpönyeges Mária-ábrázolások a középkori Magyarországon*. Szeged, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2008. 30.

54 RADOCSAY 1954 (ld. 45. j.) 173.

55 LÁNGI József–MIHÁLY Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések*, III. Budapest, Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ, 2006. 101–102.

56 JÉKELY Zsombor–KISS Lóránd: *Középkori falképek Erdélyben. Értékmentés a Teleki László Alapítvány támogatásával*. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008. 215.

57 Meg kell említenünk továbbá azt a bejegyzést is az egyházközség 1911-es Aranykönyvében, amely a Szent Páltól a trónon ülő félalakig tartó falképterületről készült fotográfia mellett szerepel: „Freskó: Szent József a liliommal, és Szent Pál a karddal.” Nem könnyű megmondani, a két lehetséges alak közül kire gondolhatott a bejegyzés szerzője, amikor Szent Józsefet nevezte meg. A trónoló alak kezében lévő lilomos pálcá egyértelműen az uralkodói eszköz funkcióját tölti be, 14. századi viseletet mutató öltözete pedig szintén kizárja Szent

Józseffel való azonosítását. A másik lehetséges személy az ablak melletti szakállas, antik ruhás alak, de annak kezében ma nem látható semmi. Liliom sem a Gróf István által készített akvarellmásolaton, sem a templom falképeit összesítő tusrajzon nem szerepel.

58 Anna Tüskés: Le culte de saint Louis d'Anjou (ou saint Louis de Toulouse) en Hongrie aux XIV^e–XVIII^e siècles. In: *Espace sacré, mémoire sacrée: Le culte des évêques dans leurs villes, IV^e–XX^e siècle. Actes du colloque de Tours, 10–12 juin 2010*. Ed. par Christine BOUSQUET-LABOURERIE–Yossi MAUREY. Turnhout, Brepols Publishers, 2015. 235–239; Béla Zsolt SZAKÁCS: A Foreigner in Hungary: The Cult of Saint Louis of Toulouse in the Medieval Hungarian Kingdom. In: *Da Ludovico d'Angiò a san Ludovico di Tolosa. I testi e le immagini. Presentazione degli Atti del Convegno internazionale per il VII centenario della canonizzazione (1317–2017)*. (Napoli–S. Maria Capua a Vetere, 3–5 novembre 2016). Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2017. 285–295. Toulouse-i Szent Lajos ikonográfiájához vö. még Julian GARDNER: Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39. 1976. no. 1. 12–33. Az Anjouk szentkultuszáról részletesebben ld. KLANICZAY Gábor: *Az uralkodók*



17. Trónon ülő alak a szentélyben (részlet)
A szerző felvételei, 2013

későbbi I. (Nagy) Lajos magyar királyt pedig róla nevezte el.⁵⁹ A szentről eddig ismeretes magyar középkori képi ábrázolásunk összesen néhány táblaképből, egy falképből és a *Magyar Anjou-legendárium* miniatúráiból áll.⁶⁰ A megmaradt középkori falképanyagból mindössze Keszthelyen ismeretes Toulouse-i Szent Lajos ábrázolása, a 14. század második feléből. Ebben az esetben azonban egy püspök-

ruhás, álló alakkal van dolgunk, akit a lábánál lévő korona egyértelműen segít azonosítani. Marosszentannán a trónon ülő férfinak kiléte a falkép töredékessége miatt tehát bizonytalan. Ugyan nem zárható ki Toulouse-i Szent Lajos személye, ikonográfiai szempontból azonban kevés az esély rá, hiszen általában püspökruhában, esetleg ferences csuhában kerül megjelenítésre, és nem díszes, világi öltözetben.

A magyar szent királyok kultusza I. Károly uralkodása alatt (1308–1342) kezdett elterjedni, de országos szintűvé csak Luxemburgi Zsigmond idején (1387–1437) vált. Ekkorra már nemcsak az udvarhoz szorosan kapcsolódó nemesség, hanem a polgárság is kivette részét a három szent király tiszteletére épülő donációkból.⁶¹ A félalak Szent Istvánnal történő azonosításának véleményem szerint ikonográfiai szempontból kevés alapja van: Istvánt általában szakállas, érett férfiként, koronával a fején ábrázolták.

Komoly érvek szólnak viszont amellett, hogy az alak a fiatalon elhunyt Szent Imre herceget jelenítette meg. Tisztelete halála után Európa-szerte elterjedt: kéziratok, falképek, oltárképek, szobrok mutatják egykori kultuszát.⁶² A középkori Magyarországon a 14. század elejétől kezdve gyakran ábrázolták falképeken. Legtöbbször Szent István és Szent László társaságában tűnik fel (például Csetnek, Csécs, Gömör-rákóc, Krasznahorkaváralja, Lelesz, Mezőtelegd, Pelsőc, Zsolna-Rudina [az utóbbi ma lemeszelve]), de előfordult önállóan is (például Magyarjakabfalva és Rimabánya). Ábrázolása az ikonográfiai hagyomány szerint: fiatal, szakállatlan férfi, gyakran korona nélkül, kezében lilium vagy lilimos jogar, pálcá. Vásári Miklós esztergomi érsek kódexében (*Decretalis*, 1343) Imre a marosszentannai alak kezében lévővel megegyező lilimos jogart tart, és szintén vállánál gombos, hermelinbéléses palástot visel. A mezőtelegdi, a krasznahorkaváraljai, a magyarjakabfalvi és a rimabányai falképeken (14. század) Szent Imre szintén ilyen lilimos pálcát tart a kezében.

A falképek megrendelőjének személyére vonatkozóan nincsenek konkrét adataink. Orbán Balázstól a következőket tudjuk meg: „Szentannán régen a Zenthannai

szentsége a középkorban. *Magyar dinasztikus szentkultuszok és európai modellek*. Budapest, Balassi Kiadó, 2000. 240–302.

59 *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 87, 208.

60 SZAKÁCS 2018 (ld. 58. j.) 285–286.

61 KERNY Terézia: A magyar szent királyok tisztelete és ikonográfiája a XIII. századtól a XVII. századig. In: *Uralkodók, királyi szentek. Válogatott ikonográfiai és kultusztörténeti tanulmányok*. Szerk. MIKÓ Árpád. Buda-

pest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, 2018. 38.

62 Szent Imre középkori emlékeken való megjelenéséhez ld. még PROKOP Mária: Szent Imre középkori tiszteletének főbb képzőművészeti emlékei. In: *Szent Imre Millennium a Szentimrevárosban. Tanulmányok a Herceg születésének ezredik évfordulójára*, 2007. november 3. Szerk. LÁSZLÓ Ágota–F. ROMHÁNYI Beatrix–CSÁNYI Tamás. Budapest, Budai Ciszterci Szent Imre-plébánia, 2008. 15–28.

család volt a földbirtokos, ebből kitűnt Zenthannai Pál." 1409-ben egy peres ügyben Zenthannai Pál elnöklete alatt tartottak közgyűlést.⁶³ Nagy Iván 1863-as munkájában megtaláljuk a Szent-Annay (Sz.-Annai) családot, amelyből „Pál-nak fia Imre 1409-ben Marosszéken bíró”.⁶⁴ Kempelen Béla szintén említi a családot „Szentannay (szentannai)” néven.⁶⁵ Orbán szerint a család nem sokkal később fiágon kihalt, hiszen egy 1451-es perben Hunyadi János már olyan ítéletet hozott, hogy Alárdi Jakabbal és Ponya Mihállyal szemben Gerew István lányai, Margit és Márta kapja Zenth Annát, valamint a szélesi és udvarfalvi jószág részeket.⁶⁶ Ha ezeket az adatokat összevetjük a falképek ikonográfiájával, szembetűnő lehet a párhuzam a család Pál nevű tagja – aki aktívabb szerepet játszott a helyi politikában – és a központi helyen, a szentélyben, közvetlenül a titulusszent mellett megjelenítésre került Szent Pál alakja között.

Feltételezhető, hogy donátor-védőszent kapcsolatáról van szó. Ezt erősítené a félig megmaradt trónoló alak Szent Imrével való azonosítása is, aki Zenthannai Pál fiának, Imrének védőszentjeként szintén megfestésre kerülhetett a szentélyben, tehát a legelőkelőbb helyen. Lehetséges, hogy a falképek megfestésére Zenthannai Pál vagy annak fia, Imre adott megbízást valamikor a 14. század végén, 15. század legelején.⁶⁷

Finy Heidi Marietta
művészettörténész, tudományos segédmunkatárs
BTK Művészettörténeti Intézet
finy.heidi@abtk.hu

63 ORBÁN Balázs: *Kiegészítések a Székelyföld leírásához*, II. Csíkszék, Marosszék, Aranyosszék. Sepsiszentgyörgy, Charta, 2006. 94.

64 NAGY Iván: *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*. Pest, Ráth Mór, 1863. 615.

65 KEMPELEN Béla: *Magyar nemes családok*, X. Budapest, Grill Károly

Könyvkiadóvállalata. 1931. 126.

66 ORBÁN 2006 (ld. 63. j.) 180.

67 A lehetséges donátor-védőszent kapcsolatokra Szakács Béla Zsolt és Bubryák Orsolya hívta fel a figyelmet, amit ezúton is köszönök nekik.

Uncovering the medieval murals in Marosszentanna

Thanks to research carried out in the last 150 years into the murals produced, predominantly in churches, in the territory of Hungary in the Middle Ages, we have an increasing understanding of the surviving artworks. The practice of uncovering old murals that had been painted over by followers of Protestant denominations gained momentum at the turn of the 19th-20th centuries, and it was during this period that the first research was conducted into the building in Marosszentanna (Sântana de Mureş, RO), which is the subject of this paper. The uncovering carried out then, which at the time was thought to be complete, revealed some marvellous pictures, of a quality that is surprising for such a small rural church. Besides picture types featuring conventional iconographies, some more unusual murals were discovered, including one that combines in a single image the Virgin of Mercy, the Virgin and Child with Saint Anne and the Great Holy Family.

The study aims to present the diversity of the written and pictorial documents generated during the uncovering and restoration that took place at the time, and the opportunities and

limitations of the institutional background that existed then. The afore-mentioned uncovering was followed in the 21st century by a new uncovering, this time complete, which demonstrates the importance of re-examining monuments that have already been “researched”, even in the case of medieval churches, because new details may emerge that, for example, shed new light on the iconographic programme of a particular church, or contribute to distinguishing between works produced by different masters. Marosszentanna is also a prime example of why source materials from the 19th and 20th centuries are often indispensable to modern research: when interpreting certain fragmentary details, all that we have to rely on in many instances are the older written and pictorial documents.

Heidi Marietta Finy

art historian, assistant research fellow

Institute of Art History, Research Centre for the Humanities

finy.heidi@abtk.hu

TÁRGYSZAVAK

Marosszentanna (Sântana de Mureş), középkori falképek, műemlékvédelem, falkép-feltárás, restaurálás

KEYWORDS

Marosszentanna (Sântana de Mureş), medieval murals, monument protection, uncovering of murals, restoration

Nagy Eszter

A címlapon túl

A Holkham Hall-i Evangelistarium szövegéről és hiányzó miniatúráiról

Egyre több corvina kutatásában jelent fordulópontot az a pillanat, amikor a kódexet „kinyitják”, vagyis amikor a kutatók figyelme a gyakrabban reprodukált címlapról a könyv belső oldalaira irányul. Művészettörténészként természetesen akkor jövünk igazán lázba, ha a kódex átlapozásakor újabb miniatúrákra bukkanunk, és különösen izgalmassá válik a helyzet olyankor, ha a belső díszítés stílusán eltér a címlapétól. Ez történt a wolfenbütteli *Beatrix-Psalterium* esetében is, amikor Mikó Árpád a firenzei Francesco Rosselli által illuminált, kétségtelenül pazar, de jól ismert címlap „mögé” nézve a *Mátyás-Gradualén* is dolgozó észak-itáliai miniatőr figurális iniciáléira figyelt fel.¹ A kódex belső oldalainak vizsgálata újdonságot hozott a Philostratosz-corvina készítésével kapcsolatban is: Zsupán Edina a címlapon dolgozó Boccardino il Vecchioétől eltérő kezdet ismert fel a belső iniciáléken, akit az ún. első címerfestővel azonosított.²

Amikor 2019 októberében a Holkham Hall-i kastély könyvtárában kézbe vettem a most II. Ulászló király címereit viselő, de az átfestett címer tanúsága szerint eredetileg Mátyás megrendelésére elkezdett *Evangelistariumot*, ennyire szenzációs felfedezést sajnos nem tehettem: a kódexben ugyanis a korábban is ismert

címlapon kívül nem található több figurális miniatúra, csak meglehetősen egyszerű ornamentális díszű I iniciálék az „In illo tempore” kezdetű evangéliumi szakaszok elején (1–3 kép).³ Ez azonban nem jelenti, hogy ne lett volna tanulságos kinyitni a kódexet: talán kevésbé látványos módon, de a szöveg tartalmának és elrendezésének vizsgálata is átrajzolja az *Evangelistariumról* alkotott képünket, és árnyalja helyét a Mátyáshoz köthető liturgikus kódexek csoportján belül.

Az *Evangelistarium* szövege

A kutatás a Holkham Hall-i kódexnek eddig csak a címlapjával, pontosabban a miniatúradísz stílus vonatkozásaival foglalkozott, elsősorban a Francesco da Castello és az ún. Cassianus mester azonossága körüli vita keretében (1. kép).⁴ (Minthogy stílus- és attribúciós kérdések a gondolatmenetben nem fognak szerepet játszani, itt az érvek kifejtése és mérlegelése nélkül jelzem csupán, hogy a két miniatőr azonosságának elméletét támogatom, és az *Evangelistarium* illuminációját Fran-

* A Holkham Hall-i kutatóutamat az MTA Isabel és Alfred Bader-ösztöndíj, a tanulmány megjelenését az NKFIH K 129362 kutatási projekt támogatta. A helyszíni kutatásban nyújtott segítségéért Laura Nuvoloninak, a Holkham Hall-i könyvtár kurátorának, a kézirat gondos elolvasásáért és kritikai észrevételeiért pedig témavezetőmnek, Pócs Dánielnek, illetve Czágány Zsuzsának, a BTK Zenetudományi Intézet főmunkatársának tartozom köszönettel.

- 1 Mikó Árpád: Beatrix királyné psalteriumának helye. Kérdések a *Bibliotheca Corvina* könyvfestői és könyvkötői körül. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 262–267.
- 2 Zsupán Edina: A Corvina könyvtár „első címerfestője”. Stílushűség és imitáció. A Philostratosz- és a Ransanus-corvina provenienciájához. *Művészettörténeti Értesítő*, 66. 2017. 283–291.
- 3 CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: *Bibliotheca Corviniana*.

Budapest, Magyar Helikon–Corvina Kiadó, 1981. 3. kiadás. 50. no. 68. XXIII. tábla.

- 4 Az *Evangelistariumot* Eugène Müntz azonosította először corvina-ként: Eugène MÜNTZ: Mátyás és a renaissance. In: *Mátyás király emlékkönyv kolozsvári szobrának leleplezése alkalmára*. Szerk. MÁRKI Sándor. Budapest, Athenaeum, 1902. 156. A hazai kutatás számára azonban elsősorban Léon Dorez 1908-as kiadványa (Léon DOREZ: *Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*. Paris, Ernest Leroux, 1908. 97–99. LIX. tábla), illetve Gulyás Pál róla szóló, illusztrált beszámolója tette ismertté a kódexet (GULYÁS Pál: Újabb külföldi tanulmányok Mátyás király könyvtáráról. *Magyar Könyvszemle*, 16. 1908. 197–200). A kódex címlapjának stílusát már Dorez a párizsi Bibliothèque nationale de France-ban őrzött Cassianus-corvinahoz (lat. 2129) kapcsolta.

cesco da Castello munkájának gondolom.⁵) A kézirat szövege eddig egyedül Szigeti Kilián érdeklődését keltette fel, aki 1969-es, Mátyás szerkönyveit elsősorban liturgikus szempontból elemző tanulmányában ugyan nem tárgyalta az *Evangelistariumot*, de ígéretet tett rá, hogy egy másik alkalommal foglalkozni fog vele.⁶ A kódex vizsgálatát vélhetően arra a teljes kötetet reprodukáló mikrofilmre kívánta alapozni, amely ma is megtalálható a Zenetudományi Intézet gyűjteményében. A kutatóintézet Szendrei Janka vezetésével 1966 óta szisztematikusan gyűjti a középkori Magyarország liturgikus forrásainak reprodukcióját. Ennek keretében, valószínűleg az 1970-es években szerezhették be az *Evangelistariumról* készült mikrofilmet is – talán Szigeti Kilián kutatásaitól sem függetlenül.⁷ Szigetinek azonban tudtommal végül nem jelent meg írása a témáról. A zenetörténészek érdeklődése később elkerülte a Holkham Hall-i kódexet, ami teljesen érthető, hiszen nemcsak hangjelzett részek nincsenek benne, de nem tartalmazza a mise énekelt részeinek szövegét sem, csupán az evangéliumi perikópákat – lévén evangelistarium. A művészettörténészek számára pedig a mikrofilm, úgy tűnik, nem volt ismert. Jóllehet az *Evangelistarium* 1990-ben szerepelt a Mátyás halálának 500. évfordulója alkalmából az Országos Széchényi Könyvtárban rendezett, számos külföldi könyvtárból kölcsönző corvinakiállításon,⁸ a művészettörténeti kutatás figyelmét a kódex tartalma nem keltette fel.

Pedig már a címlap is sejteti, hogy a szöveg vizsgálata nem érdektelen. Az incipit meghatározása szerint

(„Incipit evangelistarium secundum ritum tramontanorum”) a miséken felolvasott evangéliumi részleteket tartalmazó kódex a rejtélyes „ultramontán” rítust követi. A Szent Adalbert miséjén elhangzó evangélium szerepeltetése a sanctorale részben (fol. 101v) egyértelművé teszi, hogy a „hegyeken túli” jelző Itália felől értelmezendő, és a közép-európai régióra vonatkozik. Más területspecifikus szent ünnepe azonban nem található meg a kötetben, így az egyes ünnepekhez rendelt evangéliumi részletek aprólékos összevetésére volt szükség a kódex úzusának, illetve a szöveg forrásának meghatározásához.

Mivel a Mátyás királyhoz kapcsolható többi liturgikus kódex mind a római kuriális rítust követi,⁹ így logikus volt elsőként a *Missale romanum* evangéliumi részleteivel összeolvasni a Holkham Hall-i kötet szövegét.¹⁰ Ennek alapján hamar egyértelművé vált (amit már az incipit is sejtetett), hogy az *Evangelistarium* nem a kuriális gyakorlatot követi: az adventi vasárnapokra, a nagyböjti csütörtökökre és szombatokra, a pünkösöd utáni évközi vasárnapokra, valamint számos szent ünnepére más evangéliumi olvasmányt választottak. A középkori Magyarország területéről származó miseforrások közül az egyszerűség kedvéért először a nyomtatott missalékkal vettem össze az *Evangelistariumot*. Az egyházmegyék közül csak Esztergom, Pécs és Zágráb nyomtatott misekönyvét ismerjük, és ezekhez már jóval közelebb áll a Holkham Hall-i kódex anyaga.¹¹ Az adventi és a pünkösöd utáni időszak evangéliumai is megegyeznek, de egyes nagyböjti napokra, illetve jó pár szent ünnepére

5 Rövid áttekintés a Francesco da Castello és a Cassianus mester körüli vitáról, bibliográfiával: Nagy Eszter: *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. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2014. [Recenzió.] *Ars Hungarica*, 43. 2017. 374–376. Francesco da Castellóról újabban: Zsupán Edina: A budai műhely. In: „Az ország díszére”. A *Corvina* könyvtár budai műhelye. Kiállítási katalógus. Szerk. Zsupán Edina. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2020. 44–51 és Mario Marubbi: Francesco da Castello pályafutása. In: „Az ország díszére” 2020. 83–91. Ebben a tanulmányában Zsupán Edina is a két mester azonosságá felé hajlik.

6 SZIGETI Kilián: Mátyás király liturgikus kódexei. *Magyar Könyvszemle*, 85. 1969. 268.

7 BTK Zenetudományi Intézet, Régi Zenetörténeti Osztály, Mikrofilmgyűjtemény, Z 166. Köszönöm Czagány Zsuzsának, hogy hozzáférhetővé tette számomra a teljes digitalizált mikrofilmanycsomagot, és információval szolgált a mikrofilm beszerzésének idejéről.

8 *Bibliotheca Corviniana 1490–1990: Nemzetközi Corvina-kiállítás az Országos Széchényi Könyvtárban Mátyás király halálának 500. évfordulójára*. Kiállítási katalógus. Szerk. Földesi Ferenc. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1990. 7; MAROSI Ernő: *Bibliotheca Corviniana 1490–1990. Nemzetközi Corvina-kiállítás az Országos Széchényi*

Könyvtárban. Rendezte Karsay Orsolya, 1990. április 6. – október 6. *Holmi*, 2. 1990. 955.

9 *Missale romanum*, Brüsszel, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9008; *Missale romanum*, Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 110; *Graduale romanum*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424; *Breviarium romanum*, Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 112. (Az ún. Vitéz-Pontificalét [Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 501] azért nem számítom most ide, mert annak eldöntése, hogy ifj. Vitéz János püspök a saját használatára vagy a király számára rendelte a kódexet, tüzetesebb vizsgálatot igényel.)

10 Az összevetéshez a *Brüsszeli* és a *Vatikáni Missalét* használtam.

11 *Missale strigoniense*. Nürnberg, Antonius Koberger, 1484; kritikai kiadása: Déry Balázs: *Missale strigoniense 1484*. (Monumenta Ritualia Hungarica 1.) Budapest, Argumentum Kiadó, 2009; *Missale quinqueecclesiense*. Basel, Michael Wenssler, 1487; *Missale quinqueecclesiense*. Venezia, Ioannes Emericus de Spira, 1499; *Missale zagradiense*. Venezia, Petrus Liechtenstein, 1511. Az összevetéshez a következő online adatbázist használtam: *USUARIUM: A Digital Library and Database for the Study of Latin Liturgical History in the Middle Ages and Early Modern Period*. Built by Miklós István Földváry et al. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Liturgiátörténeti Kutatócsoport, 2015-től. <http://usuarium.elte.hu>. (Letöltve: 2020.09.29.)



1. *Evangelistarium*, 1490 körül. Holkham Hall, Library of the Early of Leicester, ms. 18, fol. 1r. Leicester earlje és a Holkham Estate igazgatótanácsának szíves engedélyével

kijelölt olvasmány eltér az *Evangelistarium*ban található passzusoktól. A legnagyobb különbségek az esztergomi misekönyvhöz képest mutatkoznak, de a temporáleban a virágvasárnapra, illetve az azt megelőző szombatra kijelölt evangélium, illetve a sanctoráleban szereplő evangéliumok közel egyharmada eltér a pécsi és a zágrábi missalék anyagától is.

A három egyházmegye misekönyvén kívül még egy minden bizonnyal magyarországi használatra, de nem monasztikus rendnek szánt, nyomtatott missale maradt ránk, az ún. *Missale dominorum ultramontanorum* (a továbbiakban: ultramontán missale). Az összes közül ez a legkorábbi: a kolofon szerint 1480-ban adta ki Veronában Pierre Maufer nyomdász.¹² A misekönyv keletkezéstörténetét – olasz és magyar kutatók forrásközléseire támaszkodva – Mátyus Norbert rekonstruálta: a nyomtatványt a Padovában tartózkodó Sánkfalvi Antal rendelte meg 1479 végén, aki az idő szerint bácsi és váci kanonok volt.¹³ Sánkfalvi megrendelése mögött azonban magasabb rangú személy állhatott. Mátyus elveti, hogy Mátyás lett volna a kezdeményező, mivel azok a nyomtatványok, amelyeknél valamilyen módon az ő alakja sejthető a háttérben, nem mulasztanak el megemlékezni a királyról.¹⁴ Sánkfalvi kanonoki stallumai a bács-kalocsai érsekre és a váci püspökre irányíthatják a figyelmet: az előbbi tisztséget a megrendelés idején, 1480-ban bekövetkezett haláláig Handó György töltötte be, akinek a helyére Váradi Péter lépett, míg a váci püspöki székhelyen Báthori Miklós ült.¹⁵ Egyelőre egyikük szerepvállalására sincs semmi jel.

Összevetve az ultramontán misekönyv tartalmát a *Holkham Hall-i Evangelistarium* szövegével, szinte tökéletes egyezkedést tapasztalhatunk.¹⁶ Nemcsak az egyes ünnepekre kiszabott evangéliumi passzusok egyeznek kivétel nélkül, hanem a misék sorrendje is. Az utóbbit a temporale és a sanctorale részben ugyan a liturgikus év rendje határozza meg, a votív misék tekintetében azonban két ponton is sajátos – a többi nyomtatott missalétól eltérő – megoldást mutat a veronai nyomtatvány, amit a *Holkham Hall-i kódex* hűen követ. A templomszentelési mise, amely az 1484-es esztergomi

misekönyvben a *commune sanctorum* rész végén, az 1487-es és 1499-es pécsi misekönyvekben pedig a votív misék között található, a *Holkham Hall-i Evangelistarium*ban és az ultramontán missalében is a temporale és a sanctorale között kapott helyet (fol. 98r). Ugyanígy járt el az 1511-es zágrábi missale is, de Szűz Mária húsvéti időszakra rendelt votív miséjének az elhelyezése a veronai nyomtatványban és az *Evangelistarium*ban eltér az említett nyomtatott missalék mindegyikétől, ugyanis nem a votív misék közé, hanem a temporale megfelelő helyére, húsvét oktávája után illesztették be (fol. 76r).

Az egyes napokra kijelölt evangéliumi részletek egyezése az *Evangelistarium* és az ultramontán missale között csak az azonos úzust valószínűsítene, ezen túllépve azonban feltételezhető, hogy a *Holkham Hall-i kódexet* közvetlenül a Veronában nyomtatott misekönyv egyik példányáról másolták. Az *Evangelistarium*ba ugyanis csak azok az evangéliumi részletek kerültek be, amelyek teljes szöveggel szerepelnek a misekönyvben. Azok az ünnepek utalásszerűen sem jelennek meg a *Holkham Hall-i kódex*ben, amelyek esetében a misekönyv az evangéliumi olvasmányhoz érkező egy másik alkalomra rendelt miséhez irányítja a (fel)olvasót. Ez a másolási módszer szolgál magyarázatul arra az első pillantásra furcsa jelenségre, hogy a sanctoráleban három fontos ünnepnek (Tamás és Máté apostol napjának, illetve Péter és Pál júniusi közös ünnepének) csak a vigíliája szerepel az *Evangelistarium*ban, a napja már nem. És ez az oka annak is, hogy noha az ultramontán misekönyv szép rendben hozza a magyar szent királyok ünnepeit, az *Evangelistarium*ban egyik sem tűnik fel.

Az egyetlen lényeges eltérés a kódex és az inkunábulum tartalma között a *commune sanctorum*ban figyelhető meg, itt ugyanis az ultramontán misekönyv hat evangéliumot közöl az egy, és hatot a több mártír ünnepére, míg az *Evangelistarium* az utóbbi hatot elhagyja, és az egyetlen mártír ünnepére rendelt evangéliumokat a „De omnibus martiri” rubrikával az összes mártírra vonatkoztatja (fol. 101r). Ez a különbség azonban könnyen magyarázható az egyszerűsítés szándékával, és nem zárja ki, hogy az *Evangelistarium*ot közvetlenül a

12 A fennmaradt példányokhoz ld. SOLTÉSZ Erzsébet: *Missalia Hungarica. Beiträge zur Inkunabelkunde*, 6. 1975. 59–62.

13 MÁTYUS Norbert: *A Missale Dominorum Ultramontanorum* keletkezéstörténetéhez. *Magyar Könyvszemle*, 129; 2013. 357–361; Uő: *Il primo messale ungherese a stampa. Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 54. 2014. 247–258. Sánkfalvi kanonoki stallumaihoz ld. C. TÓTH Norbert: *A váci székeskáptalan archontológiája 1378–1526. Studia Comitatus. A Ferenczy Múzeumi Centrum Évkönyve*, 2. 2015. 20; Uő: *A kalocsa-bácsi főegyházmegye káptalanjainak középkori archontoló-*

giája. (Kalocsai Főegyházmegyei Gyűjtemények Kiadványai 15; Subsidia ad Historiam Medii Aevi Hungariae Inquirendam 11.) Kalocsa, Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár, 2019. 61.

14 MÁTYUS 2013 (ld. 13. j.) 361. 28. jegyzet.

15 C. TÓTH Norbert: *Magyarország késő-középkori főpapi archontológiája: érsekek, püspökök, illetve segédpüspökeik, vikáriusaik és jövedelemkezelőik az 1440-es évektől 1526-ig*. Győr, Győri Egyházmegyei Levéltár, 2017. 36, 105.

16 A misekönyv részletes tartalommutatóját ld. *USUARIUM* 2015 (ld. 11. j.).

nyomtatott misekönyvről másolták. Néhány oldallal később hasonlóképp szándékos rövidítés, esetleg másolói tévedés lehet az oka annak is, hogy a hitvallók ünnepére rendelt evangéliumi részletek közül az egyik kimaradt. Az elhagyott passzus ugyanis szintén Máté evangéliumának 5. fejezetéből származik, akárcsak az azt megelőző tétel, ráadásul több versnyi átfedés is van a két szöveg között. Vagy megtévesztette a másolót az azonos fejezet és a részben egyező szöveg, és véletlenül ugrotta át ezt a tételt, vagy a nagy fokú egyezés miatt redundánsnak tartotta, és ezen a ponton ismét egyszerűsített.

A részletekbe menő filológiai összevetés is megerősíti a nyomtatott misekönyv mintapéldányszerepét. A perikópák kezdő és záró szavait véve összehasonlítási alapul azt láthatjuk, hogy azokon a pontokon, ahol az ultramontán missale eltér a többi nyomtatott misekönyvtől, az *Evangelistarium* kivétel nélkül az ultramontán missalét követi, legyen szó akár szórendi különbségről, beékeltszóról, elhagyott létigéről, vagy más szövegvariánsról. Különösen árulkodó a vízkeresztet követő harmadik vasárnap evangéliumi részlete, amelynek végéről a Holkham Hall-i kódexben (fol. 11r) és az ultramontán misekönyvben is (fol. 34r) lemaradt az utolsó három szó. A passzust záró „in illa hora” kifejezés feltehetően a tördelésnek esett áldozatául Veronában, a tétel ugyanis így a nyomtatványban épp az oldal alján ér véget, és ezért felejthették le a következő oldal tetejéről az utolsó szavakat.

Természetesen vannak apró különbségek az *Evangelistarium* és az ultramontán missale szövege között is, ezek azonban könnyen betudhatók a másoló tévesztésének. Főként az evangéliumi szöveg helyek megjelenésében sok a hiba, amiért viszont nem a scriptor, hanem a miniátor okolható. A különböző színekkel hol teljesen kitöltött, hol csak árnyékolt, tekergő mondatszalogokra egyszer ecset-, másszor laparannyal felvitt feliratokat a miniátor a másoló apró betűs megjegyzései alapján írhatta oda, amelyeket később a festett iniciálék letakartak, de a fol. 53r-n jól kivehető maradt az instrukció (2. kép). A miniátor tévesztéseinek különböző okai lehettek: vagy nem tudta jól kiolvasni a scriptor megjegyzéseit, vagy figyelmetlenségéből hagyott le egy-egy számjegyet, esetleg összekeverte a megelőző vagy a következő tétel feliratával.

Lényegesebbek a rubrikák közötti eltérések, amelyekért a scriptor tehető felelőssé. Míg az ultramontán



2. *Evangelistarium*, 1490 körül
Holkham Hall, Library of the Early of Leicester, ms. 18, fol. 53r
(részlet). Leicester earlje és a Holkham Estate igazgatóságának szíves engedélyével

misekönyv többnyire az ünnep nevét egyszerű nominativusban adja meg vagy a „de + a szent neve ablativusban” szerkezetet használja, addig az *Evangelistarium* következetesen az „in” vagy „in die” szavakkal vezet be az ünnepet. Más kifejezéseket használ a kódex és a nyomtatott könyv a három karácsonyi mise és a nagyobb első vasárnapja rubrikájában is.¹⁷ Úgy gondolom, ezek a scriptor tudatos változtatásai lehettek, amelyek mögött egységesítési szándék húzódnak. A szövegkép egységességének igénye – a lehetőleg a teljes sort kitöltő rubrika – lehet az oka annak is, hogy a sokszor tömörségre törekvő nyomtatott missaléval ellentétben a Holkham Hall-i kódex másolója a pünkösöd kezdetéig tartó részben betűvel írta ki a hétköznapok és a vasárnapok sorszámát.

Talán a legnyomósabb érv mellett, hogy a *Holkham Hall-i Evangelistarium*ot a Veronában kiadott misekönyvről másolták, a rítusukra használt megnevezés: „secundum ritum dominorum ultramontanorum” – szól a nyomtatott misekönyv incipitje, és „secundum ritum tramontanorum”-ként hivatkozik magára az *Evangelistarium*. Nem találtam más liturgikus könyvet, amely hasonló kifejezéssel illetné magát. De ennél lényegesebb, hogy míg a Veronában nyomtatott, de egyértelműen magyarországi használatra készült könyv esetében a „hegyeken túli” megjelölés arra utal, hogy a készítő Itáliából tekint az Alpokon túli, idegen célországokra, addig

17 Ultramontán misekönyv: „Missa in galli cantu” (fol. 17v), „Missa in aurora” (fol. 19r), „In summa missa” (fol. 20r), „In quadragesima dominica” (fol. 46v); *Holkham Hall-i Evangelistarium*: „In prima missa nativi-

tatis” (fol. 4v), „In secunda missa” (fol. 5v), „In tercia missa” (fol. 5v), „In dominica prima ieiunii” (fol. 15v).

a szintén magyarországi használatra, de Budán készült kódex esetében semmi értelme a megnevezésnek, és használatát egyedül az magyarázhatja, hogy a Veronában kiadott missale egyik példánya után dolgozott a másoló. Az „ultra” és „tra” előtag közötti – a szó jelentését nem befolyásoló – különbségnek, úgy gondolom, ebből a szempontból nincs jelentősége. Nem kizárt, hogy a miniátor rövidítette le a szót, hogy beférjen az incipit számára kijelölt, szűkösnek bizonyuló mezőbe.

Az *Evangelistarium* és a *Missale dominorum ultramontanorum* rítusa

Amilyen rendhagyó a „hegyeken túli rítus” megjelenés, olyan tág értelmű is, és így a legkevésbé sem igazít el minket a szövegek valódi úzusával kapcsolatban. Nem segít a fennmaradt példányok provenienciája sem. Egyetlen kötet származásáról van korai adat, de a kiadáshoz képest az is hetven évvel későbbi: a ma Nyitrai őrzött példányt a benne szereplő bejegyzés szerint Bornemisza Pál erdélyi püspök és a nyitrai püspökség kormányzója ajándékozta 1557-ben a nyitrai székesegyháznak.¹⁸ Bőszégebb – és korábbi – provenienciaadatok híján a misekönyv tartalmára vagyunk utalva a lokalizáció kérdésében. Az azonosítást megnehezíti, hogy meglehetősen kevés magyarországi egyházmegye miserendje ismert. Esztergom és a fennhatósága alá tartozó, de liturgiájukban némi különállást mutató felvidéki városok mellett Pécs és Zágráb miserendje dokumentált jól, valamint a 16. század elején nyomtatott rítualéja segítségével az egrői püspökség liturgiájának sajátosságairól alkothatunk még képet. Szórványosabbak az erdélyi régió miseforrásai, míg a másik érseki központ, Kalocsa szokásrendjéről alig van információ.¹⁹

A kérdést első pillantásra megoldani látszik az ultramontán misekönyvnek az a Bártfán őrzött példánya (a tizenkilenc fennmaradt példány közül az egyetlen), amelyben a második ívfüzet első és utolsó lapját adó bifóliót még Pierre Maufer veronai nyomdájában kicserélték, hogy az eredeti incipitet a következőre változtassák: „Incipit ordo missalis secundum ritum alme Ecclesie Strigoniensis”.²⁰ Ez a példány tehát esztergomi használatúként nevezi meg magát, de már az evangéliumi perikópák közötti, fentebb részletezett eltérés is arra figyelmeztet, hogy ezt erős fenntartásokkal kell kezelni. Bár a nyomtatvány teljeskörű tartalomelemzése még várat magára, más részvizsgálatok is arra utalnak, hogy az ultramontán misekönyv – és így a *Holkham Hall-i Evangelistarium* – nem az esztergomi úzust követi, sőt, egyetlen ismert magyarországi úzusnak sem feleltethető meg. Józsa Attila a Mária tisztulásának ünnepére rendelt gyertyaszertelési és processziós szertartás vizsgálatával, míg Kovács Andrea a húsvéti időszak alleluja-szériájának az elemzésével jutott erre a megállapításra.²¹ A bártfai példány incipitjére hivatkozva Józsa végül egy, az esztergomi érsekség fennhatósága alá tartozó, de egyelőre ismeretlen úzusú egyházmegye nyomtatott misekönyveként határozta meg a veronai kiadványt.²² Kovács Andrea ettől különböző, de jobban alátámasztott következtetést vont le megfigyeléseiből. A húsvéti heti allelujasorozat azért szolgálhat több információval az ultramontán misekönyv – vagy más, bizonytalan provenienciájú szerkönyvek – úzusával kapcsolatban, mert nemcsak a mise-, hanem a zsolozsmaforrásokban is szerepel, így azoknak az egyházmegyéknek a miserendjéről is képet ad valamelyest, amelyeknek nem ismert missaléja vagy gradualéja. Ez alapján Kovács az ultramontán misekönyvet a kalocsai provinciához köti, és ez akár összecsenghet Sánkfalvi bácsi kanonoki pozíciójával is.²³

Joggal merül fel viszont a kérdés, hogy miért mondja magáról egy tartalmilag, úgy tűnik, a kalocsai érsekség

18 Nyitra, Diecézna knižnica, Inc. 70. MIKÓ Árpád: Bornemisza (Abs-temius) Pál püspök végrendelete 1577-ből: Adatok a nyitrai, az óbudai, a veszprémi és a gyulafehérvári egyház középkori kincseinek sorához. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 212. 18. jegyzet. A kötetben olvasható felirat („MISSALE AND. DE PAPA”) alapján Mikó feltételelesen azzal a Pápai András esztergomi kanonokkal azonosította a misekönyv korábbi tulajdonosát, aki 1493 és 1507 között töltötte be ezt a tisztséget, és a székesegyház déli tornya alatti Szent András-kápolnát alapította. Ld. hozzá C. TÓTH Norbert: *Az esztergomi székes- és társaskáptalanok archontológiája, 1100–1543*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Magyar Medievisztika Kutatócsoport, 2019. 117–118, 134, 140. Ugyanakkor C. Tóth egy másik esztergomi kanonokot is regisztrál ugyanezzel a névvel, aki mindegy húsz évvel később,

1527–1528-ban töltötte be ezt a tisztséget: C. TÓTH 2019. 141.

19 A magyarországi liturgikus tradíciókról és forrásadottságaikról röviden: DÉRI 2009 (*ld. n. j.*) XII–XIV.

20 Bártfa, Šarišské múzeum, Inc 8. Imrich KOTVAN: *Missale Strigoniense* – Hain 11428. *Beiträge zur Inkunabelkunde*, 3. 1967. 188.

21 JÓZSA Attila: *Ordo in Purificatione Sanctae Mariae. Mária tisztulásának ünnepe a középkori Esztergom liturgiájában: A gyertyaszertelés és a processzió szertartása*. PhD-értekezés. Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2009. 156–162; KOVÁCS Andrea: *A középkori liturgia Géza kori elemei? Magyar Zene*, 56. 2018. 25–46.

22 JÓZSA 2009 (*ld. n. j.*) 162.

23 KOVÁCS 2018 (*ld. n. j.*) 45.

területéhez tartozó misekönyv, hogy esztergomi használatra készült, ahogy teszi ezt az ultramontán missale bártfai példánya. Erre az önellentmondásra Mátyusnak a nyomtatvány rendeltetésével kapcsolatos hipotézise lehet a magyarázat, miszerint a misekönyvet elsősorban üzleti céllal adták ki Veronában, és nem egyetlen egyházmegyének szánták, hanem országos terjesztésben gondolkodtak.²⁴ Mátyus ezt a feltételezését a bizonytalan úzuson és az incipiteken túl a misekönyvhöz megrendelt, meglehetősen magas, 650 körüli példányszámra elegendő papírmennyiségre és a magyarországi piac hozzávetőleges nagyságára alapozza. Frappáns üzleti fogásként értelmezhető tehát, hogy a feltehetően a déli provincia rítusához tartozó misekönyvet minimális erőfeszítéssel és anyagi befektetéssel – a kezdőmondat megváltoztatásával és egy bifolium újraszédésével – az esztergomi úzushoz „igazították”. Ez a gesztus is figyelmeztet arra, hogy a kiadást feltehetően nem előzte meg igazi szerkesztői, filológiai munka; és nem valószínű, hogy az ország eltérő liturgikus hagyományait összefogó redakciót állítottak volna össze a nyomtatványhoz.²⁵ Emellett szól az is, hogy komoly szövegrendezést még az esztergomi egyházmegye ugyanebben az évben megjelent, „hivatalos” breviáriuma esetében sem indokolt feltételezni.²⁶

Talán nem véletlenül esik ugyanarra az évre az ultramontán missale (az első magyarországi használatra szánt misekönyv) megjelentetése, mint az esztergomi breviáriumé, az első magyarországi használatra szánt zsolozsmáskönyvé, és összefüggésben lehet Mátyásnak azzal a rendeletével, amelyet a breviárium előszavában Túroni Mihály milikói püspök és esztergomi helynök a kiadás ösztönzőjeként említ.²⁷ A rendelet maga nem maradt fenn, így különböző feltételezések fogalmazódtak meg a tartalmával kapcsolatban. Fitz József szerint a

királyi parancs minden egyes egyházmegye liturgikus könyvének megjelentetését szorgalmazta, míg Tarnai Andor szerint ezt semmi sem támasztja alá, és Mátyás csak az esztergomi breviárium kiadására adott utasítást.²⁸ Déri Balázs ugyanakkor, figyelembe véve az 1480 után egymást szorosan követő liturgikus nyomtatványokat, megengedhetőnek tartja a rendelet tágabb értelmezését.²⁹ Lehetségesnek gondolom, hogy a királyi ösztönzésnek is szerepe lehetett abban, hogy 1480 után szemmel láthatóan megnövekedett az igény a nyomtatott szerkönyvekre, és az ultramontán missale kiadása erre volt egy gyors, üzleti válasz.

Az *Evangelistarium* és a budai udvar liturgikus kódexei

Míg az ultramontán misekönyv kiadása legfeljebb áttételes módon és fenntartásokkal köthető Mátyás királyhoz – közvetlenül semmiképp sem, hiszen arról beszámolna egy előszó vagy a kolofon –, a budai műhelyben készült, Mátyás számára megkezdett, majd II. Ulászlónak befejezett *Holkham Hall-i Evangelistarium* kétségtelenné teszi, hogy a nyomtatvány hozzáférhető volt az udvarban, és vélhetően használták is ott.³⁰ Az *Evangelistarium*ból ugyanis – ahogy erről fentebb már volt szó – az utalás szintjén is hiányoznak azok az ünnepek, amelyek esetében az ultramontán missale rubrikái egy másik napnál szereplő evangéliumi részlethez irányítják a felolvasót. Mivel ezek köre részben eltér más misekönyvek anyagától – azaz különböző helyeken rövidítenek ily módon az egyes missalék – a *Holkham Hall-i*

24 MÁTYUS 2014 (ld. 13. j.) 252–258.

25 Uo. 257–258.

26 DÉRI Balázs: *Transcursum*. Újra az 1480-as nyomtatott esztergomi breviárium előszaváról. *Magyar Könyvszemle*, 128. 2012. 113–117.

27 *Breviarium strigoniense*. Venezia, Erhardus Ratdolt, 1480. Fol. 8v. Az előszó közlése: DÉRI 2009 (ld. 11. j.) XX–XXII.

28 FITZ József: *A magyar nyomdászat, könyvkiadás és könyvkereskedelem története I. A mohácsi vész előtt*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. 163; TARNAI Andor: *„A magyar nyelvet írni kezdi”*. *Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984. 174, 136. jegyzet.

29 DÉRI 2009 (ld. 11. j.) XVI, 75. jegyzet.

30 A fennmaradt példányok közül egyiknél sincs adat budai használatra, egyedül a bártfai példányt (ld. 20. j.) köti az 1500-as évek első évtizedében Budán készült kötése a városhoz: MIKÓ Árpád: *Az olomouci Alberti-corvina – Augustinus Olomucensis könyve. Művészeti történeti Értesítő*, 34. 1985. 68. Nincs segítségünkre a kérdésben az a

lista sem, amelyet Buda 1686-os felszabadításakor a várból Bécsbe szállított könyvekről vettek fel, mert nem jelöli meg a liturgikus könyvek úzusát: JULIUS PFLUGK: *Epistola ad perillustrem atque generosissimum vitum Ludovicum à Seckendorff, virum de utraque republica merittissimum, Praeter fata Bibliothecae Budensis, librorum quoque in ultima expugnatione repertorum catalogum exhibens*. Jena, Iohannes Bielckius, 1688. 63, 75. A listát elemző és a gyűjteményt a királyi kápolna papságának könyvtáraként azonosító Csapodi Csaba magától értetődőnek vette, hogy a listán szereplő szerkönyvek mind esztergomi rítusúak, és az azonosításuknál is csak ilyeneket vett számba: CSAPODI Csaba: *A budai királyi palotában 1686-ban talált kódexek és nyomtatott könyvek*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1984. 13–15, 30–31, 54–57. Csapodi előfeltevését épp a Mátyás számára rendelt liturgikus kódexek úzusa ingatja meg, ugyanakkor a bécsi Österreichische Nationalbibliothek, a Hofbibliothek utódja, ahova az 1686-ban Budán talált kötetek bekerültek, az ultramontán missale egyetlen példányát sem őrzi, így nem valószínű, hogy az ostrom után felvett lajstrom általános megnevezéseinek valamelyike ezt a kiadást takarná.

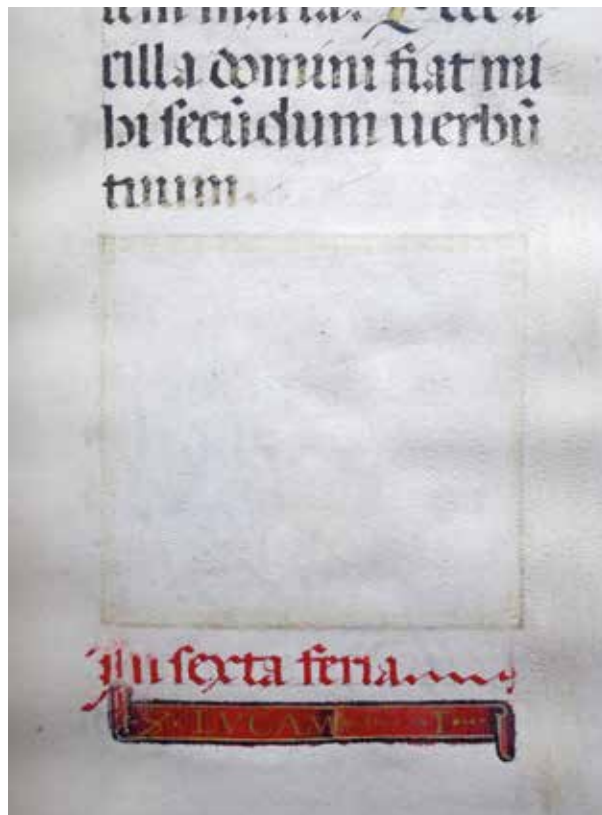


3. *Evangelistarium*, 1490 körül
Holkham Hall, Library of the Early of Leicester, ms. 18, fol. 2v.
Leicester earlje és a Holkham Estate igazgatóságának szíves engedélyével

kódexet leggördülékenyebben az ultramontán misekönyv egyik példányával kiegészülve lehetett használni.

Az ultramontán missale jelenléte (és esetleges használata) a budai udvarban, illetve az erről másolt *Evangelistarium* megtöri azt az egységes képet, amit a Mátyás számára készített többi liturgikus kódex rítusa eddig kirajzolt. Ezek a könyvek ugyanis – a *Brüsszeli Missale*, a *Vatikáni Breviárium* és *Missale*, illetve a *Mátyás-Graduale* – mind a római kuriális gyakorlatot követik.³¹ Ezt a tendenciát Szigeti Kilián a budai kápolnában érvényesülő ferences befolyással, míg Gilányi Gabriella az importált itáliai kultúra hatásával magyarázta.³² Mindkét tényező szerepet játszhatott, ám az *Evangelistarium* eltérő – egyértelműen magyarországi, de konkrét egyházmegyével nem azonosítható – rítusa arra figyelmeztet, hogy kevesebb következetességet érdemes feltételezni a Mátyás által megrendelt szerkönyvek úzusával kapcsolatban. Emellett szól az is, hogy a budai udvarhoz kapcsolható egyetlen devóciós kódex, a Beatrix-psalterium kalendáriuma, amelyben Lauf Judit zágrábi, kisebb részben pálos jellegzetességet mutatott ki, nemcsak a római rítusú kódexek kalendáriumaitól tér el, hanem az ultramontán misekönyvétől is.³³

Épp ezért úgy gondolom, a kódexcsoportot összetartó legfőbb kohéziós erőt nem is a rítusban érdemes keresni, hanem a kéziratok luxusszintű kivitelében, reprezentációs funkciójában. Az Attavante degli Attavanti műhelyében készült, szinte minden oldalukon illuminált *Brüsszeli Missale* és *Vatikáni Breviárium* nemcsak a corvinák közül emelkedik ki a miniatúradísz gazdagságát tekintve, hanem a korszak teljes kódexanyagában is előkelő helyet foglal el.³⁴ Alig marad el ettől a *Graduale*, amelyet a díszes címlapon túl további negyvenhat, mintegy 15 × 15 centiméteres miniatúra illusztrál.³⁵ A maga műfajában – a graduálék között – alig akad párja ennek a gazdag dekorációnak, hagyományosan ugyanis csak a legfontosabb ünnepeket emelték ki figurális iniciáléval, míg a *Mátyás-Graduale*-ban valamennyi misét nagy méretű jelenetes miniatúra nyit. A sokszor rendhagyó,



4. *Evangelistarium*, 1490 körül
Holkham Hall, Library of the Early of Leicester, ms. 18, fol. 3r (részlet)
Leicester earlje és a Holkham Estate igazgatóságának szíves engedélyével

nehezen megfejtendő témájú képeket is épp az illusztrációs program szokatlan ambíciózusságából adódó ikonográfiai vákuum hívta életre. Ha a Firenzében készült brüsszeli missalénak nem is ér a nyomába, de két tucat figurális iniciáléjával és gazdag lapszeldíszzeivel Mátyás másik, ma a Vatikáni Könyvtárban őrzött misekönyvének a dekorációja is kiemelkedik a corvinák

31 Vö. 7. jegyzet.

32 SZIGETI 1969 (ld. 6. j.) 270–273; GILÁNYI Gabriella: Használatától a műremekig: a 15. századi hangjelzett esztergom–budai kódexek. *Zenatudományi Dolgozatok*, 2018. 33.

33 Lauf Judit megfigyeléseit publikálta: ZSUPÁN Edina: A Beatrix-psalterium geneziséhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 244–245.

34 A *Vatikáni Breviárium* leírása: Breviario di Mattia Corvino. In: *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*. Catalogo di mostra. A cura di Giovanni MORELLO–Silvia MADALO. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994. kat. 55. (Angelandreina RORRO). A teljes kódex elérhető online: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.112. A *Brüsszeli Missale* leírása: Frédéric LYNA: *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*. Tome III. Première partie. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, 1989. kat. 258. A teljes kódex elérhető online: PURL <https://belgica.kbr.be/BELGICA/doc/SYRACUSE/17821797/missale-romanum-dictum-matthiae-corvini-missal-romain-dit-de-matthias-corvini-missal-van-matthias-co>.

35 A *Graduale* ikonográfiájáról: SOLTÉSZ Zoltánné: *A Mátyás-Graduale*. Budapest, Magyar Helikon–Corvina Kiadó, 1980; Mátyás-graduale. In: *„Az ország díszére” 2020 (ld. 5. j.)* 150–152, kat. A2 (NAGY Eszter). A kódex teljes terjedelmében elérhető online: PURL <https://corvina.hu/hu/corvina/virtualis-corvinak/codlat424-hu/>.



5. Példabeszéd a Jó Pásztorról. *Evangelistarium*, 1260–1270 körül
 Párizs, Bibliothèque nationale de France, latin 17326, fol. 99r.

közül.³⁶ A liturgikus kódexek tehát messze a király legbőségesebben díszített könyvei voltak.

Az *Evangelistarium* dekorációja

Ebből a sorból ma feltűnően kilóg a *Holkham Hall-i Evangelistarium*, amelynek miniatúradíszje, az egyszerű ornamentális iniciáléktól eltekintve, a címlapra korlátozódik, és így sokkal inkább hasonlít a király számára készített könyvtári – azaz nem liturgikus – kötetekhez. Végiglapozva a kódexet azonban egyértelművé válik, hogy eredetileg ebbe is terveztek további miniatúrákat, méghozzá nem is keveset. A scriptor valamenyi evangéliumi passzus után kihagyott öt-hét sort, és csak ezután írta be a következő rubrikát (3. kép). A fol. 3r-n az üresen hagyott mező körül egy később kitörölt keret vonalai is látszanak, bizonyítva, hogy eredetileg valóban miniatúrákat szántak ezekre a helyekre (4. kép). A kihagyások alapján összesen 154 illusztrációt terveztek a mindössze 118 fólió hosszúságú kódexbe. Erre a rendkívül sűrű képi programra feltehetően egy egész oldalas kánonkép tette volna fel a koronát: ennek hagyhatták szabadon a virágvasárnapi passió szövege előtti oldalt (fol. 43v). Mivel a kezdőbetűket a miniatör végig befestette a kódexbe, kizárt, hogy a kihagyott helyekre akár ornamentális, akár figurális iniciálék kerültek volna. A közel négyzet alakú, kb. 6 × 6 centiméteres helyeken leginkább narratív ábrázolások képzelhetőek el. Se vázlatoknak, se a miniatörnek szóló szöveges instrukcióknak nem maradt nyoma a kódexben, az első négy ívfűzetben azonban több kihagyott helyen is piros foltok láthatók. Ezeket Suzanne Reynolds és Laura Nuvoloni, a *Holkham Hall-i* könyvtár egykori, illetve jelenlegi kurátora – meggyőzően – pecsétviasz nyomaiként ér-

telmezték, amelyekkel vélhetően a miniatörnek szóló instrukciókat hordozó papír- vagy pergamendarabokat rögzítették.³⁷ Az instrukciók hiányában az illusztrációk tematikájára csak az evangéliumoskönyv műfajából következtethetünk: valószínűleg az adott napra kijelölt evangéliumi részletet jelenítette volna meg valamilyen módon egy-egy miniatúra.

Alig akad párhuzama ennek a nagyszabású illusztrációs programnak az evangelistariumok műfajában. Maga a könyvtípus is sokkal ritkább, mint akár a kóruskönyvek, akár a misézéshez nélkülözhetetlen missalék, birtoklása önmagában is bizonyos fokú luxusnak számít.³⁸ Noha meglehetősen gyakoriak közöttük az illuminált példányok, még a leggazdagabban díszítettekben sem kapcsolódik jelenetes miniatúra az összes evangéliumi részlethez.³⁹ Mindössze két olyan teljes – azaz nem csak a nagyobb ünnepeket tartalmazó – evangelistariumról tudok, amelyben mindegyik olvasmányt illusztráció kíséri. Mindkettőt a 13. század második felében illuminálták Párizsban, a ma a British Libraryban őrzött példány a néhány évtizeddel korábbi, ma is Párizsban lévő kódex másolata (5. kép).⁴⁰ Sokáig úgy gondolták, hogy a Sainte-Chapelle vagy a királyi kápolna számára készültek uralkodói megrendelésre, és bár ezzel kapcsolatban a liturgikus tartalom alapján nemrég felmerültek kétségek, az bizonyos, hogy 1341-ben már mindkettőt a Sainte-Chapelle felszerelésének részeként inventálták.⁴¹ Jóllehet térben és időben is távol eső párhuzamai ezek a kódexek a *Holkham Hall-i Evangelistarium*nak, provenienciájuk jól jelzi egy ilyen megrendelés presztízsét.⁴²

A Sainte-Chapelle evangelistariumaival ellentétben a *Holkham Hall-i* kódex ambiciózus képi programja sosem készült el, sőt úgy tűnik, egy ponton kifejezetten lemondtak róla, és az illuminált címlappal megelégedve befejezettek nyilvánították a kötetet. Erre utal, hogy

36 A kódex leírása: Messale di Mattia Corvino. In: *Liturgia in figura* 1994 (Id. 34. j.) kat. 56. (Lorena DAL Poz). A teljes kódex elérhető online: PURL https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.110.

37 Laura NUVOLONI–Suzanne REYNOLDS: *A Catalogue of the Manuscripts in the Library at Holkham Hall*, II. kötet. Turnhout, Brepols (megjelenés alatt). Hálásan köszönöm Laura Nuvoloninak, hogy megosztotta velem a kéziratnak az *Evangelistarium*ra vonatkozó részét.

38 Cyrille VOGEL: *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au Moyen Âge*. Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1966. 285.

39 Pl. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 115, Id. Evangeliariorum. In: *I libri del Duomo di Firenze: Codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI–XVI)*. Catalogo di mostra. A cura di Lorenzo FABBRI–Marica TACCONI. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1997. kat. 69 (Marica TACCONI); Marica TACCONI: *Cathedral and Civic Ritual in Late Medieval and Renaissance Florence: The Service Books of Santa Maria*

del Fiore. Cambridge, Cambridge University Press, 2005. 170–172.

40 Párizs, Bibliothèque nationale de France, lat. 17326 és London, British Library, Add. 17341. Az illusztrációk listáját ld. Alison STONES: *Gothic Manuscripts 1260–1320*. London, Harvey Miller Publishers, 2014. II/2. 168–192.

41 Uo. II/2. 5.

42 Feltehetően egy teljesen illusztrált példányhoz tartozhatott az a nyolc kivágott miniatúra is, amelyeket ma a philadelphiai könyvtár őriz (Free Library of Philadelphia, Rare Book Department, Lewis E M 9:15 és 9:16a–d). Az 1500 körül a Németalföldön festett miniatúrák tematikája (pl. a tékozló fiú hazatérése, Krisztus megfeddi a szaduceusokat) arra enged következtetni, hogy a kötetben a nem kiemelt napok olvasmányai is illusztrálva voltak. A töredékek leírását ld. PURL http://ds.lib.berkeley.edu/LewisEM00915_4; http://ds.lib.berkeley.edu/LewisEM00916ad_4. A töredékek provenienciája nem ismert.

43 Az illuminálás a háromkötetes biblia két kötetén (Firenze, Biblioteca

gondosan törölték a miniatúradísz egyetlen kezdeményét, a fol. 3r-n az illusztráció már megrajzolt keretét (4. kép). Nem tudható bizonyosan, hogy mikor született meg a döntés a kódex gyors és költségkímélő befejezéséről, de adja magát a feltételezés, hogy Mátyás halála lehetett a koncepcióváltás oka. Míg a király halálhírére Firenzében a neki dolgozó miniátorok azonnal letették az ecsetet, és Ulászlónak később sem sikerült az ott maradt kódexeket megszereznie, a budai műhelyben 1490 áprilisában épp készülöben lévő kódexeket volt módja befejeztetni.⁴³ Elsősorban arra volt gondja, hogy Mátyás possessorjegyeit a sajátjaira cseréltesse: átfestették a címereket, a monogramokat, és a hollók csőréből több helyen kivakarták a gyűrűt, a szórványosan felbukkanó emblémákhoz viszont nem nyúltak. Ez történt az *Evangelistarium*mal is, amelynek címlapjával a miniátor Francesco da Castello 1490 áprilisában nagyjából már készen lehetett. Ulászló idején az alsó margó közepén a címer (heraldikai) bal felső negyedében a kettőskeresztet a Jagelló-sassal fedték le (6. kép),⁴⁴ a belső szegélydíszben látható ezüst sas esetében pedig a címerpajzsok a külső szegélyen látható címerekétől eltérő kialakítása – az aranyvonalkás modellálás hiánya – vall arra, hogy ez is utólag került megfestésre (1. kép). Ez Suzanne Reynolds és Laura Nuvoloni szerint Mátyás hollóját fedi el;⁴⁵ én szabad szemmel nem tudtam meg-

állapítani, hogy mi volt a korábbi címerábrázolás. Kérdés az is, hogy a szintén a belső lapszeldíszben elhelyezett LA monogram átfestés-e vagy sem.

Hasonló beavatkozások további három, szintén Francesco da Castello által illuminált műben figyelhetők meg: a müncheni Beda- és a párizsi Cassianus-corvinán, valamint a szintén Párizsban őrzött Arisztotelész-nyomtatványokon.⁴⁶ A Beda-kötet címlapján az O iniciálé közepébe helyezett hordóemléma árulkodik arról, hogy az illuminációt még Mátyás számára kezdték el, és a kódexet eredetiben vizsgáló Zsupán Edina II. Ulászló possessorjegyeinek egy része alatt is Mátyáséit ismertette fel.⁴⁷ Megállapítása szerint az alsó margón a két Jagelló-sasos címer a Hunyadiak hollóját fedi, és a belső lapszeldíszben is Mátyás kezdőbetűi felé kerültek az Ulászlóra utaló W-k, illetve átfestésnek tartja az alsó bordúr közepére helyezett címer melletti Ulászló-monogramot is. Magán a címeren azonban nem detektált módosításokat. Ulászló idején készült a kódex kötése is. Míg a Beda-kötet címlapja – talán a közepén elhelyezett címer kivételével – már készen lehetett Mátyás halálakor, a Cassianus-corvina tizenhárom díszoldala közül ekkor több még hiányzott, köztük a frontispícium és az első könyv kezdőoldala, ezeket teljes egészében Ulászló számára készítette a miniátor.⁴⁸ A többi oldalon Mátyás és Beatrix címereinek jórészt

Medicea Laurenziana, Plut. 15.15 és Plut. 15.17) és a *Vatikáni Breviárium* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 112, *ld.* 34. j.) szakadt félbe. Az utóbbi a címerek egy részétől eltekintve teljesen kész lehetett Mátyás halálakor. A Firenzében maradt kódexekről *ld.* Angela DILLON BUSSI: Még egyszer a Corvina-könyvtár és Firenze kapcsolatairól. In: *Uralkodók és corvinák / Potentates and Corvinas*. Kiállítási katalógus. Szerk. KARSAV Orsolya. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2002. 55–62. II. Ulászló levélváltásáról a firenzei Signoriával az ott maradt kódexek ügyében legújabbban: 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. 456–457, 498–501 (Appendix 7–8).

- 44 Léon Dorez és Suzanne Reynolds is a Hunyadi család hollós címerét vélte felfedezni a címernegyedben a Jagelló-sas alatt (DOREZ 1908 [ld. 4. j.] 97–99; REYNOLDS–NUVOLONI [megjelenés alatt, *ld.* 37. j.]). Én azonban az eredeti kézirát vizsgálatokor egyértelműen a kettős kereszt vonalait vettem ki a fehér festék alatt. Ez jobban meg is felel a Mátyás által használt címer típusnak: a holló a szív pajzson, és nem valamelyik címernegyedben szokott feltűnni, ahogy ezt Gulyás Pál is megjegyezte: GULYÁS 1908 (ld. 4. j.) 200.
- 45 REYNOLDS–NUVOLONI (megjelenés alatt, *ld.* 37. j.).
- 46 Nemcsak a Francesco da Castello által készített kódexeket érintette az átfestési hullám. Pócs Dániel hívta fel a figyelmemet arra, hogy a szintén Budán illuminált, az ún. első címerfestőnek attribált párizsi Ambrosius-corvinában (Párizs, Bibliothèque nationale de France, lat. 1767, fol. 1r) a miniatör feltehetően Ulászló utasítására takarta el élksze-

rekkel a címer két oldalán lombfüzereken himbálózó hollókat. Hogy a *bas-de-page*-ba eredetileg Mátyás vagy már utóda, Ulászló címerét festették-e, ma már nem eldönthető, ezt ugyanis később az aragóniai címerrel fedték el. A kódex késői datálását alátámasztja a kolofovi szövege is, mely szerint Cantes Bonagius de Cantinis 1489. július 15-én fejezte be a másolást Firenzében. Mindaddig ez az egyetlen, Mátyás számára készült kódex, amelyet bizonyíthatóan kifestetlenül küldtek Firenzéből Budára. Egyben ez az utolsó, amely még biztosan megérkezett Magyarországra. A Mátyás számára készített utolsó kódexek kronológiájához *ld.* Pócs Dániel: *A Didymus-corvina: Hatalmi reprezentáció Mátyás király udvarában*. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeli Intézet, 2012. 339–340, 154. jegyzet.

- 47 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 175. Edina ZSUPÁN: Die Bibliotheca Corviniana im Kleinen. Beschreibungen der lateinischen Corvinen der Bayerischen Staatsbibliothek. In: *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. 81; Beda Venerabilis: A dolgok természetéről (De natura rerum); L. Annaeus Seneca: Természettudományos kérdések (Naturales quaestiones). In: *„Az ország díszére” 2020 (ld. 5. j.)* kat. E7. (ZSUPÁN Edina–ROZSONDAI Marianne).
- 48 Párizs, Bibliothèque nationale de France, lat. 2129. Johannes Cassianus: A cönobita szerzetesek szabályai; Cassianus életet (De institutis coenobiorum; De vita Cassiani). In: *„Az ország díszére” 2020 (ld. 5. j.)* kat. E3. (MIKÓ Árpád). Nem tűnik átfestésnek a fol. 101r Ulászló-címere sem, a possessorjegyeket nélkülöző oldalak (fol. 66v, 77v, 90r, 108r) esetében pedig eldönthetetlen, hogy melyik uralkodó idején készültek.



6. *Evangelistarium*, 1490 körül
Holkham Hall, Library of the Early of Leicester, ms. 18, fol. 1r (részlet)
Leicester earlje és a Holkham Estate igazgatóságának szíves engedélyével

átfestette, de érintetlenül hagyta a monogramokat és az emblémákat. 1490 áprilisában félkész állapotban volt a ma ötkötetes Arisztotelész-sorozat is.⁴⁹ A nyomtatvány négy kötetének címlapját még Mátyás számára kezdte illuminálni Francesco da Castello, de címerai és monogramja mindegyikben Ulászlóéra lettek átfestve. A munka talán épp a *Metafizikát* tartalmazó kötetten (Vélines 477) folyhatott az uralkodóváltás idején, mert míg a keretdísz eredetileg Mátyásnak készült, a címfelirat Ulászlónak szóló dedikációjában nincs nyoma változtatásnak. A harmadik kötet (Vélines 474) díszes frontispíciuma viszont sosem készült el.⁵⁰

Ebből az áttekintésből is világossá válik, hogy Ulászló csak azokba a kötetekbe festette bele a címerét, amelyek Mátyás halálakor még a budai miniátorműhelyben voltak – többé-kevésbé befejezetlenül. Az új király a „kész” könyvek közül egyikbe sem tetette bele a címerét, így nem találkozunk vele a Mátyás számára Firenzében illuminált kódexekben sem. Olyan köteteknek is érintetlenül hagyta a miniaturadíszét, amelyeket már az ő idejében kötöttek be.⁵¹ A Budán, Francesco da Castello műhelyében maradt kötetek befejezéséről is csak felemás módon gondoskodott. Míg a Cassianus-corvina esetében megfestette a hiányzó díszoldalakat, az

49 Párizs, Bibliothèque nationale de France, Vélines 474–478. A kiadás hatodik (III.2) kötete elveszett. Ld. Arisztotelész művei latinul, Averroës kommentárjaival. Tomus III. 1. *Metaphysica*. Venetiis, Andreas Torresanus et Bartholomäus de Blavis, 1483. 20 (GW 2337). In: „Az ország díszére” 2020 (I. 5. j.) kat. E4. (Mikó Árpád).

50 A mai jelzetek nem tükrözik a kötetek sorrendjét. A Vélines 474-es kötet a hatkötetes kiadvány II.1-es, azaz harmadik kötete volt, ld. Gesamtkatalog der Wiegendrucke, 2337, PURL <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/GW02337.htm>.

51 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 653 és Cod. 654. Az Ulászló-kori kötetekről: Rozsondai Marianne: A magyarországi könyvkötések reneszánsz korszaka. Mesterek és hatások. In: „Az ország díszére” 2020 (I. 5. j.) 98–100. A Mátyás megbízásából Firenzében készült kódexek feltehetően bekötetlenül érkeztek Budára, mivel az eredeti kötéseiket ma is őrző példányokon a corvina-k jellegzetes, Budán készült aranyozott barna bőrkötése található: Damaszkuszi Szent János és Canterbury Szent Anzelm teológiai művei. In: „Az ország díszére” 2020 (I. 5. j.) kat. H18. (Nagy Eszter).

Arisztotelész-sorozat harmadik kötetének frontispíciumát már nem készítette el. Mindez arra utal, hogy az *Evangelistarium* még a miniátornál volt Mátyás halálakor, és egészen addig tervben volt a több mint 150 miniatúra kivitelezése is. Erről feltehetően csak Ulászló mondott le, amikor adaptálták számára a címlapot: egy ilyen volumenű képi program kivitelezése túl nagy anyagi ráfordítást igényelt volna, még a tizenhárom díszoldalával ma a legdíszesebb corvinák közé tartozó Cassianus-kötethez képest is, különösen, ha figyelembe vesszük azt is, hogy a párizsi kódexben bizonyosan csak három oldal dekorálása köthető teljes egészében Ulászlóhoz (fol. 1r, 3r, 101r).

A datálásról

Az a körülmény, hogy Mátyás halálakor a kódex Francesco de Castello műhelyében volt, nem jelenti szükség-szerűen, hogy a király életének végén rendelték csak meg, akár évekkel korábban is másolhatták. Zsupán Edina mutatott rá, hogy az 1480-as évek végén Francesco da Castello több, jó pár évvel korábban másolt kódexet díszített.⁵² Ilyen lehetett a Cassianus-corvina is, amelyet a kolofoz tanúsága szerint Petrus de Abbatis Burdegalensis másolt. A francia származású scriptor a dokumentumok alapján 1480 és 1484 között dolgozott Nápolyban, még egy további munkát ismerünk tőle, egy 1484 szeptemberében befejezett Aquinói Szent Tamás-kötetet, amelyet Aragóniai János megrendelésére készített. Valószínűleg a bíboros hozta magával a kifestetlen Cassianus-kötetet Budára, ahol még éveket kellett várni arra, hogy miniatúradíszje is elkészüljön.⁵³ Az *Evangelistarium* esetében ugyan nincs bizonyíték hasonló csúszásra a másolás és kifestés között, de hogyan az illuminálásnál jó néhány évvel korábbra tesszük

a másolást, érthetőbbé válik, hogy a Mátyás számára rendelt többi liturgikus kódextől eltérően miért nem a római kuriális rítust követi. A római rítust követő liturgikus kódexek bizonyosan csak 1487-től vannak jelen a budai udvarban, az 1485-ös mellett ugyanis ez az évszám szerepel a *Brüsszeli Missaléban*, amely vagy a miniatóri munka végét jelenti, vagy a kódex átadását a megrendelőnek. A Budán készült *Vatikáni Missale* miniatúradíszje pedig már a brüsszeli kódexnek az ismeretében, vagyis 1487 után készült. A breviárium másolását 1487. október 31-én fejezte be Martinus Antonius presbiter, és noha Mátyás halálakor már majdnem teljesen készen állt, végül sose jutott el Budára. A *Graduale* datálásához egyelőre nincs biztos támpont.⁵⁴ Mindezek fényében érdemes felvetni azt a lehetőséget, hogy az *Evangelistariumot* még a két római rítusú misekönyv elkészülte előtt, a minta-példányként szolgáló ultramontán missale kiadásához időben közelebb másolták, tehát évekkel az illuminálást megelőzően, talán még az 1480-as évek első felében.

Összegzés – a kápolna díszére

Az eddig Mátyás liturgikus kódexeinek és a kutatók látóterének egyaránt a perifériáján elhelyezkedő *Holkham Hall-i Evangelistarium* vizsgálatának legfőbb tanulsága, hogy a rítus helyett a képi program (tervezett) gazdagsága jelenti a legfontosabb összekötő kapcsot a király számára készült szerkönyvek között. A nagyívű illusztrációs programok nemcsak egymással kötik össze a liturgikus kódexeket, hanem kiemelik őket a nem liturgikus corvinák, azaz „könyvtári” kötetek közül is. Bár a budai proveniencia egyelőre csak a brüsszeli missale esetében igazolható,⁵⁵ egy ilyen fokozottan reprezentatív, liturgikus célt szolgáló könyvegyüttes rendeltetési helyeként leginkább a budai várkápolna képzelhető el.

52 ZSUPÁN 2020 [ld. 5. j.] 44–46.

53 Nápoly, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III., ms. VII. B. 4. ld. Aquinói Szent Tamás-kódex Aragóniai János bíboros, esztergomi érsek könyvtárából. In: *Hunyadi Mátyás, a király: Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter et al. Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum, 2008. kat. 5.5 (Vincenzo BONI–Pócs Dániel). Kodikológiai sajátosságok alapján Zsupán Edina újabban amellett érvelt, hogy a Cassianus-corvinát Budán másolta Petrus Burdegalensis: ZSUPÁN Edina: A Corvina-könyvtár budai scriptorai. In: *„Mestereknek gyengyének”: Ünnepi kötet Madas Edit hetvenedik születésnapjára*. Szerk. HENDE Fanni–KISDI Klára–KORONDI Ágnes. Budapest, Szent István Társulat, 2020. 132–134. A továbbgondolásra érdemes felvetés további alátámasztásához Nápolyban másolt kódexek, köztük is elsősorban a Petrus Burdegalensis által másolt Aquinói Szent Tamás-kötet kodikológiai

jellemzőivel lenne érdemes összevetni a Cassianus-corvinát.

54 Zsupán Edina a címertípus alapján 1480 körüli datálás mellett érvelt (ZSUPÁN 2020 [ld. 5. j.] 29.), és az 1480 körül készült Beatrix-psalterium közelébe vonja az is, hogy a *Graduale* fol. 7r-jén látható észak-itáliai stílusú miniatúráját és a zsolttároskönyv belső iniciáléit ugyanaz a mester festette (MIKÓ 2010 [ld. 1. j.] 266). Ugyanakkor a szoros stílus-egyezés a *Graduale* flamand stílusú miniatúrái és ugyanannak a mesternek egy 1495–1498-ra tehető munkája (Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 325) között inkább későbbi, az 1480-as évek második felére eső datálást valószínűsít (Nagy Eszter: Bécs, Buda, Brüsszel? A Mátyás-Graduale flamand miniatórnak vándorlásai. *Ar Hungarica*, 44. 2018. 274–277). Egy elhúzódó készítési folyamat esetleg feloldaná a különböző datálások közötti feszültséget.

55 A brüsszeli missalét Habsburg Mária, II. Lajos magyar király özvegye

A szándék, hogy a budai várkápolnát új, luxuskivitelű szerkönyvekkel szereljék fel, legkésőbb 1484–1485 körül születhetett meg, mivel a legkorábbi datált köteten, a brüsszeli missalén Attavante és műhelye a címlapon elhelyezett dátum tanúsága szerint 1485-ben már dolgozott (fol. 8v). A könyvrendelésen túl VIII. Ince pápa 1485 februárjában kelt oklevele is azt bizonyítja, hogy az évtized közepén Mátyás tudatosan törekedett a várkápolna pompájának növelésére: a pápa engedélyezte, hogy a királyi kápolnában szolgáló egyházi személyek akár több egyházi javadalomhoz is jussanak.⁵⁶ Az oklevél által említett, meglepően nagy, negyvenfős személyzet arra utal, hogy ekkor már jelentős létszámú kórus is működött a kápolnában,⁵⁷ a jó énekesek szerződtetéséhez pedig olyan jövedelmeket kellett biztosítani, amelyek felvették a versenyt más fejedelmi udvarokkal. A pá-

pai felhatalmazásnak köszönhetően Mátyás erről már nemcsak saját bevételeiből, hanem egyházi forrásokból is gondoskodhatott. A népes kórus és a gazdagon díszített liturgikus könyvek egyaránt a várkápolna fényét voltak hivatottak emelni, amelynek az udvari reprezentációban betöltött szerepét a misékről beszámoló követjelentések is visszaigazolják.⁵⁸

Nagy Eszter

művészettörténész, tudományos segédmunkatárs

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet
nagy.eszter@abtk.hu

vitte magával Budáról a mohácsi csatavesztés után. A kódex egyértelműen azonosítható a brüsszeli palota ingóságairól felvett 1536-os leltár következő tételével: „Ung beau missal en parchemin, richement illuminé, couvert de velours cramoisi rouge, à deux clouans d'argent dorez, intitulé *Missale secundum consuetudinem Romane, etc.*, commençant [...] *viás tuas, domine.*” (Henri-Victor MICHELANT: II. Inventaire des bijoux, ornements d'église, vaisselles, tapisseries, livres, tableaux, etc., de Charles-Quint, dressé à Bruxelles au mois de mai 1536. *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 13. 1872. 269.) Az *Evangelistarium* származása sajnos nem vezethető a Holkham Hall-i könyvtárnál messzebbre vissza, csak valószínűsíthető, hogy Thomas Coke (1697–1759), Leicester I. earlje vásárolta a könyvgyűjtemény javával együtt hatéves európai Grand Tourja (1712–1718) során (DORÉZ 1908 [ld. 4. j.] 97–99). Talán épp Velencében juthatott hozzá, amely az újkorban az Isztambulból Európába visszakerülő corvinák

fő „elosztóközpontja” volt. A török kézen át vezető proveniencia magyarázatul szolgálhatna a címlap egy apró, de gyanús sérülésére is: a külső lapszéldíszben Krisztus szeme helyén a festékhiány szándékos kivakarás lehet.

56 FRAKNÓI Vilmos: *Oklevéltár a magyar királyi kegyuri jog történetéhez*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1899. 46–53.

57 KUMOROVITZ L. Bernát: A budai várkápolna és a Szent Zsigmond-prépostság történetéhez. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 15. 1963. 130.

58 Bartolommeo de Maraschi pápai követ (1483. október) és Beltramo Costabili ferrarai követ (1489. december 16.) jelentéseinek a kápolnáról szóló részei: BALOGH Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában*. I. *Adattár*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966. 60.

Beyond the frontispiece

On the text and missing miniatures of the Holkham Hall Evangelistary

In relation to the *Holkham Hall Evangelistary*, Corvina research has hitherto only dealt with its ornately decorated frontispiece. In my study, I look “behind” the frontispiece to examine aspects of the manuscript that have been ignored until now: the source of the liturgical text and the surprisingly numerous, but never executed illustrations. These new aspects help us to reinterpret the place of the *Evangelistary* within the group of liturgical manuscripts associated with King Matthias Corvinus.

Determining the source of the text involved making a thorough comparison between the content of the *Evangelistary* and various liturgical sources. The Gospel readings that appear in the Holkham Hall manuscript are not entirely identical to the contents of the two Roman missals commissioned by Matthias, nor to the list of items in any of the known missals associated with the dioceses of historical Hungary. The selection of readings, however, complied perfectly with the content of the first printed missal intended for use in Hungary, namely the *Missale dominorum ultramontanorum*, published in Verona in 1480. The connection is confirmed by the description that can be read in the incipit of the Holkham Hall manuscript (“*evangelistarium secundum ritum tramontanorum*”). The content of the missal proves beyond any doubt that it was produced for use in Hungary, although at present it is not possible to connect it to any specific diocese. All that can be deduced, based on earlier research, is that the content of the ultramontane missal is probably associated with the liturgical practice in the province of Kalocsa, although the publication was primarily produced for commercial purposes, and was intended for distribution in the entire country.

There are several reasons to believe that the *Holkham Hall Evangelistary* was copied directly from an exemplar of the printed missal. Firstly, there is the similarity between the incipits: whereas the expression “ultramontane” in the Verona publication indicates that the work was destined for use abroad, on the other side of the Alps, its presence in the manuscript produced in Buda, for use in Hungary, makes no sense, and the only possible explanation is that the text was copied from the printed book. Secondly, the only Gospel readings included in the *Evangelistary* are those that appear in their full text in the missal. Whenever in the printed missal, the reader, having arrived at a Gospel reading, is directed towards the text of another mass, that feast day is not

even alluded to in the manuscript. The hypothesis that the printed missal was copied is further reinforced by a detailed philological comparison.

The ultramontane missal published in Verona was therefore accessible in the Buda court, and was presumably also used there. This, however, disrupts the unified image that was hitherto formed by the other liturgical manuscripts produced for Matthias that follow the Use of Rome, and indicates that we should assume a lower level of consistency with regard to the use of the ritual books commissioned by the ruler. I am of the opinion that the strongest factor unifying this group of manuscripts should be sought not in their texts, but in their luxury execution and representational function. The *Brussels Missal*, the *Vatican Missal*, the *Vatican Breviary* and the *Matthias Gradual* are all extremely richly illustrated manuscripts, while the *Holkham Hall Evangelistary* differs noticeably from these by having just one decorated page. Looking through the rest of the pages of the manuscript, however, it becomes obvious that it too was originally intended to be decorated with an extraordinarily copious pictorial cycle: after each passage from the Gospel, the scribe left five to seven lines of space for a narrative depiction to accompany the given section of text. Eventually, however, the programme of illustration – which was on a grand scale that is almost unparalleled within the genre of evangelistaries – was abandoned, as indicated by the fact that the only initiative – the frame drawn for the miniature on fol. 3r – was later erased. The change in concept probably took place during the reign of King Vladislaus II, whose coat of arms on the frontispiece was superimposed over that of Matthias, his predecessor.

Thus, regarding the richness of their illumination, the liturgical manuscripts commissioned Matthias would have formed a completely unified and extremely prestigious set, that was probably intended for use in the Buda Castle chapel, which the king consciously strove to enhance and embellish in the 1480s.

Eszter Nagy
art historian, assistant research fellow
Institute of Art History, Research Centre for the Humanities,
nagy.eszter@abtk.hu

TÁRGYSZAVAK

Hunyadi Mátyás, Francesco da Castello, budai várkápolna, liturgikus kódexek, *Missale dominorum ultramontanorum*, miniatúraművészet

KEYWORDS

Matthias Corvinus, Francesco da Castello, royal chapel in Buda, liturgical manuscripts, *Missale dominorum ultramontanorum*, illuminated books

Sarkadi Nagy Emese

Kiegészítések a Winzendorfi mester működéséhez

Ipolyi Arnold 1917-ben készült hagyatéki leltárának bejegyzése: „119. Szent Anna harmadmagával, mellette Szt. Erzsébet és Mária Magdolna. Tempera festmény deszkán. XV. sz. vége. Német.” könnyen azonosítható az esztergomi Keresztény Múzeum egyik gyakran kiállított, sokak számára jól ismert és az utóbbi évtizedekben sárosiként számontartott táblaképével¹ (1. kép). Alaposabb utánajárás során azonban hamar kiderül, hogy a képről alig tudható valami: eredetéről – azonfelül, hogy Ipolyi Arnold gyűjteményével került Esztergomba – nincs információnk; stílusára, festőjére vonatkozóan is egymástól eltérő elképzelések születtek a szakirodalomban.

A nagyjából négyzetes kompozíció három női szentet mutat: balról Szent Erzsébet kenyérrel a kezében, mellette Szent Anna, bal karján a fiatal Máriát, jobb karján a gyermek Jézust tartja. Harmadikként Mária Magdolna alakja jelenik meg, aki jobb kezében balzsamos tégelyt tart. Mindhárom asszony fejét glória övezi. Az egykori háttér főső része mára teljesen megsemmisült, csak az alakok körvonala mentén figyelhetőek meg néhol apró töredékek, amelyek alapján azt feltételezhetjük, hogy eredetileg a kép teljes háttere kék volt. Aranyozás nyoma nem látszik.

A korábbi szakirodalom is felfigyelt rá, hogy a táblakép három további, szintén az Ipolyi-gyűjteményből származó társát is őrzi a múzeum (2–4. kép).² Mindhárom kép apostolokat ábrázol: egyikük hat alakot mutat, minden bizonnyal az apostolok búcsújának részletét: a tanítványok egymással élénk diskurzust

folytatnak, a füves talaj tanúsága szerint szabadtéren. A másik két kép három-három álló apostolalakat sorakoztat fel, kezükben attribútumaikkal. A négy kép mérete feltűnően közel áll egymáshoz, de stílusuk is egyértelművé teszi, hogy azonos műhelyben készültek. Az apostolok hármass csoportjait mutató képek arany háttere arra utal, hogy ezek egykor az ún. ünnepi nézethez tartoztak, míg az *Apostolok búcsúja* a szent asszonyokat ábrázoló képpel a hétköznapi nézet részét képezhetette. Egyedül az arany hátterek egymástól eltérő mustrája mond valamelyest ellent annak, hogy valaha ugyanazon oltárhoz tartoztak, ám ez sem egyedi eset a középkori szárnyasoltárok sorában.³ A négy kép mindegyike erősen elvékonyított, az alig 2-3 mm vastagságban megmaradt eredeti hordozót másodlagos táblához rögzítették, majd – egy későbbi időpontban – parkettázták is. Elképzelhető tehát, hogy a négy kép eredetileg két, két oldalán festett szárnytáblához (akár egyetlen szárnyhoz) tartozhatott, a szétfűrészelésre pedig nagy valószínűséggel még a 19. század folyamán került sor, hiszen Ipolyi fent említett hagyatéki leltárában a képek már külön tételszámmal szerepelnek. Talán a szétválasztás során sérülhettek a festett felületek (különösen a hétköznapi nézet két képe, illetve azok háttere), és ekkor keletkezhetek a kisebb méretbeli különbségek is a táblák között, amelyeket minden bizonnyal körül is vágtak.

Genthon István 1948-as jegyzéke a festő stílusát tirolinak vélte, ezt a véleményt vette át Mucsi András is a múzeum 1964-es katalógusában, kiegészítve azzal,

* A tanulmány alapjául szolgáló kutatást az MTA PPD 462027 primum posztdoktori támogatás és az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj tette lehetővé.

1 Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 54.37, méretei: 69 × 59,5 cm.

2 Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 55.34 (74,5 × 60 cm), 55.35

(70 × 60,3 cm), 55.36 (75 × 60 cm) nyilvántartva. Ipolyi említett hagyatéki leltárában: „129. Három apostol egész alakban. Aranyalapon. Durva festmény deszán a XVI. sz. elejéről.”; „117. Hat apostol egész alakban. XV–XVI. sz.”; „126. Három apostol. A 129. szám párja.”

3 Ld. pl. a lőcsei *Vir Dolorum*-oltár háttereinek különböző mustráját.



1. Erzsébet, Szent Anna harmadmagával és Mária Magdolna Esztergom, Keresztény Múzeum (fotó: Mudrák Attila)

hogy a négy kép egyikének hátoldalán, a „rácsozást” megelőzően a Kapeller család neve volt olvasható.⁴ A felirattól kiindulva (valamint a Kapeller család származására és birtokaira való tekintettel) a képet, tirolinak gondolt stílusa ellenére, sárosi származásúnak tartotta. Ez utóbbi elképzelés azután tovább élt a későbbi szakirodalomban is.⁵ Az Ipolyi-gyűjtemény számos táblaképének hátoldalán olvasható, minden bizonnyal a fő-

pap otthonában való elhelyezésre utaló, szénnel vagy grafitval írt megjegyzés (pl. „a régi szalonbul”). Ezek a feliratok talán valamelyik költözés, csomagolás során kerülhettek az alkotásokra. Néhány kép hátoldalán valószínűleg hasonló céllal szerepel a német „Kapelle” felirat is.⁶ Felmerül tehát annak lehetősége, hogy az itt tárgyalt képek hátoldalán korábban megfigyelt, mára megsemmisült felirat nem a Kapeller család nevére, ha-

4 *Magyarország műemléki topográfija*, 1. Esztergom, 1. rész: Esztergom műemlékei. Szerk. GEREVICH Tibor. Összeállította GENTHON István. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1948. 28; BOSKOVITS Miklós–MOJZER Miklós–MUCSI András: *Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964. 126–128.

5 A táblakép irodalmát ld. összefoglalva itt: SARKADI Nagy Emese: *A Keresztény Múzeum középkori magyarországi, a német és osztrák tartományokból származó tárgyaitak online katalógusa*. Esztergom, Keresz-

tény Múzeum, 2017. PURL <https://www.keresztenymuzeum.hu/collections.php?mode=work&wid=238&page=0&vt=>; SARKADI Nagy Emese: *Műhelytitkok – Workshop Secrets. Rendhagyó kalauz a Keresztény Múzeum középkori magyarországi, valamint a német és osztrák tartományokból származó műalkotásainak gyűjteményéhez*. Esztergom, Keresztény Múzeum, 2018. 33–34.

6 Ld. pl. az 55.348 leltári számú, Áldó Krisztust mutató táblakép régi keretének hátoldalát.



2. Az apostolok búcsújának részlete
Esztergom, Keresztény Múzeum (fotó: Mudrák Attila)

nem a képnek Ipolyi gyűjteményében való elhelyezésére utalt ebben az esetben is.

Ráadásul, a magyarországi szakirodalomban elterjedt fenti nézetekkel szemben, a korábbi német nyelvű kutatásban felbukkan egy másik, eddig többnyire figyelmen kívül hagyott, elfelejtett vagy elvetett összefüggés, amelyre most érdemes újfent ráirányítanunk a figyelmet. Otto Benesch az általa Winzendorfi mesternek hívott festőnek attribuíált – egyéb alkotások mel-

lett – bizonyos, az esztergomi primási galériában őrzött festményeket, amelyek belső oldalukon Fülöp, András, Jakab, Tádé és Tamás alakját mutatják, külső oldalukon pedig az *Apostolok búcsúját*, valamint női szenteket.⁷ Leírása alapján ezek egyértelműen azonosíthatóak az itt tárgyalt táblaképekkel. A felvetést később Alfred Stange elvetette, nem egészen világos, milyen indokkal.⁸ Otto Benesch azonban több írásában is visszatért az attribúcióhoz, az Albrecht mester követőinek sorában

7 Otto BENESCH: Bemerkungen zu einigen Bildern des Joanneums. *Blätter für Heimatkunde*, 7. 1929. 65–73, itt: 66. Uő: Der Meister des Krainburger Altars (1930). In: *Collected Writings*, III. *German and Austrian Art of the 15th and 16th Centuries*. Ed. by Eva BENESCH. London, Phaedon, 1972. 174; valamint Uő: Die Gemäldesammlung des stiftlichen Museums. In: *Katalog der stiftlichen Kunstsammlungen*. Hg. von Wolfgang PAUKER. Klosterneuburg, Augustinus Verlag, 1937. 35–161,

itt: 75–76 (ebben a három később említendő klosterneuburgi táblát is mesterünknek tulajdonítja).

8 „Die genannten Tafeln in Esztergom mit Aposteln auf den Vorderseiten, einem Apostelabschied aussen gehören nicht in diesen Zusammenhang.“ Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik*. XI. *Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*. München, Deutscher Kunstverlag, 1961. 68.



3. Tamás, Fülöp és Máté apostolok
Esztergom, Keresztény Múzeum (fotó: Mudrák Attila)

emlékezve meg az általa Winzendorfi mesternek hívott festőről és alkotásairól.⁹ A szükségnevet a bécsi Kunsthistorisches Museum gyűjteményében őrzött, Mária halálát ábrázoló, a winzendorfi plébániatemplomból 1900-ban Bécsbe szállított táblakép kínálta. Írásaiban Benesch az *œuvre-höz* sorolja – Ludwig Baldass és Otto Pächtet követve¹⁰ – a grazi Joanneumban őrzött St. Kathrein-i oltárt, két kreuzensteini oltárszárnyat, valamint saját megfigyeléseként egy Stift Schlöglben

őrzött Szent Kristóf-táblát, három Klosterneuburgban fennmaradt táblaképet és az esztergomi festményeket. A felsorolt attribúciók, mint látni fogjuk, nem mind állják ki a friss stíluskritikai vizsgálat próbáját, az esztergomi képek esetében azonban kétségtelennek tűnik a Kunsthistorisches Museum képével való összefüggés, amely a Keresztény Múzeum szakirodalmában úgy tűnik, a későbbiekben félreértés áldozata lett. A négy táblaképet a múzeum 1964-es katalógusa sárosinak titulálja, egy-

⁹ Ld. a 7. jegyzetben idézett műveket. Elképzelését egyedül Mucsi András vette át, amikor – szemben saját 1964-ben közzétett meghatározásával – az esztergomi képtár 1975-ben megjelent vezetőjében már a Winzendorfi mesternek tulajdonítja a táblákat; ezt azonban a későbbi magyar szakirodalom figyelmen kívül hagyta. Mucsi András: *Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa*. Budapest, Corvina Kiadó, 1975. 24–25.

¹⁰ Ludwig BALDASS: Gemälde. In: *Gotik in Österreich*. Hg. von Wilhelm SUIDA. Wien, Belvedere–Krystall-Verlag, 1926. 33–34; Otto PÄCHT: *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*. Augsburg, Filser, 1929. 71. Baldass és Pächt még nem alkalmazzák a Benesch által bevezetett Winzendorfi mester szükségnevet, ők St. Kathrein-i mesterről beszélnek, neki tulajdonítva a winzendorfi *Mária halála* képet is.



4. Júdás, Jakab és Máttyás apostolok
Esztergom, Keresztény Múzeum (fotó: Mudrák Attila)

úttal pedig (talán tévesen azonosítva Benesch javaslatát?) a Winzendorfi mesternek tulajdonít négy másik, apostolokat ábrázoló táblaképet.¹¹ Ez utóbbiak azonban sem stílárís, sem egyéb vonatkozásban nem mutatnak kapcsolatot a Kunsthistorisches Múzeumban őrzött winzendorfi táblával, és Benesch fent idézett leírása sem alkalmazható rájuk.

A bécsi múzeumban őrzött *Mária halála*-ábrázolás azonban kétségtelenül, minden szempontból tökéletes társa az itt bemutatott esztergomi alkotásoknak

(5. kép).¹² A kompozíció középpontjában Mária ferdén elhelyezett ágya áll, előtte két apostol térdel, mögötte kissé szűkösen helyezkednek el a többiek. Az ágyvég mögött angyalok csoportja nagy méretű graduálé fölé hajolva énekel, előttük János apostol áll, köpenyét arcához emelve a gyász gesztusával. A földi jelenet fölött, vörös szeráfok alakjából képzett mandorlában, Krisztus áldást osztó alakja jelenik meg, bal karján a fiatal, kék ruhás Máriát tartja, magához véve őt a Mennyegek országába.

¹¹ Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 56.497, 56.498, 56.499, 56.500.

¹² Kunsthistorisches Museum, Wien, ltsz. GG 5961. 158 × 132 cm. A képet 1902-ben helyezték át vászonra a Kunsthistorisches Museumban, 1922-ben több helyen kiegészítették, 1939-ben több 19. század végi átfestést eltávolítottak, ekkor tárták fel többek között a

macskát is a kép előterében. (A dokumentációért Guido Messlingnek tartozom köszönettel.) Vö. még Monika J. HOLY: *Tod Mariae aus der Pfarrkirche von Winzendorf*. Aufnahmearbeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Kézirat. 1993. 1. (A kézirat kizárólag a klosterneuburgi kolostor könyvtárában lelhető fel. A kézirathoz való hozzáférést Wolfgang Hubernek köszönöm.)



5. Mária halála, táblakép a winzendorfi plébániatemplomból
Kunsthistorisches Museum, Wien (Fotó: KHM-Museumsverband)

Szembetűnő, hogy a mester küzdött a perspektíva-ábrázolás kihívásaival. A teret a 15. század közepének jól ismert metódusával, az ágy ferde elhelyezésével igyekszik tagolni, ám az ágy ábrázolása önmagában sem nevezhető kimondottan jól sikerültnek: síkja enyhén hátrafelé dől, Máriának le kellene gurulnia, ám velünk szembe forduló pozíciója ellensúlyozza ezt a jelenséget. A bal oldali ágyvég lényegesen alacsonyabb, mint a jobb oldali, ennek megfelelően az ott álló Jakab apostol is a többi apostolhoz és különösen a jobb ágyvég mögött álló angyalok nyúlánk alakjához képest aránytalanul alacsony. Az apostolok testarányainak időnként kissé torz ábrázolása, de fiziognómiájuk is a megszólalásig egyezik az esztergomi alakokéval; mindkét képen feltűnőek a meglehetősen durva vonások, düllelt, szinte gömbölyű szemek, határozott vonalú, rendszerint lefelé görbülő ajkak, amelyek gyakran enyhén szétnyílnak, látni engedvén a felső fogsort. Könnyen felismerhetővé teszi a mester alkotásait a jellegzetes, ismétlődő redőkezelés is: míg a tunikák, köntösök a test előtt párhuzamos, szinte sípszerű redőkbe rendezve jelennek meg, gyakran a has alatt keskeny övvel összekötve, addig a karokon, a könyök alatt, a köpenyeken megtörő redők szögletesek, keményen töredezetek. Ez a megoldás, mint látni fogjuk, végigkíséri a mester alkotásait. A Krisztus karján ülő, kék ruhás Mária-alak a megszólalásig hasonlít az esztergomi Mettercia-ábrázoláson megjelenő Máriára. Ezenfelül a négy kép méretei úgy illeszkednek a bécsi oltárképhez, hogy könnyen elképzelhető akár egy oltárszerkezethez való tartozásuk is: a négy tábla eredetileg talán a Mária halálát ábrázoló középkép egyik mozgószárnyát képezte.¹³ Mind a méretek, mind a stílus alátámasztják a feltételezést, felmerül azonban néhány kisebb, főként a képi programra vonatkozó ellentmondás is. Ha a középképen már megjelennek az apostolok Mária halálos ágya körül, elképzelhető-e, hogy a szárnyak belső oldalán is a tizenkét apostol alakja legyen felsorakoztatva? Ráadásul az oltár hétköznapi oldalán is megjelentek, az *Apostolok búcsúja* jelenet részeként. Amennyiben tehát azonos szerkezethez tartoztak, az oltár programja hangsúlyosan az apostolok ábrázo-



6. Mária halála, a braunai pécek oltárának (Bäcker Altar) predellaképe Braunau am Inn, plébániatemplom

13 Bár a méretek nem illeszkednek centiméterre pontosan, nem tudjuk, a szárnytáblákból mennyi hiányzik, a kettéfűrészelésnek a táblák mekkora felülete esett áldozatul, milyen széles volt a mozgószárnyak keretléce. Mindezek magyarázatot adhatnak a kis különbségekre, arányaikban azonban a táblák kétségkívül igen közel állnak a középképhez. (A középkép 158 × 132 cm, a szárnytáblák: 74,5 × 60 cm, 70 × 60,3 cm, 75 × 60 cm, illetve 69 × 59,5 cm.)



7. Töviskoronázás
John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, Cat. 716.

- 14 Amennyiben azzal számolunk, hogy a méretegyezés ellenére a szárnytáblák nem ehhez a középképhez tartoztak, az egyúttal arra utal, hogy az ún. Winzendorfi mester műhelyében több, egymáshoz méretben igen közel álló retábulum is készülhetett. A képek összetartozására utalhatna az a tény is, hogy a szárnytáblákhoz hasonlóan a középképet is kettéfűrészték és/vagy elvékonyították, talán ennek következtében sérült a festett felület is nagyobb foltokban. Lehet, hogy emiatt volt szükség a festmény (1902-ben a Kunsthistorisches Múzeumban végzett) vászonra való áthelyezésére. A beavatkozásra talán már eredetileg is a faanyag rossz állapota miatt került sor. (Ld. ehhez Eduard Ritschl restaurátori beszámolóját: Niederösterreichisches Landesarchiv, Winzendorf, HA Hernstein K 13/186.)
- 15 „5961 österr., um 1490, Marientod, erworben 1900 aus der Pfarrkirche Winzendorf“ (Akten der Central Commission, Z1. 67 ex 1900, Z1.25/ex 1900, Z1/Gal/1975. Idézi: HOLY 1993 (ld. 12. j.) 23: 1. jegyzet.
- 16 N. n.: Ausflug in einige Umgebungen von Neustadt und einige Punkte des Weges nach dem Schneeberg. *Archiv für Geschichte Statistikk, Literatur und Kunst*, 17. 1826. 4.
- 17 Franz SCHWEICKHART, Ritter von Sickingen: *Darstellung des Erzherzogtums Oesterreich unter der Ens*, VII. Wien 1833. 196–197, valamint: *Kirchliche Topographie von Österreich. Historische und Topographische Darstellung von Wiener Neustadt und ihren Umgebungen. Der ersten Abtheilung, Österreich unter der Enns, diesswärts der Donau*, VIII. Hg. von Maximilian FISCHER. Wien, 1832. 87. Valamint ld. a Monika Holy által említett

lása köré szerveződött, miközben a középpontban mégiscsak Mária elszenderedése állt.¹⁴

A rendelkezésünkre álló adatok szerint a nagy méretű középkép a winzendorfi plébániatemplomból került 1900-ban Bécsbe.¹⁵ Történetét 1826-ig tudjuk visszakövetni, ebben az évben említette a *Mária halála* képet egy útleírás.¹⁶ Az ezt követő években a festmény többször is szerepelt a templom leírásában, azonban minden alkalommal csak a *Mária halála*-ábrázolásról szóltak, az oltár többi részéről nem esett említés.¹⁷ Úgy tűnik tehát, a 19. század elején csak maga a középkép állhatott itt, a retábulum eredeti formájáról, többi részéről nincs információ, ahogyan azt sem tudjuk biztosan, hogy eredetileg Winzendorfban állt-e a szóban forgó oltár, vagy csak a középkép került oda egy későbbi időpontban.

Mintegy fél évszázaddal később, 1880 körül írta M. A. Becker, hogy a hagyomány szerint a táblakép az emmerbergi vár kápolnájából került a winzendorfi plébániatemplomba.¹⁸ Az információ hitelessége sajnos nem ellenőrizhető, ám természetesen nem is zárható ki. A Winzendorf közelségében elhelyezkedő és a faluval a középkor óta szoros kapcsolatban álló vár 15–16. századi történetéről sajnos vajmi keveset tudunk, az oltárképről pedig sehol sem esik említés.¹⁹ Ugyanakkor, bár a kép teljesen általánosan winzendorfi eredetűként ismert a szakirodalomban, és a mester szükségneve is ennek megfelelően vált elterjedté, egyelőre sajnos olyan adatot sem sikerült találnunk, amely valóban igazolná az oltár középkori winzendorfi használatát. Megfontolan-

winzendorfi inventáriumokat: Inventare von Winzendorf 1875, 1881, 1897, Wien Diözesanarchiv. HOLY 1993 (ld. 12. j.) 1.

- 18 HOLY 1993 (ld. 12. j.) 1; Moritz Alois BECKER: *Alphabetische Reihenfolge und Schilderung der Ortschaften in Niederösterreich*, I. Wien 1879–1885. 548. Ugyanezt írja: Josef von ZAHN: *Geschichte von Hernstein in Niederösterreich und den damit vereinigten Gütern Starhemberg und Emmerberg*. Holzhausen–Wien, 1889. 412. („auch das Altarbild aus dem Ende des 15. Jahrhunderts wird von einigen gelobt. Es ist beim Verfall von Emmerberg aus dessen Schlosskapelle hierher übertragen worden.”)
- 19 Franz SCHWEICKHART, Ritter von Sickingen: *Darstellung des Erzherzogtums Oesterreich unter der Ens*, I, Wien, 1831. 260. Ld. még Joseph BERGMANN: *Die Truchesse von Emersberg. Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 2. 1857. 39–41; HOLY 1993 (ld. 12. j.) 1. Ronald WOLDRON: *Die Burg Emmerberg. Studien zur Baugeschichte*. Unveröffentlichte Diplomarbeit an der Universität Wien 1997. Az említések mindegyike csak a *Mária halála* képet említi, sehol sem esik szó hozzá tartozó egyéb oltártörödékekről, táblaképekről. Akkor is csak erről a képről értesülünk, amikor 1896-ban elkészül egy restaurátori jelentés, amelyet Eduard Ritschl, a császári képtár (a későbbi Kunsthistorisches Museum) restaurátora jegyez. A jelentés a *Mária halála* tábla rossz állapotát ecseteli, mindekelőtt a nedvességre hivatkozva, és a súlyos vetemedés miatt azt javasolja, hogy a képet Bécsbe vigyék, ahol parkettázott megerősítést kaphat („mittelst eines Rostes der hinten ungebracht wird, wieder flach gemacht werden muss”). NÖ Landesarchiv, Winzendorf,

dó azonban, az M. A. Becker és Joseph von Zahn által hivatkozott emmerbergi hagyomány ellenére, hogy az ábrázolás tulajdonképpen jól illeszkedik a winzendorfi templom Mária mennybevétele titulusához. Mária halálának ábrázolása fölött a képen hangsúlyosan jelenik meg a mandorlában Krisztus alakja, amint éppen magához emeli anyját a Mennyek Országába. A részlet viszonylag elterjedt más, korábbi, az Albrecht mester köréhez kapcsolható *Mária halála*-ábrázolásokon is, esztünkben azonban kiegészítő elemként az Angyalok kórusa is felbukkan az ágyvégnél, amely már legkevesbé sem általános Mária elszenderedésének ábrázolásain; annál inkább hozzátartozik a mennybevétel örömnepéhez. A *Szent Szűz halála és mennybevétele* szorosan összekapcsolódó témák, ábrázolásunk tehát könnyen lehetett akár a winzendorfi templom főoltárának középképe.²⁰ Jól beleillik ez az elképzelés a templom építéstörténetébe is, amely szerint a korábbi, kisebb templomépületet az 1460–1470-es években bővítették.²¹ Ezt követően készülhetett új retábulum a templom oltára számára, abban az időszakban, amikor írott forrás által is igazoltan a Teuffel család volt a templom fenntartója, mecénása.²²

Winzendorf Bécstől délre, Bécsújhely közvetlen közelében, tőle mintegy tíz kilométerre nyugatra helyezkedik el. Ha a Kunsthistorisches Museumban őrzött táblakép eredete nem is igazolható egyértelműen, a környékről

való származása több okból is valószínű. Ha eredetileg nem a winzendorfi plébániatemplomban állt az oltár, akkor sem valószínű, hogy nagyon messziről menekítettek volna oda. A kép stílusa ráadásul – mint látni fogjuk – leginkább a közeli, bécsi és bécsújhelyi műhelyekkel áll kapcsolatban. Míg az esztergomi szárnytáblák esetében sárosi eredetről és tiroli stíluskapcsolatokról esett szó a korábbiakban, a középkép festőjének összefüggésében, ahogyan már említettük, többször is felmerült az Albrecht-oltár mesterének hatása.²³ A Kunsthistorisches Museum képét az Albrecht-oltár *Mária halála*-ábrázolásával összevetve, aligha tagadható ez a kapcsolat. A Winzendorfi mester minden bizonnyal jól ismerte az egykori karmelita oltár kompozícióit, de ezenfelül bizonyos stíluselemek és az alakok fiziognómiája valóban arra utal, hogy mesterünk otthonosan mozgott ebben a környezetben. A winzendorfi szentek gesztusai, bizonyos arctípusai, kemény vonásai azonban még közelebb állnak az Albrecht mester követőjének tulajdonított, 1450 körül készült aggsbachi oltár tábláihoz, azon belül is különösen a hétköznapi oldal ábrázolásaihoz. Krisztus passiójának aggsbachi jelenetein a redőkezelés, a keményen, szögletesen töredezett redők váltakozása a test előtt kialakuló párhuzamos sípredőkkel, szintén igen közel áll a winzendorfi ként emlegetett mester képeihez. A *Mária halála*, illetve az esztergomi táblaképek festője az Albrecht mester „köpenye alól” került ki, egy-

HA Hernstein K 13/186. A meglehetősen nehezen olvasható szöveg átírásában nyújtott segítséget Majorossy Juditnak köszönöm.

20 „The Death or Dormition of the Virgin derives from apocryphal sources and has been linked with her assumption into heaven since the legend's beginnings. Indeed the Byzantine church, where the feast emerged, referred to it as both the Dormition and the Assumption. [...] It became a common scene [...]” Donald F. DuCLOW: *Dying Well: The Ars Moriendi and the Dominion of the Virgin*. In: *Death and Dying in the Middle Ages*. Ed. by Edelgard E. DuBruck–Barbara Gusick. New York, Peter Lang, 1999. 387. Valamint az angyalok karára vonatkozóan ld. „In besonderer Weise sind die Engel an den Geschehnissen beim Lebensende Mariä beteiligt: sie kommen mit Christus in der Sterbestunde zu Maria und begrüßen sie bei ihrer Aufnahme in den Himmel. [...] Zunächst vorwiegend auf die Christophanie beim Tod Mariä bezogen, wurden im Verlaufe des Hochmittelalters die Engel unmittelbarer in Zusammenhang mit Maria gebracht: dank der Stellung, die Maria im göttlichen Heilsplan zugewiesen ist, vermag sie nach ihrer Erhebung als Königin der Engel die Engel zu regieren (diesen Rang gibt ihr z. B. die Lauretanische Litanei). Im 15. Jh. finden sich die Engel mehrfach auch bei Darstellungen, die die Himmelfahrt Mariä vorstellen.” Karl-August WIRTH: *Engelchöre*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, V. Stuttgart, Druckermüller, 1967. 555–601; RDK Labor, PURL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93199>>

21 A bővítéshez ld. Rudolf KOCH: *Baugeschichte und kunsthistorische Bedeutung der vorbarocken Anlagen. Die mittelalterliche Kirche Maria Himmelfahrt in Winzendorf*. *Archaeologia Austriaca*, 74. 1990. 154.

22 „1480 – Ecclesia in Winzendorf. Collator Tewffel” – Salzburger Matrikel im Notenblatt der Kaiserlichen Akademie 1852. 280. Hivatkozva ZAHN 1889 (ld. 18. j.) 409. Véleménye szerint a templom ebben az időszakban a család privátkápolnájának tekinthető. A Teuffel család már a 14. század folyamán tett alapítványt a templom javára: „Für das 15. Jahrhundert ist für Winzendorf ein Bestand von 13 Häusern nachzuweisen. In diesem Jahrhundert ging der Besitz der Stubenberger an das ritterliche Geschlecht der Teuffel über, die bereits 1377 die Stiftung einer Wochenmesse für die »capella beatae virginis Mariae in Winssendarff« tätigten.” Ld. URL <http://www.historischer-grundbuchauszug.at/geschichte-winzendorf-muthmannsdorf>. (Letöltve: 2020. 12. 11.). A család később, a 16. század folyamán impozáns temetkezési helyé alakította a templomot. Erre vonatkozóan ld. Christopher RHEA SEDDON: *Die Alte Pfarrkirche „Maria Himmelfahrt” zu Winzendorf als Begräbnisstätte der Freiherrn von Teuffel*. *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, 49. 2002. 255–270; valamint Gertrud BUTTLAR-GERHARTL: *Ein Epitaph für Herzogin Elisabeth von Sachsen (+1594) in der Alten Winzendorfer Pfarrkirche*. *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, Neue Folge 53. 1987. 37–46.

23 BENESCH 1929 (ld. 7. j.) 66; BENESCH 1937 (ld. 7. j.) 75–76; PÄCHT 1929 (ld. 10. j.) 71; STANGE 1961 (ld. 8. j.) 68; Meister von Winzendorf. In: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXVII. Hg. von Hans VOLLMER. Begründet von Ulrich THIEME–Felix BECKER. Leipzig, E. A. Seemann, 1989. 356. A bécsi stíluskapcsolat mellett felmerült bajor és tiroli összefüggés is, ezekre később visszatérünk.



8. Szárnyasoltár St. Kathreinból, ünnepi nézet
Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz

értelmű ugyanakkor az is, hogy jóval keményebb stílusa határozottan elválasztja elődjétől, bizonyos arctípusai, redőkezelése sokkal inkább a hatvanas-hetvenes években működő műhelyekkel mutatnak kapcsolatot. *A Mária halála*-ábrázoláson az ágy mögött, a jobb szélén álló, a szerkönyvet tartó fiatalabb, kerek hajviseletű, nagy orrú apostol arctípusa a Schottenmeister követőinek, munkatársainak környezetéből ismert fiziognómiákat idézi emlékezetünkbe. Az alakok általános fiziog-

nómiai jellegzetességei, a már említett durva, olykor szinte groteszk arcvonások, a kiugró, kissé gömbszerű szemek leginkább a Winkler-epitáfium mesteréhez köthető alkotások irányába mutatnak; a Liebfrauenkirche egyik-másik prófétájának arca vagy a braunauai ún. Pécek oltára (*Bäcker-Altar*) alakjai kifejezetten arra engednek gondolni, hogy mesterünk ebben a stílus-környezetben dolgozhatott (6. kép). Az Albrecht-oltár, illetve a Winkler-epitáfium mesterének németalföldi ele-



9. Szárnyasoltár St. Kathreinből, hétköznapi nézet
Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz

mekben gazdag stíluskörnyezetéről szólva ugyancsak érdekes elem a *Mária halála* képen már említett, Mária fejénél álló angyalok kara, amely egyértelműen a Genti oltár éneklő angyalainak csoportját juttatja eszünkbe.²⁴

A bécsi és az esztergomi táblák mellé szorosán felsorakoztatható egy, a Philadelphia Museum of Artban

őrzött, a John G. Johnson-gyűjteményből származó, *Krisztus töviskoronázását* ábrázoló, az 1460–1475 közötti évekre keltezett táblakép (7. kép).²⁵ Az álló formátumú festmény középpontjában Krisztus ül, két poroszló húzza fejére a töviskoronát durva botok segítségével. A jobb oldali poroszló mögött két báméskodó, a kor

24 Hasonló angyalokkal találkozunk a bécsi Maria am Gestade-templom *Mária koronázása* táblaképén is. Az összefüggésekre szintén felfigyelt HOLY 1993 (ld. 12. j.) 6–7.

25 Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Cat. 716. Méretei: 58,1 × 43,2 cm. Ld. PURL <https://philamuseum.org/collections/permanent/102525.html>.



10. Utolsó vacsora és Születés, oltárszárny két oldala ismeretlen magángyűjtemény (reprodukción)

mártíriumjelenetein jellegzetes, egymással diskuráló alak jelenik meg. Egyikük talán Pilátus. A teret hátulról alacsony, vörös mellvéd határolja, a tarka kőpadló a fentebb ismertetett képekről is ismerős. A festmény alakjainak arányai, szín- és redőkezelése, az arcok jól felismerhető jellegzetességei az itt bemutatott táblák közeli rokonaként határozzák meg az amerikai gyűjtemény darabját. Származásáról sajnos ott sincs pontosabb információ: a John G. Johnson-gyűjteménybe való bekerülés előzményeit nem ismerjük. A múzeumi dokumentációban és a korábbi irodalomban még Multscher követőjének alkotásaként, az intézmény újabb, online katalógusában már alsó ausztriai vagy stájer származásúként szerepel.²⁶ Régies jelleget kölcsönöz a képnek, és az Albrecht-oltár időszakát idézi az esztergomi és bécsi képek mustrás háttérétől eltérő, poncolt minta az aranyozott háttér szegélyén, valamint Krisztus glóriáján. A bécsi középkép, az Esztergomban őrzött táblák és a philadelphiai kép stílusukban sokkal



közelebb állnak egymáshoz, semhogy kapcsolatukat, a mesterazonosságot vitatni lehetne. És sokkal közelebb állnak egymáshoz, mint bármi más, amit a korábbi szakirodalom rajtuk kívül a Winzendorfi mester oeuvre-jébe sorolt.

A jelek szerint azonban ebben az esetben is érdemes inkább műhelyszervezetben, mint önálló mesterben gondolkodnunk: a winzendorfi *Mária halála*-ábrázolás és az esztergomi táblák egymással szoros rokonságban álló alakokat mutatnak, bizonyos, kisebb különbségek mégis érzékelhetők közöttük is, és a stílus viszonylag egységes volta ellenére, már ezeket szemlélve is feléled a gyanú, hogy talán két külön festő működhetett együtt. Ez a különbségtétel még kézzelfoghatóbbá válik, ha a szakirodalom által a Winzendorfi mester kapcsán gyakran emlegetett, felirata által 1475-re keltezett St. Kathrein-i oltár tábláit vesszük szemügyre (8–9. kép).²⁷ A két oltár közti tagadhatatlan összefüggés miatt a mestert a régebbi említések hol Winzendorfi, hol St.

26 A táblakép valószínűleg szárnyasoltár mozgószárnyának ünnepi oldalához tartozott. Hátoldala parkettázott. A dokumentáció megküldését Emma Gunuey-nek köszönöm. A képhez ld. *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects*, III. German, French, Spanish and English Paintings and Art Objects, Modern Paintings. Ed. by W[ilhelm] R[einhold] VALENTINER. Philadelphia, John G. Johnson, 1914. 4: no. 716, 225; *Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art. A Concise Catalogue*. Ed. by Curtis R. SCOTT. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994. 172.8. John G. Johnson Collection,

Cat. 716. A nyomtatott katalógusok még a munderkingi oltár sváb mesterének munkájaként kezelik a képet, ahogyan korábban Stange is: Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik*, VIII. *Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1957. 120. Később Alfred STANGE: *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, II. *Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar*. München, Bruckmann, 1970. 185. Nr. 818 az allgäui alkotások között tartja számon.

27 Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz, ltsz. 328

Kathrein-i mesterként emlegetik. A kapcsolat azonban, mint rendszerint, itt is összetettebb ennél.²⁸

A St. Kathrein-i oltár ünnepi oldalán első látásra még kevésbé egyértelmű az itt tárgyalt képekkel való szoros összefüggés, mégis, az arctípusok és a redőkezelés – a keményen törő redők és a test előtt képződő párhuzamos, sípredők kombinációja – már itt is érezhetővé teszi a műhelykapcsolatot. Az oltalmazó, köpenyes Madonna szigorú, határozott kontúrú arcvonásai egyértelműen az esztergomi női szentek vonásait juttatják eszünkbe. A Mária jobbán álló angyal enyhén nyitott szája, kivillanó fogai, egész típusa pedig a bécsi kép éneklő angyalait idézik, nyakának sűrű ráncai szintén visszatérő elemei a winzendorfi középkori alakjainak. A hétköznapi oldal szentjeit szemlélve pedig már minden kétség kizárható az oltárok műhelyösszefüggésének tekintetében. Leginkább talán a kezében nyilat tartó Szent Sebestyén alakja könnyíti meg az azonosítást: a szent testábrázolásának arányai, a felsőtesthez képest kissé alacsonynak tűnő alsótest, a behajlított bal láb arányai, a térd anatómiailag elképzelhetetlen pozíciója az esztergomi táblákon is visszatérő jelenségek. A fent említett jellegzetes redőkezelés, valamint az arc részletei csak ráerősítenek az eddigiekre: a St. Kathrein-i oltáron biztosan dolgozott az a festő (vagy azon festők egyike), aki a winzendorfi, illetve esztergomi táblaképek alkotója.²⁹ De tetten érhető itt egy másik kéz is, amelyik a St. Kathrein-i oltár tábláinak, alakjainak többségét jegyzi, akinek személyes stílusjegyei némileg különböznek az itt bemutatottaktól és a bécsi, esztergomi képeken látottaktól, mégsem tekinthetők ezektől függetlennek. A St. Kathrein-i képek az elemzett táblákkal a különbségek ellenére is szoros kapcsolatot mutatnak, ahogyan a III. Frigyes

körül megragadható bécsújhelyi stíluskörnyezettel is, amelyet korábban említettünk. Ugyanilyen kétségtelen mindeközben a St. Kathrein-i oltár képeinek a korábbi osztrák szakirodalomban említett, az Albrecht-oltárra visszavezethető összefüggése is.³⁰ Bizonyos kompozíciók – így az *Angyali üdvözlés* szerkezete, a hátterek kialakítása, a szobabelső ábrázolása, egyértelműen felidézi az Albrecht-oltárról ismert megoldásokat, de az ábrázoltak némelyikének fizionómiája is az Albrecht mester alkotásairól lehet ismerős.

St. Kathrein földrajzilag sincs távol Winzendorftól, mindkettő a középkori Stájerország csücskében található Bécsújhely vonzaskörzetébe sorolható. Érdekes ebben az összefüggésben Alfred Stange sajnos részletesebben ki nem fejtett megjegyzése, amely a St. Kathrein-i oltár festőjét mint Bécsújhelyen működőt tartja számon.³¹ Stílusát tekintve Stange úgy gondolja, hogy a mester korai időszakában Albrecht mester hatása alatt állt, ennél hangsúlyosabbnak tartja azonban a Pollingi táblák mesterével való kapcsolatot, amelynek alapján a mester bajor származását valószínűsíti. A mester alkotásai közé sorolja, részben a korábbi irodalom nyomán, a klosterneuburgi három táblát, a Stift Schläglben őrzött Szent Kristóf-képet, a két Kreuzensteinban őrzött festményt, valamint egy, 1923-ban a Dorotheumban előrvezett *Utolsó vacsora*-ábrázolást (és egyébként, ahogyan korábban említettük, elveti a Benesch által javasolt esztergomi táblakép idetartozását).³²

A három klosterneuburgi festmény kétségkívül az Albrecht mester követőinek köréből került ki – ez erősen roncsolt állapotuk ellenére is megállapítható – és mindhárom közelebb áll korban és jellegben az Albrecht-oltár stílusához, mint az itt tárgyalt emlékek köréhez. Sem-

28 Ld. THIEME–BECKER 1989 (ld. 23. j.) 356; BALDASS 1926 (ld. 10. j.) 33–34; BENESCH 1929 (ld. 7. j.) 66. BENESCH 1937 (ld. 7. j.) 75–76; PÄCHT 1929 (ld. 10. j.) 71. A St. Kathrein-i oltárhoz: Wilhelm SUIDA: Altsteirische Bilder im Landesmuseum Joanneum. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1. 1908. 523–537, itt: 528. Összefoglalóan rólok: Anne-Marie KROUPOVÁ: Drei mittelalterliche Tafelwerke in Klosterneuburg. Exempel einer provinziellen Nachfolge des Wiener Albrechtsmeisters. *Clavibus Unitis*, 5. 2016. 1–22.

29 A St. Kathrein-i oltár kapcsán többször is felmerült már az itáliai előképek kérdése. Különösen a Joanneum 1982-es katalógusa tér ki részletesen a szerző szerint konkrét hasonlóságokat/előképeket mutató itáliai képekre. Ezek azonban nem mutatnak többet, mint bizonyos, ebben az időben már viszonylag elterjedt prototípusokat, kompozíciós megoldásokat, amelyek nem jelentenek semmiféle stílusbeli, műhelybeli vagy egyéb konkrét összefüggést az itáliai alkotásokkal: *Katalog: mittelalterliche Kunst; Tafelwerke, Schreinaltaere, Skulpturen*. Hg. von Gottfried BIEDERMANN. Graz, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1982. 117–120, Kat. 26.

30 Ld. 27. jegyzet.

31 „War der Maler des hl. Oswald in Judenburg oder – weniger wahrscheinlich – in Graz ansässig, so wirkten zwei andere in dem damals zur Steiermark gehörenden Wiener Neustadt [...]. Der eine war der Maler des Pottendorfschen Motivbildes, der andere der Meister des Kathreiner Altars.” STANGE 1961 (ld. 8. j.) 67. A bécsújhelyi vonatkozás számunkra különösen érdekes a feljebb javasolt, a Winkler-epitáfium mesterének környezetével való stílusösszefüggés miatt.

32 STANGE 1961 (ld. 8. j.) 68. Stange távolabbi rokonságot vél felfedezni a fenti képek és az egykori lankowitzi ferences kolostor Jörg Gradner által alapított szárnyasoltára között (ma Graz, Diözesanmuseum). „Endlich ist, wenn nicht ihm selbst so doch seiner Werkstatt zuzuschreiben das Altärchen des Ritters Georg von Gradner (+1476) und seiner Frau, das ursprünglich vielleicht eine Stiftung für das Franziskanerkloster in Lankowitz (bei Voitsberg) gewesen ist.” A felvetett kapcsolat távolinak tűnik, stílusösszefüggésekkel nem indokolható, a Stange által jelzett mustraazonosság a lankowitzi és a St. Kathrein-i oltárok között ma már nem ellenőrizhető a lankowitzi táblaképek háttereinek erősen sérült volta miatt.

miképpen sem sorolható a Winzendorfi mester vagy műhely alkotásai közé, ahogyan erre már Anna-Marie Kroupová is felhívta a figyelmet.³³ A Benesch által is említett, schlägli premontrei kolostor gyűjteményében őrzött, Szent Kristófot ábrázoló tábla, bár jellegében, felfogásának keménységében halványan valóban idézi a winzendorfi táblákat, közelebbi kapcsolatot szintén nem enged feltételezni.³⁴ A két Kreuzensteinban őrzött képnek sajnos nem sikerült egyelőre a nyomára bukkannunk, viszont a feljebb körvonalazott műhely szempontjából érdekesnek tűnik a Stange által említett, 1923-ban elérvezett ábrázolás. A bécsi Dorotheum 1923-as árverési katalógusában illusztrálva is megtalálható a hivatkozott, az aukción délnémet iskolának tulajdonított, és 1490–1500 környékére keltezett kép (10. kép).³⁵ Az *Utolsó vacsora*- és a hozzá tartozó *Születés*-kompozíció minden bizonnyal egy táblakép két oldalát alkotta, a *Születés* az ünnepi, az *Utolsó vacsora* a hétköznapi nézethez tartozott. Utóbbi kétségtelen stíluskapcsolatot mutat az általunk vizsgált alkotásokkal: mind az apostolok fiziognómiája, mind az alakok arányai, a kemény, szögletes redőkezelés, amely váltakozik a test előtt gyakori párhuzamos sípredőkkel, egyértelmű műhelyösszefüggést enged feltételezni. A műhelyben dolgozó különböző festők együttműködésével magyarázható a *Születés* jelenetnek az *Utolsó vacsorától* némileg eltérő stílusa, amely azonban egyértelműen emlékezetünkbe idézi, stílusában és kompo-

zíciójában, Mária alakjának megformálásában Florian Winkler 1477 körülre keltezett bécsújhelyi epitáfiumát, a Winkler-epitáfium mesterének névadó festményét.

A fent felsorakoztatott, szétszórt, töredékesen fennmaradt alkotások alapján aligha alkothatunk biztos és határozott képet a műhelyről vagy az oltárok eredeti helyéről, a keletkezés körülményeiről. Annyi mégis megállapítható, hogy az itt felsorolt, a Winzendorfi mester környezetének, műhelyének attribválható képek tükrözik az Albrecht-oltár műhelyéből merített inspirációkat, de már sokkal inkább sorolhatóak a következő generáció, az 1470-es években meghatározó bécsújhelyi festő, a Winkler-epitáfium mesterének környezetébe.³⁶ Stíluskapcsolatait tekintve tehát a műhely egyértelműen Bécs vonzáskörzetébe tartozik; megkövülttatható talán – Stange javaslatát is követve – a feltevés, hogy ezek a részben Stájerországhoz köthető alkotások esetleg éppen a tartomány Bécs felőli csücskében, Bécsújhelyen keletkeztek.

Sarkadi Nagy Emese

művészettörténész

Keresztény Múzeum, Esztergom

sarkadie@gmail.com

33 Stift Klosterneuburg, Itsz. GM 40, 41, 42. KROUPOVÁ 2016 (ld. 27. j.) 1–22.

34 Nem fogadja el a javaslatot a Stift Schlägl gyűjteményi katalógusa sem. Ld. Isfried Hermann PICHLER: *Schlägler Gemäldekatalog: Geschichte der Schlägler Gemäldesammlung und Bildergalerie; Verzeichnis der vorhandenen Gemälde*. Linz, Landesverlag, 1987. 289–290. Kat. 13, Inv. Nr. K 7. A képről készült aktuális felvétel megküldéséért Mag. Stephan Weber O. Praem.-nek tartozom köszönettel.

35 344. *Kunstauktion Joseph Freiherr von Dietrich'sche Kunstsammlung*. Wien, Dorotheum, 26. und 27. November, 1923. Nr. 31–32. „31. Süddeutsche Schule, um 1490. Das letzte Abendmahl. Tempera, Holz, 74:85 cm; 32. Süddeutsche Schule, um 1500. Anbetung des Christkinds durch die Madonna, den heiligen Joseph und drei Engeln. Im

Hintergrunde hinter einer Steinmauer zwei Hirten, Die Vergoldung des Hintergrundes wurde später abgelöst. Tempera, Holz. 74:85 cm.”

36 Mindezek alapján véleményem szerint érdemes fenntartással kezelni azokat az elképzeléseket, amelyek itáliai, tiroli vagy bajor stíluselemeket hangsúlyoznak a Winzendorfi mester munkáiban. Megjegyzendő az is, hogy a Bécsben őrzött táblakép kapcsán, a Kunsthistorisches Museumtól kapott szóbeli információk szerint az utóbbi években felmerült a festőnek Simon von Taisten tiroli mesterrel való azonosítása. Bizonyos hasonlóságok, a szigorú kontúrokkal jellemzett arcok, kemény redők, egyes alakok típusai Taisten falképein némileg érthetővé teszik az ötlet felmerülését, összességében azonban a fent felsorolt művektől jóval több elem választja el, mint amennyi összekapcsolja velük.

Contributions to the Activities of the “Master of Winzendorf”

Among the works in the collection of Arnold Ipolyi that entered the Christian Museum in Esztergom are four panel paintings of unknown provenance, one of which shows Mary Magdalene, the Virgin and Child with Saint Anne (Mettercia; Anna Selbdritt), and Saint Elizabeth, while the other three are depictions of the Apostles. In the literature of recent decades, they were regarded as originating from the historical county of Sáros (now in Eastern Slovakia), but based on their style, there can be no doubt that they are connected to the altar painting from Winzendorf depicting the Death of the Virgin, now in the Kunsthistorisches Museum; furthermore, their dimensions suggest that they might have formed part of the same altar structure as the panel painting held in Vienna. A painting of Christ Crowned with Thorns, now in the Philadelphia Museum, can clearly be attributed to the same painter, while two further works may have been produced in the same workshop: an altarpiece from St. Kathrein held in the Joanneum in Graz, and a panel painting auctioned by

the Dorotheum in 1921. Judging from the art historical connections between the pictures, it appears that the painters who were active in the workshop came from the circle of the Viennese Master of the Albrecht Altar; they were familiar with the painterly solutions and compositions used by the circle, although their style is closer to the following generation, among others, to the circle of the Master of the Winkler Epitaph. Based on geographical location and stylistic similarities, it seems most likely that the workshop was active not far from Vienna, somewhere in Styria, perhaps in Wiener Neustadt, in the 1470s.

Emese Sarkadi Nagy
art historian
Christian Museum, Esztergom
sarkadie@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Winzendorf, Bécs, Bécsújhely, Stájerország, Keresztény Múzeum (Esztergom), Albrecht oltár, Winkler-epitáfium, Mária halála, táblakép, szárnyasoltár, 15. század

KEYWORDS

Winzendorf, Vienna, Wiener Neustadt, Styria, Christian Museum (Esztergom), Albrecht Altar, Winkler Epitaph, Death of the Virgin, panel painting, winged altarpiece, fifteenth century.

Tóvizi Ágnes

Képes kalendárium-könyvecske a 16. században?

Egy eddig ismeretlen naptártípusról

A több száz éve aktualitásukat veszített újkori kalendáriumokról efemer rendeltetésük miatt csak igen keveset tudunk. A szórványos fennmaradás a könyvvé fűzött és az egylapos kiadásokra egyaránt érvényes. Ez utóbbiak túlnyomó többségben kötéstáblából kiáztatott töredékeként kerültek elő, de gyakran a többleveles vagy többíves kiadványok néhány lapja is csak másodlagos felhasználásban, kötések makulatúrájaként menekült meg a teljes feledéstől. A 15–17. századi nyomtatott töredékek kutatása az egyes könyvtárak anyagának esetleges feldolgozottsága miatt rendkívül nehézkes, így a korszak kalendáriumairól alkotott kép is sokat változhat még a jövőben.

Josef Seethaler 1982-es disszertációjának köszönhetően a Bécsben kiadott újkori kalendáriumokat viszonylag jól ismerjük.¹ Seethaler műve a téma megközelítésének sokrétűsége mellett az autopszián alapuló kutatások szempontjából is kiemelkedő: csaknem száz könyvtár anyagát nézte át személyesen, így a dolgozat katalógusában felsorolt (1462 és 1701 között keletkezett) bécsi naptárak csaknem fele, mintegy 202 tétel a szerző munkájának köszönhetően vált ismertté.² Az összegyűjtött bécsi kalendáriumok méret, tartalom és kivitelezés tekintetében is változatos képet mutatnak. Akad köztük fólió méretű falinaptár, és tizenhatodréti formátumú kicsiny füzet, parasztkalendárium, érvágó naptár, asztrológiai vagy éppen meteorológiai hangsúlyú prognosztikon és praktika, a naptártulajdonos feljegyzései számára üres lapokat tartalmazó *Schreibkalender*, metszetekkel gazdagon illusztrált és illusztráció nélkül kiadott német vagy latin nyelvű mű is.

Az alábbiakban egy olyan 16. századi bécsi naptár töredékét szeretném bemutatni, amely nem csupán a már ismert típusok egy ismeretlen kiadása. A kérdéses töredék elsősorban azért különleges, mert egy eddig nem ismert, új kalendáriumtípussal gazdagítja a műfajról kialakult összképet.

A naptártöredékek

A hat darab, egyenként hozzávetőlegesen 16 × 23 cm nagyságú lapból álló töredék Keszthelyről került a budapesti Országos Széchényi Könyvtárba 1956 januárjában. A szűkszavú kísérlével tanúsága szerint a töredéket hordozó könyv, Arias Montano *Liber generationis et regenerationis Adam* című műve a zalavári apátság könyvtárából származott. Maga a könyv a híres antwerpeni Plantin nyomdában készült 1593-ban. A kötéséről csupán annyit tudunk, hogy pergamenből készült.³ A hat töredék mindegyikén kilenc kis méretű, zöld és barna kézi színezéssel díszített kép látható az elő- és a hátoldalon is. Az egyes, fametszéssel készített képek mérete az egysoros, rövidítésekkel tűzdelt szedett betűs latin feliratokkal együtt nagyjából 5,2 × 3,1 cm. Az ábrázolásokat kísérő feliratok egyetlen kép (Szent Luca) kivételével ugyanazzal a reneszánsz antikva betűtípussal készültek. A Luca-kép alatt egy hasonló stílusú, ám a másikonál valamivel kisebb méretű betűkből álló készletet használtak.

1 Josef SEETHALER: *Das Wiener Kalenderwesen von seinen Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Buchdrucks*, I–II. PhD-disszertáció, Wien, Universität Wien, 1982.

2 Uo. 477.

3 Epres Antal „könyvtári főmunkaerő” 1956. január 4-én, Keszthelyen kelt levele szerint a hordozó könyv a zalavári apátság könyvtárából származott. Megjelenési adatai: Bened. Aria Montano Hispalensis: *Liber generationis Adam...* I. Antverpiae, Plantin, 1593. A kötet napjainkban nem található meg egyik magyar közgyűjteményben sem.

A szétvágott lapok a vágás mentén páronként illeszkednek egymáshoz (1. kép). A párba állított lapokon szerencsére nem ugyanaz a tizennyolc kép ismétlődik, ezért az átfedések alapján egyértelmű, hogy a töredékek három olyan nyomdai ív felvágásával keletkeztek, amelyekre eredetileg mindkét oldalon harminckét kis képet nyomtattak négy sorban és nyolc oszlopban. A lapok hátoldalára száznolcvan fokos elforgatásban ugyanaz a harminckét ábrázolás került; a nyomdai ív felének két oldala tehát tartalmazza az összes képet. A fennmarad töredékeken minden kép megtalálható, így rekonstruálható a lapok felvágás előtti, eredeti állapot (2. kép). A három egyforma ív nyilvánvalóan nem próbanyomatnak készült, amit a színezés mellett az is igazol, hogy a páros és páratlan sorok képeit egymáshoz képest fejfel lefelé nyomtatták. A kettévágott nyomdai ív négyzeri összehajtásával egy harminckettedrét ívfüzetet kapunk, amelyben a képek az alábbi sorrendben követik egymást:⁴

1. <i>Luciæ martyr</i>	(Szent Luca)	17. <i>Non fals. Test.</i>	(8. parancsolat)
2. <i>Thomæ apo.</i>	(Szent Tamás apostol)	18. <i>Alte. Cho non</i>	(9. parancsolat)
3. <i>Natiuit dni.</i>	(Jézus születése)	19. <i>Non concu.</i>	(10. parancsolat)
4. <i>Seffan proth.</i>	(Szent István protomártír)	20. <i>Infernum.</i>	(A pokol torka)
5. <i>Ioannis apo.</i>	(Szent János Pathmoszon)	21. <i>Superbia.</i>	(Kevélység)
6. <i>Innocen. ani.</i>	(Aprószentek ünnepe)	22. <i>Auaritia</i>	(Fösvénység)
7. <i>Thomæ Epis.</i>	(Becket Szent Tamás)	23. <i>Ira</i>	(Harag)
8. <i>Silvestri Pap.</i>	(Szent Szilveszter)	24. <i>Inuidia</i>	(Irigység)
9. <i>Con. Domi.</i>	(Szent Veronika a kendővel)	25. <i>Auidia (sic)</i>	(Jóra való restség)
10. <i>Rego ad De</i>	(1. parancsolat)	26. <i>Gula</i>	(Torkosság)
11. <i>Nec vane no.</i>	(2. parancsolat)	27. <i>Luxuria</i>	(Bujaság)
12. <i>Sabbato sanc.</i>	(3. parancsolat)	28. –	Krisztus a kereszten
13. <i>Hon Pa&ma.</i>	(4. parancsolat)	29. –	Madonna a gyermekkel

4 A lapot úgy tartva, hogy a *Jézus születése* kép van (fejfel lefelé) a bal felső sarokban, lefelé, jobbról balra, lefelé, majd ismét jobbról balra történő félbehajtásokkal készíthető el az ívfüzet.

5 A 16. századtól a 18. századig volt érvényben az érvágásra alkalmas napok keresztel és a különösen kedvező napok kettős kereszt-

14. <i>Non sis occi</i>	(5. parancsolat)	30. <i>Misericordia</i>	Vir dolorum
15. <i>Non furt. fa.</i>	(7. parancsolat)	31. –	Veronika kendője angyalokkal
16. <i>Non mecha</i>	(6. parancsolat)	32. –	Mennyei rózsafüzér

Az ívfüzet első nyolc képén a szentek naptári sorrendben követik egymást december 13-tól december 31-ig (Szent Luca – december 13.; Tamás apostol – december 21.; Jézus születése – december 25.; Szent István protomártír – december 26.; János apostol – december 27.; Aprószentek ünnepe – december 28.; Becket Szent Tamás – december 29.; Szent Szilveszter – december 31.). Az ábrázolások felső részén látható kisbetűk (a–b–c–d–e–f–g) a hét napjait jelölik, oly módon, hogy ahol nem egymás után következik a két ünnep, ott több betű is látható, nagyjából jelezve a kihagyandó napok számát. A jelölés az év utolsó napján, Szent Szilveszternél „a” betűvel fejeződik be, ami megfelel a naptárszerkesztési hagyományoknak, amely szerint a 365 napos év „a” betűvel kezdődik, és azzal is fejeződik be. A nyolc kép közül négyen (*Szent Tamás, Születés, Szent István* és *Aprószentek*) kis kereszt, három ábrázoláson pedig egy-egy hal látható (*Szent Tamás, Születés, János evangélista*). Hasonló keresztet a nyomtatott kalendáriumok egyes napjaihoz rendelve orvosi vonatkozást szoktak jelölni, nevezetesen az érvágásra vagy köpölyözésre különösen alkalmas napokat.⁵ Az egykori nyomtatvány szempontjából a legfontosabb következtetés, amelyet az eddigiekből már most levonhatunk, a következő: a mű valószínűleg a teljes naptári évet hasonló módon, kis képek segítségével követte végig. Feltehetően a könnyebb eligazodás kedvéért egy néhány lapos képek nélküli kalendárium és minden bizonnyal a betűk és jelek értelmezését segítő jelmagyarázat is tartozott hozzá. A kiemelt szentek és fő ünnepek száma egyházmegyétől függetlenül az év százötven-százhatvan napját érintette, ennek megfelelően még legalább öt darab harminckét oldalas ívfüzetel számolhatunk. Ha azonban a Szent Lucát ábrázoló kép jobb alsó sarkában látható „D” betűt ívjelzésnek tekintjük (ez a D jel az oka annak, hogy a szent nevéhez a többi feliratnál kisebb betűket használtak), akkor feltételezhetjük, hogy összesen nyolc ívfüzetből (a, b, c,

tel való jelölése. Az Országos Széchényi Könyvtár (a továbbiakban: OSZK) egy másik kalendáriumtöredékének (Ant. 1452) jelmagyarázatában például ezt olvashatjuk: „Ga[n]tz gu[e]t lassen #” és „Mittel lassen +”. Vö. Elisabeth SolTész: *Unbekannte Almanache von Johann Singriener und Hans Khol. Gutenberg-Jahrbuch*, 50. 1975. 137. 1. kép.



2. A nyomdai ív rekonstrukciója

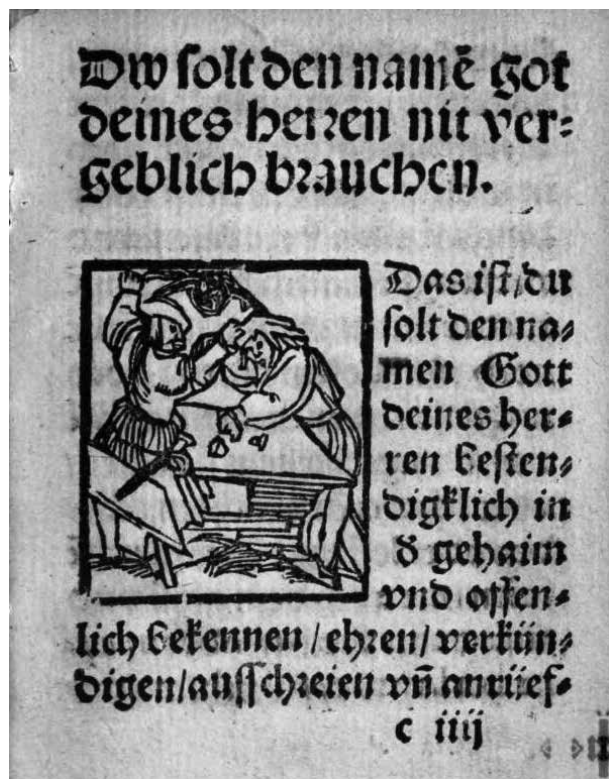
d, A, B, C, D) állhatott a nyomtatvány. Az mindenesetre biztosan állítható, hogy a könyvecske utolsó ívfüzete került elő, amely december második felének szentjeit, továbbá a Tízparancsolatot és a Hét főbűn ábrázolását, végezetül pedig néhány devóciós képet tartalmaz. A datálás kérdéséről részletesen lesz még szó, azonban fontos már most megemlíteni, hogy amennyiben a töredék a reformáció elterjedését követő időszakból származik, abban az esetben – a mártírok ábrázolásai és a devóciós képek alapján – csakis katolikus környezetben készülhetett.

Az ábrázolások

A nyomtatványtöredék csaknem minden ikonográfiái jellemzőjének akad párhuzama a különböző rendeltetésű kalendáriumok változatos sokaságában. A szentek fél alakokkal és a fő ünnepek kis jelenetekkel történő jelölése elsősorban az egylapos vagy kicsiny füzetként áruelt parasztkalendáriumokra jellemző, ám ezekben szorosan kapcsolódnak a naptárhoz, minthogy épp az a szerepük, hogy képekkel jelöljék a kalendáriumban az adott ünnep helyét.⁶

6 Vö. Hellmut ROSENFELD: Bauernkalender und Mandlkalender als literarisches Phänomen des 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur Bauernpraktik. *Gutenberg-Jahrbuch*, 38. 1963, 88–96; újabban: Karla

FAUST: „Kein Finsternuß wird in dem jar by vns gesehen werden.“ Neufund eines Bauernkalenders auf das Jahr 1557 in der Staatsbibliothek zu Berlin. *Gutenberg-Jahrbuch*, 87. 2012. 205–207.



3. „Az úrnak, a te Istenednek nevét hiába fel ne vedd!” (2. parancsolat) In: Friedrich NAUSEA: *Ein kurtze christliche Auslegung [...]*. Wien, 1540

A Tízparancsolat képei szintén megjelennek egy lapos kalendáriumnyomtatványokon, nevezetesen falinaptárak oldaldíszeként, egymás alatt elhelyezve. Bécsből két ilyen töredék maradt fenn, az egyik ifj. Johann Siengriener (megh. 1562) nyomdájából, míg a másik

Michael Zimmermann (megh. 1565) kiadásában jelent meg.⁷ Ugyancsak töredékes a Dillingenből, Sebald Mayer kiadásában, 1567-es datálással megjelent egy lapos naptár.⁸ Augsburgból ellenben nem csupán töredék, hanem egy teljes lap is ismert, amelynek naptára az 1590-es évre szól.⁹ Ezek a falinaptárakon a keretezés ugyanazt a sémát követi: a Tízparancsolat képei mellett minden esetben az Apostoli Hitvallás (Hiszkegy, Credo) három és a Miatyánk kéréseinek hét képe jelenik meg. A képek ikonográfija szorosan kapcsolódik a hitoktatás legegyszerűbb tankönyvei, a katekizmusok tematikájához. Ezért egyáltalán nem meglepő, hogy a dillingeni naptártöredék képei egy ugyancsak Sebald Mayer nyomdájában készült, 1568-ban kiadott *Katekizmus* lapjain is megtalálhatók.¹⁰ Az eddig említett Tízparancsolat-ábrázolások azonban a budapesti töredék képeivel ellentétben a reformáció kiadványaiban 1529-től megjelenő ikonográfiát követik, amely valószínűleg egy teológus és egy művész, Philipp Melanchthon és id. Lucas Cranach együttműködésének eredménye.¹¹ Az új képciklust a Luther-féle katekizmus első illusztrált kiadásai terjesztették el, és ezt követően a Tízparancsolat ábrázolásának ikonográfija alapvetően két ösvényen haladt tovább. A protestáns ábrázolások jellemzője, hogy a képek egy részét ószövetségi jelenetekkel helyettesítették. Az 1520-as években kiadott Luther-féle Tízparancsolat-exegézisben (1520) és egy Luther által összeállított imádságoskönyvben (*Betbüchlein*, 1523) megjelenő két Tízparancsolat-ciklus képei még a régebbi ábrázolástípus elemeiből merítettek, a következő évtizedtől azonban az újfajta Tízparancsolat-ikonográfia csaknem teljesen kiszorította a régit.¹² Amint azt a bécsi és dillingeni falinaptárak esetében láthattuk, a katolikus kiadványok is átvették az újításokat. A fennmaradt nyomtatványok tanúsága

7 A Zimmermann nyomdájából származó töredékhez (OSZK, Ant. 9209) ld. Elisabeth SOLTÉSZ: Ein unbekannter Wandkalender der Wiener Jesuitendruckerei mit Decalogus-, Credo- und Pater-Noster-Illustrationen. *Gutenberg-Jahrbuch*, 51. 1976. 268–269. A másik, 1560-as évszámot viselő töredéket Soltész a frissen alapított bécsi jezsuita nyomda termékeként határozta meg (OSZK, Ant. 9210). Ezt a hipotézist Bánfi Szilvia meggyőzően cáfolta, bizonyítva, hogy a kalendáriumlap minden valószínűség szerint inkább ifj. Johann Siengriener nyomdájában keletkezett. Szilvia BÁNFI: A bécsi Siengriener-nyomda (1510–1562) könyvdíszjeinek utóélete a magyarországi nyomtató műhelyekben (Das Nachleben der Buchornamente der Wiener Siengriener-Typographie [1510–1562] in den ungarländischen Druckereien). *Magyar Könyvszemle*, 126. 2010. 1. sz. 28–29.

8 A dillingeni képet ld. Walter L. STRAUSS: *The German single-leaf woodcut, 1550–1600*. New York, Abaris Books, 1975. II. 731.

9 Augsburg, Michael Manger (aktív: 1569–1604), a naptárat ld. Uo. 674–675.

10 VD16 K 2059. [*Catechismus Romanus*], Dillingen, Sebald Mayer, 1568. A Tízparancsolat ábrázolásai a műben: Xx3v–RR3r. A töredéken az 5. parancsolattól a 10.-ig maradtak fenn a képek, ezek mindegyike megegyezik a kötetben láthatókkal.

11 A új ikonográfia megjelenéséről: Veronika THUM: *Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut’. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*. (Kunstwissenschaftliche Studien, 136.) München–Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006. 80–87. Ld. még Martin LECHNER: Zehn Gebote. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (a továbbiakban: LCI), I–VIII. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM et al. IV. Rom, Herder, 1972. 568; SOLTÉSZ 1976 (ld. 7. j.) 265–267.

12 A Tízparancsolat-magyarázat adatai: *Der x. gebot ein nutzliche erklerung Durch den hochgelerten D. Martinu[m] Luther*. Basel, Adam Petri, 1520 (VD16 L 4327, ill. VD16 L 6728). Az imádságoskönyv adatai: *Ain betbuchlin vnnnd leßbuchlin. Mar. Luther gemeret vnnnd gebessert*. [Augsburg, Heinrich Steiner], 1523 (VD16 L 4089). Az új, protestáns ikonográfia elterjedéséről: THUM 2006 (ld. 11. j.) 108–154.

szerint nagyon ritkán, de az is előfordult, hogy az 1530 körül megjelenő új ikonográfia helyett egy protestáns szöveget a régebbi képekkel illusztráltak, öszövétségi jelenetek nélkül. Ilyen például néhány augsburgi kiadású lutheri katekizmus az 1540-es évekből. Különösen feltűnő archaikus vonás ezeken a képeken, hogy a jelenetek mellékszereplőiként démonok és angyalok is megjelennek a metszeteken, ami a 15. század végi metszettek hagyományait követi.¹³

A budapesti töredék Tízparancsolat-képei ugyancsak a reformációt megelőző időszak ábrázolásain alapulnak, és egy-egy esetben angyal, illetve ördög is lebeg a szereplők felett („Atyádat és anyádat tiszteld!”, illetve „Ne hazudj, és mások becsületében kárt ne tégy!”). Az augsburgi metszettek közül a „Ne lopj!” parancsolathoz tartozó kép minden tekintetben nagyon hasonlít a budapestire, és valószínűleg valamilyen úton-módon mindkettő forrása Anton Sorg 1478-as képe lehetett.¹⁴ A budapesti töredék esetében Sorg Tízparancsolat-ciklusát idézi továbbá a 2. parancsolatot ábrázoló kép is. Ikonográfiai szempontból ezenkívül Hans Baldung Grien 1516-ban megjelent decalogus-ciklusához hasonlíthatók még az budapesti ívfűzet képei (3–6. és 8–10. parancsolat).¹⁵ A budapesti kis képek dúcainak más felhasználását és feltételezhető pontos előképét sem ismerjük. Fennmaradt azonban egy méret (4,2 × 3,8 cm), minőség és az ikonográfiai elemek forrásait tekintve is egészen hasonló ciklus, amely 1540-ben jelent meg Bécsben. Annak ellenére, hogy a két sorozatban különösen jellemző motívumbeli egyezések nincsenek, ugyanazon elérhető előképek hasonló szellemű felhasználása miatt a budapesti képek legközelebbi rokonainak mégis a bécsi fametszettek tekinthetők (3. kép).¹⁶

A Tízparancsolat után az ívfűzetben a Hét főbűn ábrázolása következik. A különböző vadállatok hátán ülő

nőalakokkal megszemélyesített hét bűn (és a velük harcoló hét erény) irodalmi forrása, valamint a szöveg alapján elkészített legkorábbi ábrázolás is egy ismeretlen német szerző 1330-as évekre datálható *Etymachia* című kéziratában található.¹⁷ Eredetileg három attribútum, egy sisak-, egy pajzs-, és egy palástdísz tartozott minden alakhoz.¹⁸ A 15. század végéről több olyan fametszetciklus ismert, amelyek alapvetően az eredeti mintát követik, ám a palástdíszeket zászlókra rajzolt motívumok váltották fel.¹⁹ A budapesti képeken ez a koncepció a végletekig leegyszerűsödött: nincs sisak és pajzs sem, a zászlók pedig egyetlen kivétellel üresen lebegnek. Ívfűzetünk képein néhány új motívum is feltűnik: *Superbia* kezében egy tükör, *Avaritiánál* egy díszes serleg, *Luxuria* mellett egy férfi, az *Irát* megszemélyesítő nőalak pedig kardját saját mellkasába döfve öngyilkosságot követ el. Mindezek alapján a ciklus forrása egyértelműen egy egyetlen példányban fennmaradt (Wien, Albertina), német nyelvű feliratokkal kiadott nagy méretű egylapos nyomtatvány volt, amelyet az irodalom a 15. század közepére datál. Az eddig felsorolt jellegzetességeken túl az egyes bűnökhöz rendelt állatalakok is megfelelnek egymásnak, továbbá innen ered a budapesti sorozatot bevezető Pokol-kép is (4. kép).²⁰ Az egyetlen lényeges eltérés a mintaképtől a Mértéktelenség ábrázolásánál figyelhető meg, ahol egyrészt más a képkivágat (a vadállat lábai nem látszanak) másrészt a nőalak zászlójára egy nagy fekete démont rajzoltak. *Gula* esetében talán egy másik előképpel számolhatunk, amelyen a zászlóra rajzolt lény megjelenése esetleg összefügg azzal a ténnyel, hogy a késő középkori traktátusokban a torkosság bűnével foglalkoztak a legtöbbet és a képzőművészetben *Gulát* ábrázolták a leggyakrabban.²¹ A lovagló bűnialakok sorozata jellemzően 15. századi ábrázolástípus. Csupán egyetlen 16. századi példát ismerek, egy

13 Az augsburgi példák adatai: Martin LUTHER: *Der kleine Katechismus für die gemeinen Pfarrherren und Prediger*. Augsburg, Valentin Otmar, 1542 (VD16 L 5052); Martin LUTHER: *Der Groß Catechismus vnd Kinder Leere*. Augsburg, Valentin Otmar, 1547 (VD16 ZV10051). A Tízparancsolat-képeken megjelenő angyalokról és ördögökről ld. THUM 2006 (ld. 11. j.) 51–67.

14 Leonhard WERNER: [Das ist der sele trost genannt.] Augsburg, Anton Sorg, 1478. (GW M41133); Albert SCHRAMM: *Der Bilderschmuck der Frühdrucke, IV. Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*. Leipzig, Hiersemann, 1921. 10–11: 51–56. tábla.

15 F. W. H. HOLLSTEIN: *German engravings, etchings and woodcuts: ca. 1400–1700*, II. Amsterdam, Hertzberger, 1954. 130–131.

16 Friedrich NAUSEA: *Ein kurtze christliche Auslegung zu rechtem waren Christlichen verstandt der zehen gebott gottes [...]*. Wien, Johann Singriener, d. A., 1540 (VD16 szám nélkül). Vö. Hedwig GOLLOB: *Systematisches beschreibendes Verzeichnis der mit Wiener Holzschnitten illustrierten Wiener Drucke vom Jahre 1482–1550*. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 232.) Straßburg, Heitz, 1925. 96.

17 Susanne BLÖCKER: *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik: von 1450–1560*. (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 8.) Münster, Lit, 1993. 135–140. A legkorábbi és egy másik 14. századi példány adatait ld. Uo. 272, kat. 23 (Bibliothek Chorherrenstift Vorau, Cod. 130; datálás: 1332) és kat. 24 (Párizs, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 400; datálás: 1390 k.).

18 Michael W. EVANS: Laster. In: LCI, III. 22; BLÖCKER 1993 (ld. 17. j.) 14–15.

19 *Ein schöne materi vo(n) den Siben todsünden u(n)d von den Syben tugende(n)*. Augsburg, Johann Bämmler, 1474 (GW M 47154); SCHRAMM (ld. 14. j.) III. *Die Drucke von Johann Bämmler in Augsburg*. Leipzig, Hiersemann, 1921. 8–9: 34–36. tábla. *Dyt sint de seuen dotsunde destryden myt den seuen dogenden*. Magdeburg, Simon Koch, 1490. (GW M47156); SCHRAMM (ld. 14. j.) XII. *Die Drucker in Lübeck, 3–4*. Leipzig, Hiersemann, 1929. 12: 55–56. tábla.

20 BLÖCKER 1993 (ld. 17. j.) kat. 54, 306–307. 13. kép.

21 BLÖCKER 1993 (ld. 17. j.) 107.



4. A Hét főbűn és az ördög, 15. század közepe
Wien, Albertina

1509-es strasbourg-i nyomtatványt, amelyben azonban a ciklus nem teljes.²²

A budapesti könyvecske utolsó képének tematikája egyértelműen a laikus magánjátatosságra szánt imakönyvek tradícióját követi. Ezek a metszetek egyrészt az imádság elmélyítését segítő devóciós képek, ugyanakkor a holtak purgatóriumi szenvedéseinek enyhítése céljából recitálható bűnbocsánati szövegek felidézésére is szolgálnak. A *Vir dolorum* és a *Veronika kendője* egészen tipikus példái a bűnbocsánati ábrázolástípusnak. Jelen összefüggésben a legutolsó metszet, a *Mennyei rózsafüzér*-kép története árnyalhatja leginkább az ívfüzetről eddig elmondottakat. A nagyjából 1500 és 1520 között elterjedt, de még évtizedekkel később is felbukkanó eredeti képtípusnak több mint harmint táblaképre festett, domborműves, egylapos nyomtatványként terjesztett és könyvbe illesztett példája ismert.²³ Az ábrázolás az alábbi részekből áll: egy öt nagyobb, kereszttel jelölt körből és köztük minden esetben tíz-tíz rózsaláncszemből álló koszorú a keresztre feszített Krisztust és a szentek mennyei hierarchiáját fogja körül. Krisztus körül az alakok négy sorban

helyezkednek el: fent Mária a gyermekkel, az Atya és egy angyal, alattuk próféták, apostolok és evangélisták, a harmadik és negyedik sorban pedig egymás alatt a férfi, illetve a női mártírok. Lent egy, a purgatórium lángjai közül szabadulni vágyó lélek látható. Az ábrázolástípus 1519-ben egy olyan gyónócédulán is feltűnt, amelyen a nyomtatvány két szélére a Tízparancsolat öt-öt képét helyezték el (5. kép).²⁴ A könyvben megjelenő rózsafüzér-képek ugyanakkor két *Hortulus animae*-kiadásban a kötet legvégén találhatóak, ugyanúgy, mint a budapesti példa esetében.²⁵

A fentiek alapján láthattuk, hogy a budapesti kis könyv mindamellett, hogy elsősorban kalendárium lehetett, az utolsó képciklusok alapján bizonyos mértékben az imádságoskönyvek és a katekizmusok örökösének és rokonának is tekinthető. Ugyanakkor a metszeteket ikonográfiai alapon lehetetlen datálni (készülhettek az 1510-es évek környékén vagy akár több évtizeddel később is), továbbá a képek gyenge kvalitása miatt sajnos a stíluskritikai elemzés sem segíthet abban, hogy a dúcok készítési helyét és idejét pontosabban meghatározhassuk.

Proveniencia és datálás

Szerencsére a proveniencia és a datálás kérdéseinek tisztázásához a szedett betűs feliratok és az egyik lapon viszonylag jól kivehető vízjel konkrétabb segítséget nyújtanak. A pontosan 5 mm magasságú, jobb alsó sarkán meghosszabbított átlójú nagy N betű és a kisbetűs ligatúrák jellegzetességei alapján a betűkészlet viszonylag jól elkülöníthető a számtalan hasonló antikva betűkészlettel. A konkrét készlet névhez nem köthető, ám nagyon közel áll François Guyot Antwerpenben készített betűihez, amelyeket 1544-ben használtak először.²⁶ A készlet eredeti, mindkét oldalán felső talpas M betűjének patricáját 1563 körül kicserélték egy jobb oldalon talp nélküli nagy M-re. A betűkészlet két ismert,

22 *DJs büchlin saget von den peine(n) so do bereit seint allen denem die do sterbe(n) in todsünden*. Straßburg, Matthias Hupfuff, 1509 (VD16 V 2555). Az *Ira*-ábrázolás (B2r) ebben a műben egészen hasonló a budapestihez.

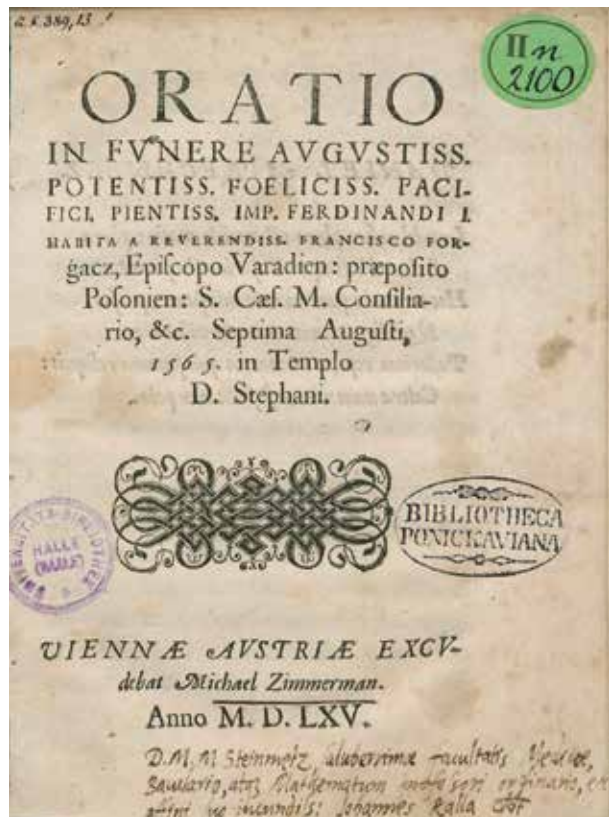
23 A *Mennyei rózsafüzér*ről bővebben ld. Thomas LENTES: Bildertale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse. In: *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*. Hg. von Urs-Beat FREI-Fredy BÜHLER. Bern, Benteli, 2003. 69–90.

24 A gyónó-, illetve búcsúcéduláról ld. THUM 2006 (*Id. n. j.*) 61–65, 218–219. A lapot Nürnbergben adták ki (nyomdász: Jobst Kutknecht),

a mérete 41 × 25 cm. A Tízparancsolat-képek ikonográfiai forrásai megegyeznek a budapesti ciklus forrásaival, de közvetlen kapcsolat nincs a két sorozat között.

25 *Hortulus animae* [...], Nürnberg, Friedrich Peypus–Johann Koberger, 1518 (VD16 H 5065); *Hortulus anime, zu tewtsch Selen wuertzgertlein genant mit vil schoenen gebeten vnd figuren*, Nürnberg, Friedrich Peypus–Johann Koberger, 1519 (VD16 H 5099).

26 Desiderius ERASMUS: *Adagiorum epitome*. Antwerpen, Gillis Coppens van Diest, 1544. Vö. Hendrik D. L. VERVLIET: *Sixteenth-Century Printing Types of the Low Countries*. Amsterdam, Brill–Hes & De Graaf, 1968, 248.



6. Forgách Ferenc váradi püspök I. Ferdinánd császár temetésén mondott gyászbeszédének címlapja
In: *Oratio in fvnere [...] Ferdinandí I. habita a reverendiss[imo] Francisco Forgacz.* Wien, 1565

Hendrik Vervliet által leírt másolata is ezt a változatot követte.²⁷ A budapesti töredéken megjelenő betűkészlet Guyot betűinek egy harmadik másolata, amely a jelek

szerint 1563-tól Európa-szerte több nyomdában is kimutatható. Különös ismertetőjele, hogy a C szélesebb és kerekesebb, mint a Guyot-féle eredeti betű, és az alsó szára nem törik meg felfelé a végén. A kisbetűknél különösen jellegzetes vonás például az, hogy az „&” alsó részei nincsenek egy vonalban. A nagybetűs készletet önmagában is forgalmazták, és a kisbetűkkel együtt is árulták, és földrajzilag egymástól viszonylag távoli területeken is használták. A budapesti naptártöredéken is megjelenő teljes kis- és nagybetűkészlet ismereteim szerint két nyomda repertoárjában lehetett fel, nevezetesen a 1563-tól a kölni Arnold Birckmann örökösseinél és 1565-től Bécsben Michael Zimmermann, majd Kaspar Stainhofer nyomtatványjaiban.²⁸

Ami a pajzsos koronázott gótikus „p” betűt ábrázoló vízjellet illeti, annak legközelebbi párhuzamai Svábföldhöz (Augsburg és Tannhausen), valamint Bécs városához köthetőek, 1568 és 1573 közé eső datálással.²⁹ A betűkészlet és a vízjel vizsgálata alapján a legvalószínűbbnek az tűnik, hogy a kötéstáblából kiáztatott töredék Bécsből származik.

A betűkészletet, amellyel a feliratok készültek, Bécsben 1565-ben használták először Michael Zimmermann nyomdájában, egyrészt I. Ferdinánd Forgách Ferenc által 1565. augusztus 7-én, a Stefansdomban elmondott gyászbeszédének nyomtatásban megjelent teljes szövegéhez (6. kép), másrészt a bécsi egyetemen ugyanezen alkalomból elmondott beszédek kiadásánál néhány címsorhoz.³⁰ Zimmermann még ugyanezen évben meghalt, és nyomdáját özvegye vette át, a kérdéses betűkészlet pedig 1566-tól a mesterséget minden bizonynyal Zimmermann nyomdájában elsajátító és özvegyét 1566-ban feleségül vevő Kaspar Stainhofer nyomtatványjaiban bukkan fel újra.³¹ Stainhofer nyomdája 1573-ig bizonyosan használta a készlet kis- és nagybetűit is.³² A nyomdász halála után lánytestvére örökölte a nyom-

27 Uo. 249. Verliet példaként említi egyrészt egy berlini 1583-as kiadványt (VD16 T 1170), másrészt egy olyan betűkészletet, amelyet egészen a 18. század közepéig használtak, és amelynek legkorábbi megjelenéseként egy 1571-es dillingeni nyomtatványt nevez meg (VD16 A 122). Az előbbi, berlini példa csak nagybetűket tartalmaz, és egyik legfeltehetőbb sajátossága az, hogy az L alsó szára határozottan hosszabb, mint a Guyot-féle eredeti betű esetében. Ez a betű 1585-nél bizonyosan korábbi: Bécsben Stephan Creutzer nyomdájában 1575-től kimutatható (vö. pl. VD16 D2644). A dillingeni nyomtatvány tanúsága szerint a készlet kisbetűit is lemásolták, itt számos eltérés van, pl. a ligatúrák esetében, a nagybetűknél pedig különösen feltűnő a rövidebb szárú Q.

28 Csak a nagybetűs készlet pl. Wittenberg, 1563 (VD16 C 2581). Példák a kölni megjelenésre: VD16 ZV 24149 (1563), VD16 ZV 23389 (1563). A bécsiekéről ld. 29. és 31. jegyzet.

29 Gerhard PICCARD: *Wasserzeichen Buchstabe P*, I–III. (Veröffentlichun-

gen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe. Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart.) Stuttgart, Kohlhammer, 1977. 272–275, Nr. 267.

30 Ferenc FORGÁCH–Dániel RECHNECZ: *Oratio in fvnere avgvstiss. potentiss. foeliciss. pacifici, pientiss. imp. Ferdinandí I. habita a reverendiss. Francisco Forgacz [...] Septima Augusti, 1565. in templo D. Stephani, Wien, Michael Zimmermann, 1565 (VD16 ZV 5967); Rotis, Petrus: Oratio in exequiis augustissimi Optimiq. Imp. Ferdinandí primi. celeberrimae Universitatis Viennae. nomine per Petrum a Rotis [...] habita.* Wien, Michael Zimmermann, 1565 (VD16 R 2892).

31 Michael Zimmermann özvegyének működéséről ld. Anton MAYER: *Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482–1822. Erster Band, 1482–1682.* Wien, Verlag des Comités zur Feier der vierhundertj. Einführung der Buchdruckerkunst in Wien, 1883. 85. Kaspar Stainhoferéről Uo. 101–111.

32 A teljesség igénye nélkül: VD16 ZV 9587 (1566); VD16 F548 (1567); VD16

dát, aki 1576-ban az ugyancsak nyomdász Michael Apfel felesége lett.³³ Az Apfel-műhelyből kikerült kötetekben már csak a készlet nagybetűit lehet nyomon követni, egészen haláláig, 1588-ig.³⁴

Összegzés

Az elmondottak alapján a képes naptártöredék valamilyenkor 1565 és 1573 között készülhetett Michael Zimmerman vagy Kaspar Stainhofer nyomdájában. A Szent Luca-képhez tartozó, a többtől eltérő felirat nem releváns segítség a nyomdász meghatározásának kérdésében, mert a Luca-ábrázolás feliratának betűi mindkét nyomdász készletében jelen voltak.³⁵ Mind Zimmermann, mind Stainhofer számos kalendáriumot adott ki pályája során, köztük képekkel díszítettek is. Ugyanakkor nem csupán ők, de a fennmaradt források szerint egyetlen bécsi nyomdász sem készített harminckettedrét naptárt (tizenhatodrét formátumúból is csak három ismert),³⁶ és arra sincs példa, hogy többlapos kalendárium esetében nem a szó, hanem a kép legyen a domináns üzenet-hordozó. A már korábban említett tény, hogy az ívfűzet képei ikonográfiai és stílárban is inkább a reformáció

előtti korszak képi világához állnak közel, ugyancsak unikum az 1570 körüli bécsi nyomdászatban.

A dúcokat az állapotuk alapján bizonyosan nem ehhez a kiadáshoz használták először.³⁷ A sérülésekből azonban nem lehet megállapítani, hogy a fametszettek dúcai mennyivel korábban készültek, hiszen a felhasználás gyakoriságától függően ez éveket, de akár évtizedeket is jelenthetett. Azt a kiadást, amelyhez a budapesti Országos Széchényi Könyvtár töredékgyűjteményében fennmarad ívfűzet tartozott, talán sok hasonló könyvecske előzte meg, ám jelenlegi tudásunk szerint csupán a budapesti néhány lap az egyetlen bizonyítéka annak, hogy maga a könyvtípus valaha létezett. Az ikonográfiai jellegzetességek alapján akár az is elképzelhető, hogy a könyvecske prototípusa az 1510-es évek táján keletkezett.

Tóvizi Ágnes
művészettörténész
taviagi@gmail.com

ZV 4005 (1568); VD16 ZV 25001 (1569); VD16 A 3572 (1570); VD16 U 162 (1571); VD16 ZV 6903 (1572); VD16 R 1028 (1573).

33 MAVER 1883 (ld. 32. j.) 119.

34 Pl. VD16 M 6137 (1580k.); VD16 F 1734 (1588).

35 A Luca-kép alatt található kis méretű antikva betűk között egyetlen olyan van, amelyik elég karakteres ahhoz, hogy tájékozódási alapot nyújtson: a „Martyris” szó kurzív kis „y” betűje. Zimmermann és Stainhofer is használta azt a betűkészletet, amelyhez ez a betű tartozott.

A készletet elsősorban a lapszéli megjegyzéseknél alkalmazták. Mindkét nyomdában ezek voltak a legkisebb betűk.

36 SEETHALER 1982 (ld. 1. j.) kat. 59, 71, 153.

37 A budapesti lenyomatok alapján készülésük idején a dúcok sok helyen jelentősen sérült állapotban voltak. Néhány példa: bal alsó sarok *Ira* esetében, felső keret a 10. parancsolatnál és a pokol ábrázolásánál, hiány a középső kard alsó részénél a „Ne ölj!” parancsolatnál.

An illustrated almanac booklet from the sixteenth century?

On a hitherto unknown type of printed calendar

Due to their ephemeral nature, modern-era almanacs, which lost their relevance several centuries ago, are a type of publication about which very little is known. The vast majority are discovered as fragments removed from bookbinding boards, and often even the leaves of multi-sheet publications were only saved from destruction thanks to secondary use (as maculature in bookbinding). This study presents fragments of a sixteenth-century Viennese almanac which is not a hitherto unknown edition of a type already recorded, but – it seems – the only surviving example of a hitherto unknown type of calendar, completely new to research.

The six fragments, with each leaf measuring approximately 16×23 cm, were transferred from Keszthely to the National Széchényi Library in Budapest in January 1956. The book containing the fragments, a work by Arias Montano entitled *Liber generationis et regenerationis Adam* (Antwerp, 1593), was originally held in the library of Zalavár Abbey. All we know about the binding is that it was made of parchment.

On both the recto and verso of all six of the fragments there are nine small, hand-coloured woodcut images, which are accompanied by single-line inscriptions in Latin. The quire contains the saints from the second half of December, as well as depictions of the Ten Commandments and the Seven Deadly Sins, and ends with a few devotional pictures (Man of Sorrows, Veronica's Veil, Great Rosary). This was probably the last quire in the booklet, which may have originally comprised eight quires in total. The work was intended for the illiterate: presumably it encompassed the entire calendar year in a similar way, with the help of little pictures.

The inscriptions were all made using the same Renaissance Antiqua typeface, except for the one accompanying a single picture (Saint Lucy). (Beneath that, a typeface of a similar style was used, but consisting of somewhat smaller letters.) The typeface is relatively easily distinguishable from the countless

similar Antiqua typefaces, and to the best of my knowledge, it can be found in the repertoires of two printing houses: that of the heirs of Arnold Birckmann of Cologne, from 1563 onwards, and that of Michael Zimmermann and then Kaspar Stainhofer of Vienna from 1565 onwards. The watermark depicts a Gothic letter “p” crowned with a shield, whose closest parallels can be associated with Swabia (Augsburg and Tannhausen) and with the city of Vienna, with dates between 1568 and 1573. Based on an examination of the typeface and the watermark, therefore, it appears most likely that the fragments removed from the binding board originate from Vienna, and were made by Michael Zimmermann/Kaspar Stainhofer at some point between 1565 and 1573.

At the same time, according to the surviving sources, not only this printing house, but no printing house at all in Vienna produced calendars in 32mo format (only three are known in 16mo format); moreover, there is no known example of a multi-sheet calendar in which the meaning is conveyed primarily by images and not by texts. Also unique in Viennese printing around the year 1570 is the fact that the pictures on the quire are closer, both stylistically and iconographically, to the visual conventions of the pre-Reformation period. The blocks were clearly not used for the very first time in this publication, but due to the signs of damage on them, it is impossible to determine how much earlier they were made. Judging from their iconographic features, it is even conceivable that the prototype for the booklet dated back as far as the 1510s or thereabouts. Nevertheless, based on our present knowledge, these few leaves held in Budapest are the only evidence that this type of booklet ever existed.

Ágnes Tóvizi
art historian
taviagi@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

naptár, képes kalendárium, Bécs, 16. század, Tízparancsolat, Hét főbűn, devóciós kép

KEYWORDS

almanac, illustrated calendar, Vienna, sixteenth century, Ten Commandments, Seven Deadly Sins, devotional picture

II. Lajos magyar király fiktív páncélos ábrázolásai

A középkorban és a kora újkorban a páncélviselet a politikai és a katonai hatalom szimbólumaként, a „lovagkirályok” attribútumaként fontos szerepet játszott a fejedelmek képzőművészeti reprezentációjában. A mohácsi csatában elhunyt II. Lajosról (1506–1526) 1526 után készült ábrázolások jelentős részén is az uralkodó páncélt visel. Ezek az alkotások életének és uralkodásának eseményei közül a hadi cselekményben – a mohácsi csatában – való részvételét hangsúlyozhatták. A képmások egy részén – ismereteim szerint Dorffmaister Istvánnak (1741–1797) az 1780-as évek közepén készített, háromnegyed alakos II. Lajos-portréja¹ óta – a királyt egy valóban létező, a 18. század utolsó harmadától 1939-ig az ő egykori tulajdonaként számontartott, valójában 1533-ban II. Zsigmond Ágost (1520–1572) lengyel királyfi részére készített, 2020 végéig a Magyar Nemzeti Múzeum Fegyvertárában (55.3269) őrzött, majd a magyar kormány által Lengyelországnak ajándékozott díszpáncélban² láthatjuk. A portrék másik részén – tanulmányom ezekkel foglalkozik – az uralkodó fiktív páncélt visel.

II. Lajos képmásai

A korszak lovagkirály-ábrázolásaihoz kapcsolódhatott II. Lajos lovon ülő, páncélos megjelenítése 1525-ös dísz-tallérján, amelyet felirata szerint Körmöcbányán („Kremnitz”, ma: Kremnica, Szlovákia) Bernhart Behaim (Bechem, Beheim) készített.³ A 19. század végén Szendrei János (1857–1927) még úgy vélte, hogy az ezüsttallér előlapján látható páncélzat a 2020-ig Budapesten őrzött, fent említett díszpáncéllal azonos.⁴ Mivel a páncél 1533-ban készült, az analógia nyilvánvalóan téves. Az ábrázolás előképe inkább I. Miksa (1459–1519) 1509-ben szintén Behaim által készített érme lehetett, amelyen a Habsburg-uralkodó lovon ülve, páncélban látható.⁵ I. Miksát, az „utolsó lovagot” uralkodása alatt több műalkotáson látjuk páncélt viselő lovasként. Legismertebbek közülük udvari művészenek, id. Hans Burgkmairnak (1473–1531) egy Szent Györgyöt ábrázoló fametszet párdarabjaként készített lapja (1508), illetve I. Miksa tervezett lovaszobrának 1508–1509 körül szintén általa készített, ma

* A tanulmány a *Mohács 1526–2026 – Rekonstrukció és emlékezet* program keretében, a Tempus Közalapítvány és a bécsi Collegium Hungaricum támogatásával készült.

1 Mohács, Kanizsai Dorottya Múzeum. Ltsz. 70.1.21. Vö. GALAVICS Géza: Dorffmaister István történeti képei. In: „Stephan Dorffmaister pinxit” Dorffmaister István emlékkiállítás. Szerk. KOSTYÁL László–ZSÁMBÉKY Monika. Zalaegerszeg, [Szombathelyi Képtár], 1997. 85. 93–94; VESZPRÉMI Nóra: A magyar történeti festészet kezdetei? (A mohácsi csata képi ábrázolásai a 18. század végén és a 19. század elején). In: *A magyar emlékezhelyek kutatásának elméleti és módszertani alapjai. Mohács példája*. (Locī Memoriae Hungariae, II.) Szerk. S. VARGA Pál–SZÁRAZ Orsolya–TAKÁCS Miklós. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. 261–264; HASANOVIC-KOLUTÁCZ Andrea: 1526 helye és szerepe a mohácsi identitásban. In: FODOR Pál–VARGA Szabolcs: *Több, mint egy csata: Mohács. Az 1526. évi ütközet a magyar tudományos és kulturális emlékezetben*. Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019. 592; PAPP Júlia: Az 1526. évi mohácsi csata 16–17. századi képzőművészeti recepciója. In: FODOR–VARGA 2019 (ld. 1. j.) 187–188.

2 A bőséges irodalomból ld. pl. Bruno THOMAS: Der Knabenharnisch Jörg

Seusenhofers für Sigmund II. August von Polen. *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*. Band 6. Heft 4. Berlin, 1939. 221–234; Dr. KALMÁR János: *Régi magyar fegyverek*. Budapest, Natura, 1971. 292–294: 73. kép; Bruno THOMAS: Die Polonica der Wiener Waffensammlung. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 67. 1971. Sonderheft Nr. 224. 7. tétel, 61–63; GALAVICS 1997 (ld. 1. j.) 93–94; Kovács S. Tibor: II. Lajos király gyermekpáncélja és egy hajdúkapitány vértje. *Folia Archaeologica*, (48) 2000. 155–172; *Közös úton. Krakkó és Budapest a középkorban*. (Kiállítási katalógus, Budapesti Történeti Múzeum.) Szerk. BENDA Judit et al. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2016. 5. H.51. tétel: 260–261; PAPP Júlia: Adatok II. Lajos magyar király páncélos ábrázolásaihoz. *Művészettörténeti Értesítő*, 69. 2020. 2. sz. 269–302.

3 *Habsburg Mária, Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521–1531*. (Kiállítási katalógus.) Szerk. RÉTHELYI Orsolya et al. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2005. V–24. tétel, 211–212; ERDŐS Zoltán: II. Lajos ikonográfája a 16. században. *Turul*, 87. 2014. 4. sz. 13. tétel, 127. 143.

4 SZENDREI János: Magyar hadtörténelmi emlékek a külföldi múzeumokban. Első közlemény. *Hadtörténelmi Közlemények*, 6. 1893. 1. sz. 104–105.

5 RÉTHELYI 2005 (ld. 3. j.) 151–152, 1–25. tétel.



1. **Christoph Fuessl:** A mohácsi csata emlékérmé, 1531 (után)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Éremtár

az Albertinában őrzött tollrajzvázlata.⁶ Páncélos lovasként ábrázolta I. Ferdinánd magyar és cseh királyt 1541-ben készített érmén Christoph Fuessl körmőcbányai éremvéső is.⁷ Az ikonográfiai típussal ugyanakkor nem csak uralkodók ábrázolásakor találkozunk: páncélban, páncélos lovon ülve látható például a szintén a mohácsi csatában elhunyt cseh Stefan Schlick (1487–1526) egy tiszteletére vert ezüst emlékérmén.

II. Lajos korai páncélos ábrázolásai közé tartoztak a feltehetően Christoph Fuessl által a mohácsi csata emlékére készített érmek (1. kép). Bár 1526-os évszám szerepel rajtuk, 1531-ben vagy utána készülhettek, mert az előlapjukon látható Habsburg Máriát (1505–1558), II. Lajos özvegyét Németalföld helytartójaként említik, s Mária ezt a tisztséget 1531. január 3-tól töltötte be. Az érem egyik változatának előlapján Lajos és Mária kettős portréja, a másikén Mária mellképe látható egy fülkében. A hátlapot mindkét éremnél csatajelenet díszíti, amelynek latin felirata szerint a király 1526-ban a törökök ellen Mohácsnál becsülettel halt meg a csatában.⁸

A keresztény páncélos nehézlovasság és a mozgékonyabb török könnyűlovasság összezapásának az ábrázolása a korban népszerű ikonográfiai típus volt, ezek közé tartozik Fuessl érme is. Bár elképzelhető, hogy a csatajelenet részleges előképe az I. Miksa megbízásából 1517–1518-ban körülbelül hétszáz példányban megjelentetett fametszetes *Diadalkapunak* (*Ehrenpforte*)

a velencei csatát ábrázoló jelenete volt,⁹ az bizonyos, hogy Fuessl a lengyel származású, cseh és magyar királyi címet viselő II. Lajoshoz „aktualizálta” a kompozíció bal oldalán látható, koronás sisakot viselő uralkodó ábrázolását: a ló páncélján a lengyel sast, illetve a magyar–cseh címet láthatjuk.

Fuessl érmén a meghökölő lován ülő király ún. *Faltenrock* (rakott szoknya) formájú csataköténnyel, csataszoknyával ellátott páncélt visel. Bár tudjuk, hogy I. Miksa 1514–1515 körül egy azóta elveszett *Faltenrock*-páncélt készíttetett az innsbrucki Konrad Seussenhofer (Seussenhofer) (?–1517) udvari páncélverővel a gyermek II. Lajos számára,¹⁰ Fuessl ábrázolásában inkább egy képi toposz hatását kell keresnünk. Ugyanilyen páncélt visel az *Ehrenpforte* említett velencei csatajelenetén a lovas vitéz, s a nyomtatásban csak 1775-ben megjelent, de a hozzá készített fametszetek próbanyomatai révén már a 16. század második fele óta ismert, a fiatal Miksa életét bemutató *Weisskunig*ban is sok hasonló ábrázolást találunk. A szoknyaszerű páncélrész – elsősorban a reprezentatív célokat szolgáló 16. századi díszpáncélok – a kor ruhádivatját is követte. A főleg ünnepi felvonulásokon, ceremóniákon használt manierista kosztümpáncélok legextrémebb példái közé tartoztak azok a darabok, amelyek karvértete bugygyos ruhaujjakat utánoztak.

A néha függőlegesen (például a *Faltenrock* típusnál), néha vízszintesen elhelyezkedő lemezsávokból összeállított csatakötény (*Kampfschurz, tonlet*) „mintegy» szoknyaszerűen« öleli körbe alul a mellvértet”.¹¹ Az I. Miksa által 1512–1514 között Konrad Seussenhoferrel VIII. Henrik (1491–1547) angol király számára készíttetett, ma a londoni Tower fegyvergyűjteményében található pompás díszpáncél¹² hullámos szoknyarésze például a *Faltenrock* típushoz tartozik, míg egy 1520 körül szintén Anglia uralkodója számára Greenwichben készített páncél csataszoknyája vízszintesen összeillesztett sávokból, darabokból áll. Annak érdekében, hogy ezeknek a merev, elálló szoknyarésű páncélokak a viselői lóra ülhesse- nek, a csataszoknya elejéből és hátuljából egy magasan ívelt részt kivágtak, amelyeket gyalogos viselet esetén szíjjakkal lehetett az eredeti helyükre rögzíteni. Ezt a megoldást alkalmazta Seussenhofer is a VIII. Henrik szá-

6 Ltsz. 22447, mérete: 431 × 284 mm.

7 RÉTHELYI 2005 (ld. 3. j.) 152–153, I-29. tétel.

8 „LVDO: HVNG: BOEM: ZC REX / ANV: AGENS XX IN TVRCAS / APVD MOHAZ CVM PAR / VA SVORVM MANV PV / GNAS HONESTE / OBYT [sic] M D XXVI” Az éremről legújabbban a korábbi irodalom ismertetésével: PAPP 2019 (ld. 1. j.) 175–177.

9 PAPP 2019 (ld. 1. j.) 176–177.

10 Bruno THOMAS–Ortwin GAMBER: *Die Innsbrucker Plattnerkunst*. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1954. 21–22, 66–67, 69.

11 KOVÁCS 2000 (ld. 2. j.) 168.

12 Wendelin BOEHM: *Führer durch die Waffen-Sammlung*. Wien, Selbstverlag der kunsthistorischen Sammlungen, 1889. 296–298. Taf. 40; KOVÁCS 2000 (ld. 2. j.) 160–161.

mára készített darabon. Ugyanilyen páncél szerepelt Andreas Grollnak az ambrasi gyűjtemény legszebb darabjait bemutató, 19. századi reprezentatív fényképalbumában,¹³ amelyben több *Faltenrock*-páncélról találunk képet, köztük például az I. Miksa fiatalon elhunyt fia, Szép Fülöp (1478–1506) számára készített gyermekpáncélról.¹⁴ Ilyen lovaglásra átalakított *Faltenrock*-páncélban láthatjuk II. Lajost is Fuessl érmén.

II. Lajos páncélos ábrázolásával egy 1541-ben Prágában megjelent nyomtatott cseh krónikában is találkozunk,¹⁵ amelynek illusztrációin az uralkodókat a kor szokásától eltérően nem egész alakban vagy mellképen, hanem többalakos, fekvő formátumú jelenetekben, többnyire trónjukon ülve láthatjuk. Így jelenik meg a könyv vége felé II. Lajos is. Az, hogy az illusztrátor páncélban, tehát a sisak kivételével teljes hadikészültségben ábrázolta a királyt (2. kép),¹⁶ azt jelzi, hogy uralkodása legfontosabb eseményének a törökökkel vívott fegyveres harcban való személyes részvételét tartotta. Ezt támasztja alá az is, hogy a Lajosról szóló részt a több helyen alkalmazott illusztrációk közül egy, a törökök és keresztény páncélosok között folyó csatajelenettel tették szemléletessé. Páncélt viselt az uralkodó a To-



2. II. Lajos cseh királyként

In: Václav HÁJEK z LIBOČAN, *Kronyka czeská*. Praha, 1541. f. l. CCCCLXXIV

bias Wolf (1531–1600 után) által a 16. század végén vert, Tiziano I. Ferdinánd-portréjának (1548) ábrázolását követő emlékermen is.¹⁷

A páncélt viselő II. Lajos fiktív ábrázolásával találkozunk Sigmund von Herberstein¹⁸ (1486–1566) 1549-ben

13 *Die Vorzüglichsten Rüstungen und Waffen Der K. K. Ambraser Sammlung*, in *Original-Photographien, Herausgegeben und beschrieben nebst biographischen Skizzen* Von E. von SACKEN. Die Photographien Von A. GROLL. Erster Band. Mit 72 Tafeln. Wien, Braumüller, 1859. 56: XLI és XLII. kép. Bár a páncélt a hagyomány az 1486-ban elhunyt III. Albrecht Achilles brandenburgi választófejedelem egykori tulajdonaként tartotta számon, a gyűjtemény katalógusát néhány évvel korábban elkészítő és a fényképalbumhoz is magyarázatokkal szolgáló Eduard von Sacken hangsúlyozta, hogy ez a páncéltípus az 1520-as években volt népszerű, kétséges tehát, hogy az 1486-ban elhunyt fejedelemé lett volna a vértzet. Eduard Freiherr von SACKEN: *Die K. K. Ambraser-Sammlung*. Erster Theil. Wien, Braumüller, 1855. 171: 48. tétel. A páncél 1526-ban Albert (1490–1568) brandenburgi választófejedelem, a német lovagrend nagymestere számára készült, feltehetően házassági ceremóniájára.

14 SACKEN–GROLL 1859 (ld. 13. j.) VIII. kép.

15 Václav HÁJEK z LIBOČAN, *Kronyka czeská*. Praha, Seweryn, 1541. CCCCLXXI. lap után.

16 Uo. Vö. PAPP 2019 (ld. 1. j.) 160–161.

17 HUSZÁR Lajos: *Régi magyar emlékermek. Történeti érmek, I. Középkor*. Budapest, Magyar Éremgyűjtők Egyesülete, 1972. 55: 207. tétel; RÉTHELYI 2005 (ld. 3. j.) 211: V–23. tétel; ERDŐS 2014 (ld. 3. j.) 145: 28. tétel.

18 A rendkívül bőséges irodalomból ld. pl. Prof. Dr. Alfred NEHRING: *Über Herberstein und Hirsfogel. Beiträge zur Kenntnis ihres Lebens und ihrer Werke*. Berlin, Dümmler, 1897; Sigmund Freiherr von HERBERSTEIN: *Beschreibung Moskaus der Hauptstadt Russlands samt des Moskowitzischen Gebietes 1557*. Hg. von Bertold PICARD. Graz–Köln, Verlag Styria, 1966; Bertold PICARD: *Das Gesandtschaftswesen Ostmitteleuropas in der frühen Neuzeit. Beiträge zur Geschichte der Diplomatie in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nach den Aufzeichnungen des Freiherrn Sigmund von Herberstein*. (Wiener Archiv für Geschichte des Slawentums und Osteuropas, 6.) Wien–Köln–Weimar, Böhlau,

1967; Walter LEITSCH: Sigmund von Herberstein (1486–1566). In: *Die Steiermark. Brücke und Bollwerk*. Hg. von Gerhard PFERSCHY–Peter KRENN. Ausstellungskatalog Schloss Herberstein bei Stubenberg. (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchivs, 16.) Graz, Universitäts-Buchdruckerei Styria, 1986. 539–542. Kat.-Nr. 23/37–39; *Sigmund von Herberstein. Kaiserlicher Gesandter und Begründer der Russlandkunde und die europäische Diplomatie*. Hg. von Gerhard PFERSCHY. (Veröffentlichungen des Steiermärkischen Landesarchivs.) Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1989; Gerhard RILL: *Fürst und Hof in Österreich von den habsburgischen Teilungsverträgen bis zur Schlacht von Mohács (1521/22 bis 1526)*. I. *Außenpolitik und Diplomatie*. (Forschungen zur Europäischen und Vergleichenden Rechtsgeschichte, 7.) Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 1993. 96–105, 160–164; *450 Jahre Sigmund von Herbersteins Rerum Moscoviticarum Commentarii 1549–1999: Jubiläumsvorträge*. Hg. von Frank KÄMPFER–Reinhard FRÖTSCHNER. (Schriften Zur Geistesgeschichte des östlichen Europa.) Wiesbaden, Harrassowitz, 2002; Karl A. E. ENENKEL: *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographie des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*. Berlin–New York, de Gruyter, 2008. 546–574; Barbara DENICOLÒ: Auftrag und Erkundung: Sigmund von Herberstein. *historia. scribere*, 2. 2010. 291–308, részletes bibliográfiával: 305–307; Friedrich POLLEROS: Gesandte im Bild. Repräsentationsformen der Diplomatie. In: *Politische Kommunikation zwischen Imperien. Der diplomatische Aktionsraum Südost- und Osteuropa*. Hg. von Gunda BARTH–SCALMANI–Harriet RUDOLPH–Christian STEPPAN. (Innsbrucker historische Studien, 29.) Innsbruck, StudienVerlag, 2013. 41–67; *Sigmund Herberstein: Zwischen Privat und Staat*. A Bécsi Egyetemen 2016. szeptember 20–21-én tartott nemzetközi szimpózium, 2020-ra tervezett tanulmánykötettel http://www.skica.at/w/images/0/09/Internationales_Symposium_Programm.pdf; Polona VIDMAR: *Cæsari in mis omni hora fidelis servivi: The Portraits of Sigmund Herberstein and Walter Leslie in Diplomatic Robes*. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 43. 2019. 75–90.



3. **Augustin Hirschvogel:** *II. Lajos király*
In: Sigmund von HERBERSTEIN: *Rerum Moscoviticarum Commentarii*.
Wien, 1549

Bécsben megjelent, *Rerum Moscoviticarum Commentarii...* című oroszországi útleírásában (3. kép). Herberstein I. Miksa, V. Károly (1500–1558) és I. Ferdinánd (1503–1564) tanácsosaként több évtizeden keresztül végzett követi szolgálatokat, 1526 előtt többször járt II. Lajos budai udvarában is. A legjelentősebb két oroszországi útja volt, 1517–1518-ban, illetve 1526-ban. Számptalan kiadást meg-



4. **Id. Hans Burgkmair:** *Banathias*
In: I. Miksa császár *Genealógiája*, 1509–1512 között
famestszet-próbanyomat

ért oroszországi útleírásában elsőként ismertette meg Európát az ottani társadalmi berendezkedéssel, vallással, szokásokkal, földrajzi sajátosságokkal, állatvilággal.

Herberstein útleírásait és önéletrajzait saját képmásai mellett (a 16. században szokatlanul erőteljes önreprezentációs igény jeleként hat egész alakos famestszetet készíttetett magáról, amelyek a követi útjai során viselt, vagy a meglátogatott uralkodótól kapott ünnepi ruházatban ábrázolták) az életében és követi tevékenységében fontos szerepet játszó uralkodók portréival, illetve utazási jelenetekkel is szemléletessé tette. Az öt úti jelenet közül kettő magyarországi élményeit mutatta be: az egyikben háromlovas kocsin Budára utazik, egy másik jelenet pedig 1541-es magyarországi útját elevenítette fel, amelynek során a Buda melletti hadi táborban – diplomáciai pályafutása egyik csúcspontjaként – I. (Nagy) Szulejmán (1494–1566) oszmán szultánnal tárgyalt.

Az 1549-es útleírás hat uralkodókép-mása címet tartó, páncélos fantáziaalakokat ábrázolt, akiket az Österreichische Nationalbibliothekben őrzött díszpéldány¹⁹ színezett rézmetszeteinek feliratai, illetve címerábrázolásai alapján is azonosíthatunk. A metszeteket – mint a rajtuk lévő monogram és dátum mutatja – 1546-ban Augustin Hirschvogel (1503–1553) készítette. Az ábrázolások egyértelmű hasonlóságot mutatnak id. Hans Burgkmair I. Miksa *Genealógiájához* 1509 és 1512 között készített 92 darabos fametszetsorozata néhány királyábrázolásával, illetve a Waldburg nemesi család őseit bemutató ún. *Pappenheim Chronik*nak²⁰ az idősebb és az ifjabb Burgkmair által 1530 körül készített képeivel. II. Lajos Herberstein útleírásában megjelenő képmása jelentős egyezést mutat a *Genealógia* Banathias királyt ábrázoló fametszetével (4. kép).

Hirschvogel II. Lajos állóképe még jobban hasonlít az 1545–1547 között készített ún. *Augsburger Geschlechterbuch*nak, az augsburgi patrícuscsaládokat bemutató nemzetségekönyvnek²¹ a Breuning család címetartó heroldját ábrázoló sokszorosított grafikájához (5. kép). A 44 rajzból és 53 rézkarc-próbanyomattól álló sorozatot ifj. Hans Burgkmair és ifj. Heinrich Vogtherr (1513–1566/68) készítette.²² Úgy tűnik tehát, hogy Hirschvogel közvetlen előképe nem a *Genealógia* lehetett, hanem a *Genealógia* ábrázolásainak egy részét előképként felhasználó *Augsburger Geschlechterbuch* próbanyomatai. Ezt támasztja alá az is, hogy míg a *Genealógia* uralkodóportréi semleges háttérben jelennek meg, a *Pappenheim Chronik*, az *Augsburger Geschlechterbuch*, illetve Hirschvogel metszetein füves, göröngyös talajábrázolással találkozunk. Az 1545 körül Bécsben letelepedett Hirschvogel ismerhette ugyanakkor a *Genealógia* nyomtatásban meg nem jelent, de próbanyomatai révén a 16. század első felében széles körben ismertté vált darbjait is, mivel néhány uralkodóról Herberstein útleírása számára készített ülőképeinek az előzményét csak a *Genealógiában* találjuk meg. Vogtherrék munkája nyomtatásban csupán 1618-ban jelent meg.



5. Ifj. Hans Burgkmair –ifj. Heinrich Vogtherr: A Breuning család őse
In: *Augsburger Geschlechterbuch*, 1545–1547 között
rézkarc-próbanyomat

A *Genealógiában* Banathias királyt, Vogtherrék metszetét a Breuning család őseit, Hirschvogel illusztrációján II. Lajos ábrázoló figurával itt is találkozunk, itt azonban a Winckler család címetartó heroldját jelenítette meg.²³

19 Wien, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) Bildarchiv und Grafiksammlung. 261764-D (261764-D FID MAG FID)

20 Simon LASCHITZER: Die Genealogie des Kaisers Maximilian I. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 7 (1888) Wien, 1–25; Hildegard ZIMMERMANN: Hans Burgkmair des Älteren Holzschnittfolge zur Genealogie Kaiser Maximilians I. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 36. 1915. 39–64.; *Chronik und Genealogie der Truchsess von Waldburg mit eingeklebten illuminierten Holzschnitten* von Hans BURGMKAIER. München, Bayerische Staatsbibliothek (BStB), Cgm 1292. Vö. *Bürgermacht und Bücherpracht: Augsburger Ehren- und Familienbücher der Renaissance*. Hg. von Christoph EMMENDÖRFFER–Helmut ZÄH. Katalogband zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg vom 18. März bis 19. Juni 2011.

Luzern, Maximilian Museum, 2011. 188–189; Kat. 25; *Das Augsburger Geschlechterbuch – Wappenpracht und Figurenkunst. Ein Kriegsverlust kehrt zurück*. Hg. Hans Martin KAULBACH–Helmut ZÄH Luzern, Quaternio-Verlag, 2012. 13, 23, 209–210.

21 KAULBACH–ZÄH 2012 (ld. 20. j.). Vö. EMMENDÖRFFER–ZÄH 2011 (ld. 20. j.) 184–187; Kat. 24; 190–193; Kat. 26.

22 Edith SEIDL: Die Künstler des Augsburger Geschlechterbuchs: Hans Burgkmair der Jüngere und Heinrich Vogtherr der Jüngere. In: KAULBACH–ZÄH 2012 (ld. 20. j.) 19–32. A kutatásban vita van arról, hogy az idősebb vagy a fiatalabb Vogtherr dolgozott-e a sorozaton. Uo. 19.

23 *Erster Theil. Erneuwtes Geschlechter Buch. Der löblichen deß Heiligen Reichs Statt Augspurg Patriciorum, darunter 80. vor auß lustige zierliche Contrafacturen, der Schildt, Helm vnd Wappen, Ehr gemeldter geschlech-*

Az ábrázolások többszörös átvétele szemléletes példája annak a 16. századi gyakorlatnak, amely ugyanazt a motívumot különböző személyek, események megörökítésére használja fel, s – mint II. Lajos „portréja” esetében látjuk – nemcsak olyan időben távoli vagy fiktív személyek bemutatására, akiről nem készült képmás, hanem közelmúltbeli vagy kortárs emberekére is, akiről létezett többé-kevésbé élethű portré. Úgy tűnik, Herberstein – okkal – nem volt megelégedve az uralkodóábrázolások hitelességével, későbbi kiadványaiban ugyanis már nem találkozunk ezekkel a páncélos fantáziaképekkel. Hirschvogellel készítettett egy arcképsorozatot – a korábbi hat uralkodó helyett hétről –, s ezek az új képek, illetve ezek variánsai díszítették későbbi kiadványait. Az új ábrázolások a kor fogalmai szerint hitelesebbek voltak az egész alakos képeknél, hiszen előképeikül az uralkodókról készült metszetek, festmények, érmek szolgáltak.

A páncélt viselő II. Lajos ábrázolásával az *Ehrenspiegel des Hauses Österreich* (*Ehrenwerk des Hauses Österreich*, *Österreichisches Ehrenwerk*) című, a müncheni Bayerische Staatsbibliothekben²⁴ őrzött, Clemens Jäger²⁵ (1500 k.–1561) által 1555–1559 körül a Fugger család számára összeállított, több száz miniatúrával illuminált, szépírásos krónika²⁶ illusztrációján is találkozunk. A kódex illusztrációit feltehetően „az 1547-ben elhunyt ifjabb Jörg Breu műhelyének valamelyik tagja vagy követője (egyes feltételezések szerint Gall Schemell, 1482–1559)” készítette.²⁷ A mohácsi csatának a krónika második kötetében található reprezentatív, fekvő formátumú, topografikus-analitikus ábrázolásán a kompozíció bal

oldalán tűnik fel K[önig]. Ludwig felirat alatt a király lovon ülő alakja.²⁸ Az uralkodó – az *Ehrenspiegel* számos csatajelenetének szereplőjéhez hasonlóan – páncélt és az ókori hadviselési hagyományokra (*Pteryges*) visszavezethető, bőrből vagy textiltől készült, piros-fehér színű, rakott szoknya formájú rövid csatakötényt, csataszoknyát visel.

Clemens Jäger munkájának közel tíz másolata közül három illuminált, amelyek közé tartozik a bécsi nemzeti könyvtárban őrzött, 1591 és 1599 között készült két-kötetes példány is,²⁹ amely követi a nagyfólió méretű eredeti munka tagolását és méretét. Buzási Enikő és Pálffy Géza kutatásai szerint a bécsi másolat vezető illusztrátora Hans Maisfelder (1543 k.–1616) volt,³⁰ így feltehetően ő készítette a mohácsi csatának itt is a második kötetben található ábrázolását is, amelynek kompozíciója hasonló a Münchenben őrzött eredeti kézirat képéhez, csak hiányoznak róla a magyarázó feliratok.³¹ A Hans Maisfelder festővel („burger und maler zu Hall”) 1591. szeptember 14-én két nagy könyv kifestésére kötött szerződésben portrék, látképek és városképek mellett csataképek (*Schlachten*) lemásolása is szerepelt.³² A ránk maradt adatok szerint a kódex szövegének leírója az a Jakob Schrenk von Notzing (1539–1614) volt, aki II. Ferdinánd (1529–1595) főherceg történészeként az amb-rasi gyűjtemény később említésre kerülő *Armamentarium Heroicum...* című, 1601-ben megjelent rézmetszetes katalógusának összeállítója és a nevezetes személyek rézmetszetes portréja mellett közzétett életrajzok írója volt.³³ II. Lajos páncéljának és sisakjának formája a két-kötetes bécsi másolat illusztrációján is hasonló, mint a

tern. In *drey vnderschiedliche Bücher abgetheilt*. Augspurg, Wilhelm Peter Zimmermann, 1618. 33. számú kép. Herberstein kiadványainak illusztrációjáról legújabban ld. PAPP JÚLIA: Siegmund von Herberstein kiadványainak magyar vonatkozású illusztrációi. *Magyar Könyvszemle*, 137. 2021. 1. sz. 1–38.

- 24 *Ehrenspiegel des Hauses Österreich*. 1. kötet: BStB, Cgm 895: 394 fólió, 505 × 380 mm, 2. kötet: Cgm 896: 386 fólió, 505 × 380 mm.
- 25 Gregor ROHMANN: „Eines Erbaren Raths gehorsamer amptman”. *Clemens Jäger und die Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts*. Augsburg, Wissner-Verlag, 2001.
- 26 SZENTESI Edit, Az úgynevezett Fugger-féle Habsburg Ehrenspiegel. In *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei*. Szerk. MIKÓ ÁRPÁD. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2002, 292: 271. tétel; BUZÁSI ENIKŐ–PÁLFFY GÉZA: A magyar korona eddig ismert legkorábbi autentikus ábrázolásának keletkezéséről. *Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014. 2. sz. 217–264; ENIKŐ BUZÁSI–GÉZA PÁLFFY, *Augsburg – Wien – München – Innsbruck. Die frühesten Darstellungen der Stephanskronen und die Entstehung der Exemplare des Ehrenspiegels des Hauses Österreich. Gelehrten- und Künstlerbeziehungen in Mitteleuropa in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Budapest, Institut für Geschichte des Forschungszentrums für Humanwissenschaften UAW, 2015; PAPP 2019 (ld. 1. j.) 179–185.

- 27 BUZÁSI–PÁLFFY 2014 (ld. 26. j.) 228. Schemellről: *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, Bd. 1. Hg. von Ferdinand ANDERS–Ebba KRULL. Ausstellungskatalog. Augsburg, Augsburgischer Druck- und Verlagshaus, 1980. 223. Nr. 160.

- 28 EHRENSPIEGEL (ld. 24. j.), II., 378v–379r.

- 29 ÖNB, 1. kötet: Cod. 8613 (Buch I–VI.) 326 fólió, 525 × 380 mm (szövegűtkör: 385/405 × 250/255 mm) 2. kötet: Cod. 8614 (Buch VII.) 355 fólió, 520 × 383 mm (szövegűtkör 380/390 × 250/260 mm).

- 30 BUZÁSI–PÁLFFY 2014 (ld. 26. j.) 233.

- 31 *Ehrenspiegel des Hauses Österreich*. ÖNB, Cod. 8614, fol. 350.

- 32 „...die zwai grosse büecher, darinen die österreichischen historien begrüffen, zu malen und mit gueten frischen farben zu illuminiren auch mit gold und silber zu versehen angenomen nachvolgender gestalt: das ime von einer jeden grossen fügen, darinen die schlachten, landschaften, conderfehch und stött begrüffen...” David Ritter von SCHÖNHERR: *Urkunden und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Innsbruck. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung der Allerhöchsten Kaiserhauses* 17. 1896. XXII: 14229. tétel, vö. BUZÁSI–PÁLFFY 2014 (ld. 26. j.) 233.

- 33 BUZÁSI–PÁLFFY 2014 (ld. 26. j.) 230.

münchenin, itt azonban nem acélszínű, hanem arany-színű a páncél, s a hangsúlyos piros-fehér csatakötény helyett csak egy elmosódott bordó szoknyafélét látunk.

Az *Ehrenspegel* és másolata illusztrációján láthatóhoz hasonló vértzetben jelent meg II. Lajos az Österreichische Nationalbibliothekben őrzött, Dzelálzáde Musztafa oszmán történetíró *Az országok osztályai és az utak felsorolása* című, 1566–1567-ből származó krónikájának legrégebbi, 1575-ben Ibrahim ibn Ali által Szolnokon készült másolatának a mohácsi csatát bemutató, szintén fekvő formátumú illusztrációján is.³⁴ Az ábrázolások közötti hasonlóság – a díszes, aranyszínű sisak és páncél, a piros csatakötény, a ló páncélján, takaróján található címerek – a páncélt viselő keresztény uralkodó (lovagkirály) korabeli képi toposzának elterjedtségében kereshető. A hangsúlyos tolldíszes sisakot, páncélt és bordó színű csatakötényt viselő lovag például az I. Miksa kulturális önreprezentációjában (*Gedachtnus*) fontos szerepet játszó,³⁵ az uralkodó életét és tetteit bemutató, 1517-ben megjelent *Theuerdank* színezett fametszetein (8, 9, 11, 12, 24, 74, 75, 77. stb.) is feltűnik.

A 16. században az oszmán miniatúrafestészetben is nyomon követhető az európai képzőművészet hatása. A Boszniából származó Matrakcsi Násuh (Matrakçi Nasûh)³⁶ krónikaíró és illusztrátor, Nagy Szulejmán fegyverhordozója például az 1530–1540-es években egy új, valóság-hű, topografikus jellegű kartografikus stílust honosított meg, amelyen az ábrázolt városokat a nyugat-európai metszetekhez hasonlóan felülnézetből, szinte térképszerűen mutatta be. A hagyományos miniatúrafestéssel párhuzamosan kialakuló új stílus elterjedésében közrejátszhatott az is, hogy a könyvfestőműhelyekben a meghódított területekről származó, hadifogolyként, rabszolgaként Törökországba kerülő dél- és kelet-európai művészek – köztük magyarok – is dolgoztak. Ezek az új típusú miniatúrákon európai harcosok hadi felszerelésének, páncéljának, fegyverei-



6. Giovanni Battista Fontana–Dominicus Custos: II. Lajos király
In: *Augustissimorum Imperatorum...* [Innsbruck], 1601. 11. tábla

nek, előkelők öltözetének, épületeknek a bemutatásával találkozunk, s térszemléletük, tájbrázolásuk, kompozíciójuk is gyakran hasonlít a 16. századi európai festményekére, metszetekére.³⁷

34 ÖNB, Cod. Hist. Osm. 41. fol. 103v–104r. Ltsz. E 4783C. Újabbban ld. Brodarics-*emlékkönyv: egy különleges pártváltás a mohácsi csata után*, Brodarics István szerémi püspök búcsúlevele I. Ferdinánd királyhoz: 1527. március 18., Dévény. [Összeáll. Kasza Péter–Pálffy Géza.] Budapest, MNL OL, 2011. 10–11; *Közös úton 2016* (ld. 2. j.) 282–283; 6.H.1. tétel; PAPP 2019 (ld. 1. j.) 183–194; POLGÁR Balázs: A második mohácsi csata mítosza és valósága, I. In: FODOR–VARGA 2019 (ld. 1. j.) 394–395.

35 Miksa és a művészetek kapcsolatáról ld. pl. Benedikt SAUER: *Hofburg Innsbruck*. Wien–Bozen, Folio, 2010. 17; Hermann WIESFLECKER: *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Band 5. *Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*. Wien, Böhlau, 1986. 306–380; *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*. Hg. von Eva MICHEL–Maria Luise STERNATH. München, Prestel, 2012; *Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I.* Hg. von Jan-Dirk MÜLLER–Hans-

Joachim ZIEGLER. Berlin, de Gruyter, 2015; Stefan KRAUSE: *Freydal. Medieval Games. Das Turnierbuch Kaiser Maximilians I.* Köln, Taschen, 2019; *Maximilian I.: „zu Lob und ewiger Gedachtnus“*. Hg. von Sabine HAAG–Veronika SANDBICHLER. Ausstellungskatalog KHM Wien–Schloss Ambras Innsbruck. Wien, KHM–Museumsverband, 2019.

36 *Matrakçi Nasuh, a 16. század gényusza*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Múzeumban (2017. november 23. – december 28.).

37 FEHÉR Géza: *Török miniatúrák a magyarországi hódoltság korából*. Budapest, Magyar Helikon–Corvina Kiadó, 1978. 16–17; FEHÉR Géza: *A magyar történelem oszmán-török ábrázolásokban*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982. 31–32; PAPP Júlia: A szigetvári hadi táj képzőművészeti ábrázolása a 16–17. században. In: *Turbék. Szulejmán szultán zárándokvárosa*. Szerk. PAP Norbert. Budapest–Pécs, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2020. 470–471.



7. II. Lajos király

In: *Mausoleum potentissimum...* Nürnberg, 1664

- 38 SZENDREI János: *Magyar hadtörténelmi emlékek az ezredéves országos kiállításon*. Budapest, Az Ezredéves Kiállítás Országos Bizottsága, 1896. 168: 534. tétel.
- 39 LUKINICH Imre: A három részre szakított ország. In: *Magyar művelődéstörténet*. III. A kereszténység védőbástyája. Szerk. DOMANOVSKY Sándor. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, é. n. [1939–1942] 64; GALAVICS Géza: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1986. 18–22; *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról*. Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 362–363, 397. VI–31. tétel; ERDŐS 2014 (ld. 3. j.) 141: 52. tétel.
- 40 MARTIN SCHROTT: *Wappenbuch des Heiligen Römischen Reichs und allgemeiner Christenheit in Europa*. München, Adam Berg, 1581. 17r–17v. VÖ. CENNERNÉ WILHELM B Gizella: *A Zrínyi család ikonográfiája*. Budapest, Balassi Kiadó, 1997. Kat. A 52; Tüskés Gábor: *A szigetvári és a költő Zrínyi Miklós képi ábrázolásai*. In: Tüskés Gábor–KNAPP Éva: *A Fortunatustól a Törökországi levelekig. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Uni-

Szendrei János 1896-ban így vélekedett a Dzselaálzáde Musztafa kéziratát díszítő illusztrációról: „De legjobban érdekel bennünket a középpütt lovagló király, II. Lajos alakja, aki kétfejű sassal díszített lótakaróval, vértezett lovon, maga is aranyozott teljes burgundi vértezetben, sisakján aranyozott koronával s ebből hosszan hátra le-lógó strucztozzal van öltözve. Ez alak maga a legnagyobb bizonyíték a kép hűsége mellett...”,³⁸ mert hasonlít az említett, akkor még II. Lajos egykori tulajdonának tartott díszes páncélhoz, illetve a II. Lajos 1525-ös dísztallérján látható lovas alak páncéljához. Mivel a páncél – mint láttuk – 1533-ban a lengyel királyfi számára készült, az 1525-ös érem mellett feltehetően a mohácsi csatát ábrázoló török miniatúrának sem volt az előképe.

Páncélt viselt a lovával együtt a mocsaras vízbe zuhanó II. Lajos Johann Nel 1581-ben készült, a törökök által megkínzott Hungáriát megjelenítő fametszetén,³⁹ amely Martin Schrott törökök elleni harcra buzdító könyvében jelent meg.⁴⁰

Páncélban, derekán karddal, fején koronával öröközte meg az inkább középkorúnak, mint húszévesnek látszó, testes uralkodót a II. Ferdinánd főherceg (1529–1595) ambrasi fegyvergyűjteményének részét képező Heldenrústammer darabjait bemutató, *Augustissimum Imperatorum...* (közismertebb nevén *Armamentarium Heroicum*) című kiadvány. Az első illusztrált múzeumi katalógusnak tartott, Giovanni Battista Fontana (1524–1587) rajzai után Dominicus Custos (1560–1612) által készített 125 metszettel díszített könyv 1601-ben latinul, majd két év múlva német fordításban is megjelent (6. kép).⁴¹ II. Lajos tehát – az *Armamentariumban* szintén megjelenített Zrínyi Miklóssal (1508 k.–1566) együtt – a Habsburg Birodalom hősi panteonjának szereplője lett.⁴² II. Lajos egész alakos képmása és életrajza

versitas Könyvkiadó–MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, 2015. 230.

- 41 JAKOB SCHRENCK VON NOTZING: *Augustissimum imperatorum, serenissimum regum atque archiducum, [...]. Oeniponte [Innsbruck], Ioannes Agricola, 1601. Taf. 11. Újabbban ld. Die Fugger im Bild. Selbstdarstellung einer Familiendynastie der Renaissance. München, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010. 166–169. 9. tétel; Christina POSSELT-KUHIL: *Kunst und Krieg. Semantiken der Inszenierung des „Kunsthelden“ am Beispiel des Armamentarium heroicum. Kunst und Krieg, 3. 2015. no. 2. 45–57. (irodalommal). II. Lajos ábrázolásáról: Kovács 2000 (ld. 2. j.) 158; ERDŐS 2014 (ld. 3. j.) 146: 41. tétel.**
- 42 Két másik korabeli, a Habsburg-házhoz is kapcsolódó „hősalbumban” azonban nem szerepel. Dominicus CUSTOS: *Atrium heroicum Caesarum, Regum, aliarumque summorum, ac procerum [...]. Imaginibus LXXXII. Illustratum*. Pars 1–4. Augsburg, Michael Manger, 1600–1602. (Zrínyi Miklós mellképe ebben megtalálható); Gaspar OSELLI–FRANCESCO TERZIO: *Imagines Gentis Austriacae*. Pars I–V. [Innsbruck] Höller, 1569–1573.



8. **Johann Azelt: II. Lajos király**
In: [Johann Christoph BEER:] *Der Herzogen und Königen in Hungarn. Leben / Regierung und Absterben...* Nürnberg, 1683. 471.



9. **II. Lajos király**
In: Johann Adam Xavier SCHAD: *Effigies ducum et regum Hungariae...* [h. n.] 1687

szerepelt a metszetes katalógus Johann David Köhler (1684–1755) német történész, numizmatikus, heraldikus által 1735-ben latin, illetve német nyelven megjelentetett újabb kiadásában is.⁴³

A korabeli inventáriumok szerint az 1590-es évektől már biztosan az ambrasi gyűjteményben őriztek egy II. Lajos egykori tulajdonként számontartott jobb vállvértet.⁴⁴ A bordázott, aranyozott, maratott, levéldísz és

43 *Ombraßische Helden-Rüst-Kammer, welche von Ferdinanden, Ertzhertzen zu Oesterreich, herrlich angerichtet [...]. In Lat. Sprache, von Johann Engelberten Noyse von Campenhouten aber in Teutscher Übers. hist. beschrieben und in wiederholter Ausgabe erneuert worden von Johann David KÖHLERN.* Nürnberg, Christoph Weigels Seel. Wittib., 1735; *Armamentarium Heroicum Ambrasianum...* a Io. Davide KOELERO. P. P. Nürnberg, Sumtibus viduae C. Weigellii, 1735. 41–43; 11. kép. Köhler nemcsak lábjegyzeteket fűzött a szöveghez, hanem a leírás végén

a témával foglalkozó történeti forrásokat is ajánl az olvasók figyelmébe: többek között Zsámboky János (1531–1584), Brodarics István, Johannes Löwenklau [Leunclavius] (1541 k.–1594), Paolo Giovio (1483–1552), Istvánffy Miklós (1538–1615) munkáját. A szöveget kiegészítette egy epigrammával is. Uo. 43. Vö. Friedrich Otto von LEBER: *Wien's Kaiserliches Zeughaus. Zweiter Theil.* (Rückblicke in Deutsche Vorzeit, III.) Leipzig, Koehler, 1846. 225.

44 Ld. PAPP 2020 (I. d. 2. j.) 273–274. részletes irodalommal.

varrás mintázatú,⁴⁵ egykor egy lovaglópáncélhoz (*Reiterharnisch*) tartozó darab ma a bécsi Kunsthistorisches Museum Hofjagd- und Rüstkammerjében (A 179) található. A páncélgyűjtemény képes katalógusának metszeteit készítő művészek azokban az esetekben, amikor a gyűjteményben az ábrázolt személy teljes páncélzata szerepelt, értelemszerűen abban örökítették meg egykori tulajdonosukat. Amikor azonban csak a páncél egy darabját őrizték a gyűjteményben, mint II. Lajos esetében is, a művészek alkalmanként a megmaradt darab alapján kreáltak egy valóságos és fiktív elemekből összeállított, hibrid „fantáziapáncélt”.⁴⁶ Bár a metszeten II. Lajos páncéljának felső részét nem látjuk, mert egy köpeny fedi, a combvért mintázata egyértelmű hasonlóságot mutat az egykor az ambrasi gyűjteményben, ma Bécsben őrzött vállvértével.⁴⁷

A Nádasdy-féle Mausoleum (1664)

II. Lajos-ábrázolásának 17–19. századi recepciója

Az *Armamentarium* illusztrációjánál jobban közelített II. Lajos ábrázolása a páncélos lovagkirály ideálalakjához az 1664-ben Nürnbergben Nádasdy (III.) Ferenc (1623–1671) országbíró költségén megjelentetett, *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum Regni Apostolici Regum et primorum militantis Ungariae Ducum* című kiadványban (7. kép). A magyar vezéreket és királyokat ábrázoló metszetek eredetileg Berger Illés (1562–1644) királyi történetírónak a magyarok történetét feldolgozó háromkötetes, de megjelenésre nem került monumentális munkájához készülték 1619 és 1632 között.⁴⁸ A metszetekhez csatolt leírások latin szövegét Nicolaus Avancini (1611–1686) írta és Sigmund von Birken (1626–1681) fordította németre. Míg az *Armamentarium* középkorú-



10. Franz Leopold Schmittner: II. Lajos király
In: *Corpus Iuris Hungarici*, Nagyszombat, 1742

ként ábrázolta a mohácsi csatában elesett uralkodót, a Nádasdy-féle *Mausoleum* rézmetszetén – amelynek előképe a Weisskunig Miksa császár-ábrázolása (55, 131, 137. stb. kép) volt – kezét kardja markolatán tartó, tehát „harca készülő” fiatal hőst látunk, aki azonban sisak helyett még koronát visel, s baldachinos trónja előtt áll.⁴⁹

A *Mausoleum* vezér- és királyportréi a 17–19. században óriási népszerűsége tettek szert, fal- és mennyezatképek, táblaképek, rajzok, sokszorosított grafikák és szobrok előképeként szolgáltak.⁵⁰ II. Lajos portréja is gyakran feltűnt, például a nagybicsei Thurzó-kastély első emeleti udvari folyosójának 17. századi falképsorozatán, amelynek egy 1834-ből származó leírásában II. Lajos képmásának a mohácsi csatában elszenvedett veszteségekre utaló felirata is megőrződött.⁵¹ A *Mausoleum* II. Lajos-ábrázolását használta előképként a Johann Hofmann (1629–1698) által 1683-ban és 1684-ben kiadott, a magyar vezéreket és királyokat bemutató, Johann Azelt (1654–1692) egyszerűsített metszeteivel illusztrált könyv (8. kép),⁵² Johann Adam Xavier Schad 1687-ben megjelentetett *Effigies ducum et regum Hungariae...* című

45 KALMÁR 1971 (ld. 2. j.) 295.

46 THOMAS 1971 (ld. 2. j.) 60.; KOVÁCS 2000 (ld. 2. j.) 158.

47 Thomas 1971 (ld. 2. j.) 60. A metszetsorozatban többször találkozunk ehhez hasonló fiktív kiegészítésekkel azokban az esetekben, amikor az eredeti páncélból csak egy darab maradt fenn. Uo. 60.; KOVÁCS 2000 (ld. 2. j.) 158.

48 A bőséges irodalomból ld. pl. RÓZSA György: *Magyar történetábrázolás a 17. században*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973. 13–80.; G. ETÉNYI Nóra: A nürnbergi nyilvánosság és a Nádasdy Mausoleum. In: *Tanulmányok Szakály Ferenc emlékére*. Szerk. FODOR Pál–PÁLFFY Géza–TÓTH István György. Budapest, MTA TKI Gazdaság- és Társadalomtörténeti Kutatócsoportja, 2002. 122–130.; KEES TESZELSZKY: Elias Berger Historia Ungarica című művének keletkezése és háttere (1603/4–1645). In: *Clio inter arma. Tanulmányok a 16–18. századi magyarországi*

történetírásról. Szerk. TÓTH Gergely. (Magyar történelmi emlékek. Értekezések) Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015. 149–168.; ERDŐS 2014 (ld. 3. j.) 138–140, 148: 54. tétel.

49 PAPP 2019 (ld. 1. j.) 196–187.

50 RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 60–80.

51 *Saeva Ludovicum sunt fata secuta secundum, / Accipit Hungaricum dum Diadema Puer, / Turca viget, Regnum tenet, Condordia, Pax, Lex / Cum misero misere cuncta sepulta jacent*. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 67.

52 [Johann Christoph BEER:] *Der Herzogen und Königen in Hungarn. Leben / Regierung und Absterben [...] auch mit ihren warhafften Bildnissen / ans Licht gegeben*. Nürnberg, In Verlegung Johann Hofmanns / Gedruckt bey Christina Sigm. Froberg, 1683, 1684. 471. Vö. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 74.



11. II. Lajos király (rézmetszet), 18. század vége?
 Universitätsbibliothek Leipzig, ltsz. II/III, 578 Bl. 4

kiadványa (9. kép),⁵³ illetve az 1742-ben Nagyszombatban megjelent, illusztrált *Corpus Iuris Hungarici* (10. kép).⁵⁴ Itt azonban az uralkodó már nem a *Mausoleum*-ban látható nyitott koronát, hanem a Szent Koronát viselte. Egy gyenge minőségű színezett kézi rajzokat tartalmazó, 1785-ből származó, részben a *Mausoleum* metszeteit előképként használó képkötet, „melynek possessora és talán a megrendelője is a múzeumalapító Széchényi Ferenc”⁵⁵ volt, a vezérektől II. József-ig tartalmazza a magyar uralkodók képeit.⁵⁶

53 RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 74–75; ERDŐS 2014 (ld. 3. j.) 54. és 54b tétel, 148. Schad a *Mausoleum* rézdúcúait használta, amelyeket a konfiskált Nádasdy-javak császári gondnokaként szerzett meg. Vö. MIKÓ–SINKÓ 2000 (ld. 39. j.) 292.

54 RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 76, 159; PAPP–KIRÁLY 2018 (ld. 1. j.) 95–96.

55 KÖLLŐ Zsófia: A Nádasdy-Mausoleum újrahasonosítása. In: *kultúrjav. Írásbeliség és szóbeliség irodalma – újrahasonosítva*. Szerk. BARTÓK Zsófia



12. Moritz von Schwind–Josef Kriehuber: II. Lajos király (litográfia), 1830
 In: *Magyar vezérek, hercegek és királyok képekben – Ungarns erste Heerführer, Herzoge, Könige [...]* Wien, 1830. 53. tábla

A *Mausoleum* II. Lajos-ábrázolásával a 19. században is gyakran találkozunk, mivel a „humanisztikus történeti portrét Magyarországon a 19. századra nézve is alapvető érvénnyel [...] a 17. század elején a *Mausoleum* rézmetszetsorozata kodifikálta”.⁵⁷ A *Mausoleum* volt az

Ágnes et al. *Fiatalkor Konferenciája 2014*. Budapest, reciti, 2015. 99.

56 *Icones duorum et regum Hungariae a Keve duce vsque Iosephum II. regem coloribus pictae anno 1785*. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Lat. 1704. 370 × 220 mm. Vö. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 72, 157; KÖLLŐ 2015 (ld. 55. j.) 98–99.

57 MAROSI Ernő: A magyar történelem képei. In: MIKÓ–SINKÓ 2000 (ld. 39. j.) 16; vö. RÉVÉSZ Emese: *Virtuális panteonok*. Grafikai arckép-



13. **II. Lajos király**

In: Joseph Vinzenz HÄUFLER: *Kleine historische Bilder-Gallerie aus Ungarns denkwürdiger Vorzeit*. Pest, 1847

előképe annak a jelzetlen és datálatlan rézmetszetnek, amelynek kompozíciója – az uralkodó háromnegyed alakos képe egy plasztikusan megformált ovális keret-

ben látható, alatta ívelt oldalú, hangsúlyosan térben ábrázolt posztamens az ábrázolt nevével: LUDOVICUS SECUNDUS REX HUNGARIAE – a 18–19. század fordulójának könyvillusztrációira emlékeztet (11. kép).⁵⁸

A 18. század végén vagy a 19. század első évtizedeiben jöhetett létre az a királyokat ábrázoló sorozat, „amelynek addressze Anton Tessarót, illetőleg Josef Karl Drahát nevezi meg kiadóként”.⁵⁹ A *Mausoleum* metszetei nyomán készített színezett rézkarcok között II. Lajos ábrázolásával is találkozunk. Mivel a képmások között szerepel I. Ferenc (1768–1835), a sorozat 1792 után – ebben az évben koronázták német-római császárrá, illetve magyar és cseh királlyá – keletkezett. A bécsi Tessaro 1792 körül készített egy Szent Istvánt és Szent Imrét ábrázoló színezett rézkarcot,⁶⁰ de ismerünk tőle feltehetően 1820 körül kiadott, a napóleoni háború egyik csatáját (Altenburg, 1813. szeptember 28.) megelevenítő lapot is.⁶¹

1830-ban Bécsben, a Litographisches Institutnál jelent meg az a magyar vezéreket és királyokat bemutató sokszorosított grafikai sorozat, amelynek lapjait Moritz von Schwind (1804–1871) rajzai nyomán Josef Kriehuber (1800–1870) készítette. A 69 kőrajzzal illusztrált füzetes kiadvány⁶² a hasonló jellegű későbbi vállalkozásoknak is előképekül szolgált. „A lapok rajzolója [...] felhasználta képei egy részéhez a Nadasdy-féle *Mausoleum* [...] alakjait, oly módon másolva le azokat, hogy a hátteret és a környezetet újraalkotta. Más lapoknál egyéb mintaképeket vett alapul, így például Mátyás király képe esetében is, ahol az ambrasi gyűjtemény babérkoszorús Mátyás képmását követte.”⁶³ Az arcképek általában pontos átvételek voltak, de „a test beállításában és a ruházat részleteiben szabadon érvényesült Schwind romantikus fantáziája”.⁶⁴ Schwindék albumában például csak

csarnokok a 19. századi hazai populáris grafikában. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 34. 2009. 109–134, különösen a „Történeti paneonok sajtóillusztrációként” című alfejezet, 120–126.

58 Universitätsbibliothek Leipzig, inv. II A III, 578 Bl. 4; Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok (MNM TKCS), ltsz. 231-1914.

59 RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 77, 159. MNM TKCS, ltsz. 222.

60 293 × 190 mm. MNM TKCS, ltsz. 187. Vö. KNAPP Éva: „Gyönyörű volt szál alakja”. *Szent István király ikonográfiája a sokszorosított grafikában a XV. századtól a XIX. század közepéig*. Budapest, Borda Antikvárium, 2001. 216: 134. tétel; Éva KNAPP-Gábor TUSKÉS: *Die Ikonographie des Königs HI. Stephan I.* In: *Arbeitskreis Bild Druck Papier Tagungsband Budapest 2003*. (Band 8) Hg. von Christa PIESKE-Konrad VANJA-Sigrig NAGY. Münster, Waxmann, 2004. 80.

61 <https://www.nebehay.com/en/articles/napoleonische-kriegeschlacht-bei-altenburg-1606-61.html>. (Letöltve: 2021. 02. 03.)

62 *Magyar vezérek, hertzegek és királyok képekben. – Ungarns erste Heerführer, Herzoge, Könige in einer Reihe von Bildnissen von Béla bis auf Franz I. mit chronologisch-hist. Text begleitet. Mit Lithogr. nach*

Zeichnungen von M[oritz]. von SCHWIND, lithographiert von [Josef] KRIEHBUR, nebst lithogr. Text. Wien, Lithogr. Inst., [1830] (20) levél, 53 tábla. Vö. MIKÓ-SINKÓ 2000 (ld. 39. j.) 533–534: IX-6. tétel; RÉVÉSZ 2009 (ld. 57. j.) 122. Richter Fülöp Antal ugyanakkor 1820-ban készített II. Lajos litográfiáján nem a páncélos II. Lajost ábrázolta, előképe – ahogy a lapon is olvashatjuk – „A Magyar Nemzeti Múzeumban lévő eredeti egykori Kép” volt. Az uralkodó portréja valóban egyértelmű hasonlóságot mutat II. Lajosnak a gyűjteményben található, elefántcsontra festett 16. századi arcképével. MNM TKCS, ltsz. 407. A litográfiát említi: NAGY Zoltán: *A magyar litográfia története a XIX. században*. Budapest, Mérnökök Nyomdája, 1934. (Reprint 2001) 32; GERSZI Teréz: *A magyar kőrajzolás története a XIX. században*. Budapest, Akadémiai Kiadó Zrt., 1960. 151; TIMKÓ György: *A magyar nyomdászattörténelem egyik fehér foltja: a könyvnyomtatás. A magyarországi könyvnyomdászat kezdete. (Második rész) Magyar Grafika*, 4. 2005. 4. sz. 90.

63 MIKÓ-SINKÓ 2000 (ld. 39. j.) 534. Vö. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 77–78, 160.

64 RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 78.

álló alakok szerepeltek, míg a *Mausoleumban* több, trónon ülő királlyal is találkozunk, köztük például II. Lajos apjával, II. Ulászlóval (1456–1516). A füzetes formában, színezett és színezetlen változatban is kiadott sorozat II. Lajost ábrázoló litográfiájának (12. kép) előképét még a *Mausoleumban* találjuk meg, holott az 1820-as években Bécsben, a renngasse-i Kaiserliches Zeughausban az érdeklődők megtekinthették az akkor még II. Lajosnak tulajdonított – Dorffmaister István II. Lajos-portréján és a mohácsi csatát ábrázoló két festményén⁶⁵ már a 18. század végén megörökített – díszpáncélt.⁶⁶ Schwind pedig alkalmanként merített is inspirációt a Bécsben található műgyűjtemények anyagából, hiszen – mint láttuk – Mátyás király portréjánál például az 1811-től a bécsi Alsó Belvederében kiállított ambrasi gyűjtemény egyik festménye volt a vizuális forrása.

A *Mausoleum* metszete volt az előképe II. Lajos ábrázolásának a magyar királyok genealógiáját bemutató két 19. századi sokszorosított grafikán is, Schmid János és Patacsich József, a „történeti munkásságáról is ismert pesti irodai expeditor”⁶⁷ 1830 körül megjelent, latin, magyar és német magyarázatokkal ellátott litográfiáján,⁶⁸ illetve *A Magyar Királyok származási fája* című, „Nyomt. Böhm. Jg. Bécsben – Pástét János Sajátja” jelzésű, Böhm Ignác által kiadott, színezett könyvmonon is, amely Rudolf (1858–1889) trónörökös említése miatt 1858 után készülhetett.⁶⁹

Joseph Vinzenz Häufner (1810–1852) osztrák történész *Kleine historische Bilder-Gallerie aus Ungarns denkwürdiger Vorzeit* című, 1847-ben Pesten megjelent illusztrált kiadványában, amely a magyar történelmet 1526-ig ismertette, részletes leírást olvashatunk II. Lajos életéről és tevékenységéről, haláláról és holttestének megtalálásáról (220–257). A szövegrészhez mellékelte fél alakos portré a *Mausoleum* ábrázolását követi, bár a páncél rajza nem egyezik meg pontosan a 17. századi rézmet-



14. **Vizkeleti Béla:** II. Lajos király

In: BATIZFALVI István: *Magyar vezérek és királyok arcképcsarnoka*. Pest, 1863. 43. kép

szetével (13. kép). Häufner történelemkönyvében információt kapunk a kép vizuális forrásáról is: „6. König

65 Olaj, vászon, 553 × 271 cm. 1787. Mohács, temetőkápolna. Vö. BOROS László: Dorffmaister Baranyában. *Művészettörténeti Értesítő*, 21. 1974. 1. sz. 279–280; GALAVICS Géza: A történeti téma. In: *Művészet Magyarországon 1780–1830*. Szerk. SZABOLCSI Hedvig–GALAVICS Géza. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1980. 164; GALAVICS 1997 (ld. 1. j.) 85; MIKÓ–SINKÓ 2000 (ld. 39. j.) 71; SINKÓ Katalin: Kontinuitás vagy a hagyomány újratemtése? Történeti képeink a XIX. században. In: *A történeti helyzetű alakváltozásai: kényszerpályák és alternatívák a magyar történelemben*, I. Szerk. GLATZ Ferenc. Akadémiai Műhely. Közgyűlési előadások. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 2001. 321–322; VESZPRÉMI 2013 (ld. 1. j.) 265; PAPP–KIRÁLY 2018 (ld. 1. j.) 110; Olaj, vászon, 344 × 254 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria (SZM–MNG), Itsz. 55.387. GALAVICS 1997 (ld. 1. j.) 85, 91; MIKÓ–SINKÓ 2000 (ld. 39. j.) 71, 396–397. VI-30. tétel.

66 Ld. PAPP 2020 (ld. 2. j.).

67 RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 78. II. Lajosnak csak az arcképe látható Faust Herr 1835 után készített, a magyar uralkodók ábrázolásait I. Ferdinánd nagy méretű, háromnegyedes alakja köré rendező litográfiáján. J. b. I.: Faust Herr inv. at lith., j. k. I. Herausgegeben und zu haben bei Eduard Wagner, Wieden, Heugasse No. 119., j. j. I. Gedr. bei Joh. Höfelich in Wien. MNM TKCS, Itsz. 10713. Vö. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 78, 160. Schmid Jánosról ld. NAGY 1934 (ld. 62. j.) 33–38.

68 *Magyar királyok genealógiája*, II. Tabella genealogica regum Hungariae. MNM TKCS, Itsz. 61.147; 10817. Vö. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 78, 160.

69 583 × 463 mm. MNM TKCS, Itsz. 9739; ÖNB Bildarchiv, Pk 400, 386, Pk 400, 386a. Vö. FORSTER Gyula: *Magyarország műemlékei 1. A Műemlékek Országos Bizottsága Rajztárának Jegyzéke*. Egybeállította dr. GERECZE Péter. Budapest, A Műemlékek Országos Bizottsága, 1905. 75 × 52 cm. Rómer hagyatékából. 475. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 78, 160.



15. **II. Lajos király (fametszet, könyvillusztráció), d. n.**
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok
könyvtára, jelzet: 671.

Ludwig II. nach einem Gemälde in Herrn v. Vigyazó's Gallerie." A szerző korábban részletesebben is írt a kép-gyűjteményről: Nagy Lajos király általa közölt portréjának az előképe egy, a nápolyi királyi galériában található festmény volt, melynek másolata megtalálható Vigyázó úrnak a magyar királyokat és híres személyeket ábrázoló gyűjteményében, s, melynek engedélyezte a felhasználását („wovon Herr v. Vigyazó in seiner Gallerie ungarischer Könige und berühmter Männer eine Copie besitzt, und deren Benützung dem Verfasser mit besonderer Gefälligkeit gestattete”. (o. n.) Minden bizonnyal Vigyázó Antal (1793–1861), a napóleoni háborúk Pesten

megtelepedett kapitánya bocsátotta az osztrák szerző rendelkezésére portrégyűjteménye darabjait, aki „saját könyvtárát utazásai során gyarapította”.⁷⁰ Bár később fia, Vigyázó Sándor (1825–1921) is jelentős gyűjtővé vált, 1847-ben még csak huszonnégy éves volt. A Podmaniczky–Vigyázó család vagyona (köztük különféle gyűjteményeik) a 20. században a Magyar Tudományos Akadémia tulajdonába került. A gyűjtemény megmaradt, különböző múzeumokba jutott darabjait is ismertető 2008-as katalógus ezeket a festményeket nem említi, minden bizonnyal megsemmisültek vagy lappanganak. Nem ismerjük a Häufler által említett, II. Lajost ábrázoló, a Vigyázó-gyűjteményben található egykori festményt sem, a róla készült könyvillusztrációból azonban arra következtethetünk, hogy az is a *Mausoleum* portréjának ikonográfiai típusát vette át.

A *Mausoleum*ban látható páncélban ábrázolta 1861-ben Szemlér Mihály (1833–1904) a vegyesházi királyokat bemutató, Plachy Ferenc (1820–1886 u.) festő által „összegyűjtött” képeket tartalmazó reprezentatív (66 × 91,5 cm) litográfián II. Lajost, aki egyedülként viselt az uralkodók közül harci vértet.⁷¹

A *Mausoleum* II. Lajos ábrázolása volt az előképe annak az egész alakos portrénak is, amelyik Batizfalvi Istvánnak (1824–1899) a magyar vezéreket és királyokat Attilától V. Ferdinándig bemutató, több kiadást megért életrajzgyűjteményében található (14. kép).⁷² A Vizkelety Béla (1825–1864) rajza nyomán készített illusztráció mind beállításában, mind a király páncéljának formájában a 17. századi ábrázolást követi, de az uralkodó fején itt sem látunk koronát. Vizkelety a *Mausoleum* „megoldásait egyéni invencióival egészítette ki, így a fegyverek és viseletek megformálásában saját kutatásaira is támaszkodott”.⁷³ Kriehuberhez hasonlóan azonban ő sem „aktualizálta” II. Lajos viseletét a 18. század vége óta Bécsben megtekinthető, Dorffmeister említett festményei mellett az azokról 1837-ben a fiatal Borsos József (1821–1883) által több példányban elkészített másolatokon⁷⁴ is megörökített páncéllal. Igaz, a II. Lajos portréjáról készült, mellképre szűkített

70 A Podmaniczky–Vigyázó család és a Magyar Tudományos Akadémia. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette PAPP Gábor György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2008. 11.

71 MNM TKCS, ltsz. 10407. 527 × 705 mm. Vö. GERSZI 1960 (ld. 62. j.) 208; RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 78, 160; RÉVÉSZ 2009 (ld. 57. j.) 122. Plachy sorozatának első, 1860-ban megjelent darabja az Árpád-házi királyokat örökítette meg. Magyar királyok. Árpád-ház. Az arcképeket összegyűjtötte és festette Plachy F. Kőre rajzolta Maszák H. Barabás felügyelete alatt. Kiadja Pfeifer Ferdinánd. Nyomt. Reiffenstein és Rösch Bécsben; Magyar Királyok. Vegyes házak. Az arcképeket

összegyűjtötte P. F. Kőre rajzolta Szemlér Mihály. Kiadja Pfeifer Ferdinánd. Nyomt. Pollák Testvérek Pesten 1861.

72 BATIZFALVI István: *Magyar vezérek és királyok arcképcsarnoka*. Rajzolta VIZKELETY Béla. 60 könyomatú arcképpel. Budapest, Nyomt. és kiadják Pollák testvérek, 1863. 43. kép.

73 RÉVÉSZ 2009 (ld. 57. j.) 122.

74 BÁRÁNY Ágoston: A vándor titkai. V. levél. *Társalkodó*, 1837. 363; GALAVICS 1980 (ld. 65. j.) 166; MIKÓ–SINKÓ 2000 (ld. 39. j.) 71; Zsuzsanna FARKAS: Die Rezeption des Malers und Fotografen József Borsos (1821–1883) einst und heute. In: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*



16. **II. Lajos király halála (fametszet, könyvillusztráció), d. n.**
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok
könyvtára, jelzet: 671.

litográfíát csak 1866-ban, tehát Batizfalvi könyvének megjelenése után adták ki.⁷⁵

Mind II. Ulászló, mind II. Lajos életrajzát a *Mausoleum* ábrázolásával tette szemléletessé az ifjúság számára kiadott illusztrált történeti munkáiban Dolinay Gyula (1850–1918) is. „Az első ízben a Hasznos Mulattató mellékleteként 1883-ban megjelent, több száz fametszetes portrét magába foglaló magyar panteon”-ban,⁷⁶ a *Magyar királyok és hősök arcképcsarnokában* azoknál a személyeknél, akiknek a képmása szerepelt a *Mausoleumban*, a figura környezetével együtt azt vette át, a többi esetben más források nyomán tett közzé képmásokat, többnyire mellképeket.⁷⁷ A *Mausoleum* volt az előképe Dolinay 1886-ban megjelent, többször (még



17. **Borsos József (Dorffmaister István után): Az 1526. évi mohácsi csata (részlet), 1837**
Mohács, Polgármesteri Hivatal

a 20. században is) kiadott, nagyszabású történeti művében⁷⁸ található illusztrációknak is, bár ekkor „a hivatalos történetírás már felemelte szavát a kompozíciók hiteles történeti illusztrációként való felhasználása ellen”.⁷⁹

II. Lajosnak a *Mausoleum*-beli ábrázolását követő, páncélos derékképével találkozunk azon a millennium évében, 1896-ban készült nagy méretű metszeten is, amelynek középpontjában I. Ferenc József (1830–1916) lovas képe látható.⁸⁰

A Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának könyvtárában 671. jelzeten található egy német nyelvű, illusztrált, nyomtatott történeti kiadvány, amelynek hiányzik a címlapja, így sem szerzőjéről, sem címéről, sem kiadásának idejéről nincs információnk. A könyv-

2002–2004, 24. 2005. 9. sz. 9–10; RÉTHELYI 2005 (ld. 3. j.) 267–268: IX-2. tétel; *Borsos József festő és fotográfus (1821–1883)*. Szerk. VESZPRÉMI Nóra–SZÜCS György. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2009/4.) Budapest, 2009. 167–170; VESZPRÉMI 2013 (ld. 1. j.) 265–266; PAPP–KIRÁLY 2018 (ld. 1. j.) 110; Stanislava KUZMOVÁ: The memory of Jagiellonians in the Kingdom of Hungary, and in Hungarian and Slovak national narratives. In: *Remembering the Jagiellonians*. Ed. by Natalia NOWAKOWSKA. London–New York, Routledge, 2018. 76; HASANOVIĆ-KOLUTÁČ 2019 (ld. 1. j.) 592. Az egyik másolat 1949-ben, a Parlamenti Múzeum megszüntetésekor került a Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokába, ahol ma is őrzik (ltsz.1649). RÓZSA György: A Magyar Történelmi Képcsarnok néhány újabb biedermeier képe. *Folia Archaeologica*, 13. 1961. 292.

75 GRÜNWALD I.–HÄNDELMAYER GUSZTÁV (Borsos József után): II. Lajos. Litográfia, MNM TKCS, ltsz. 2812. (A festményen ábrázolt páncélon látható, egymásba fonódó E S betűk itt tükörfordítottan jelennek meg). GALAVICS 1980 (ld. 65. j.) 166; VESZPRÉMI 2013 (ld. 1. j.) 266.

A litográfia az újabb kutatások szerint nem Borsos másolatáról, hanem Dorffmaister festményéről készülhetett. Uo. 24. jegyzet.

76 RÉVÉSZ 2009 (ld. 57. j.) 122.

77 DOLINAY Gyula: *Magyar királyok és hősök arcképcsarnoka*. Budapest, Légrády Ny., 1883 (reprint: 1995, Szeged, Szegedi Ny.) II. Lajos: o. n. 41. tétel (4 oldalas szöveggel).

78 DOLINAY Gyula: *Történelmi arcképcsarnok*. Budapest, Légrády testvérek, 1886. 39. tétel: II. Ulászló (o. n.), 41. tétel: II. Lajos (o. n.). VÖ. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 79, 160; RÉVÉSZ 2009 (ld. 57. j.) 121; *Az Országgház építése és művészete*. Szerk. SISA József. Budapest, Országgház Könyvkiadó, 2020. 503.

79 RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 79.

80 Magyarország ezredévi fennállásának emléke, a magyarok uralkodói egy évezreden át. j. j. I. Kiadó tulajdonos Blau Albert műint. Budapest, Szerecsen-u. 23. MNM TKCS, ltsz. 55.805. VÖ. RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 79, 160.

ben két, II. Lajoshoz kapcsolódó, oldalszám nélküli fametszetet is találunk.⁸¹ Az egyik a királynak a *Mausoleum* metszetére emlékeztető, háromnegyedes alakját látjuk, csatajelenetekkel és ostromképekkel kitöltött széles keretben (15. kép). A másik illusztráció az uralkodó halálának jelenetét eleveníti meg: a páncélt és sisakot viselő II. Lajos lováról a vízbe esik (16. kép). Ez a kompozíció feltűnő hasonlóságot mutat egy olyan ikonográfiai típussal, amely Dorffmaister István 1787-ben készített, a mohácsi csatát ábrázoló említett festménye óta a lokális városi emlékezetben népszerű volt. A szinte függőlegesen felágaskodó fehér lováról hátrahanyatló királyt látjuk Dorffmaister festményének bal oldalán, Bartalics Mihály (1808–1879) pécsi szobrásznak Mohács város felkérésére 1846-ban egy tervezett II. Lajos-emlékműhöz készített ceruzarajzán, a csata emlékére a király halálának helyszínén az 1860-as években felállított emlékművön elhelyezett festményen, s a kompozícióval a felújított emlékmű díszítésére Kiss György által 1896–1897 körül készített bronzreliefen és Holló Barnabás 1898-ban bemutatott bronzszobrán is találkozunk.⁸² Míg Dorffmaister festményén II. Lajos felismerhetően a 18. század végén Bécsben őrzött, az ő egykori tulajdonának tartott, említett páncélt viseli, a későbbi alkotások egy részén a páncél ábrázolása stilizálttá vált.

II. Lajos holttestének megtalálása

A II. Lajoshoz kapcsolódó képzőművészeti alkotások 19. században népszerűvé vált ikonográfiai típusa holtteste megtalálásának jelenete volt.⁸³ Mivel a történeti forrá-

sok egymástól eltérő módon számoltak be az eseményről, képi bemutatása is többféle volt. A téma legkorábbi általam ismert ábrázolása az 1694-ben Augsburgban megjelent, *Die Neu-eröffnete Ottomanische Pforte* című könyv Johann Andreas Thelott (1655–1734) rajza után készült szövegközi illusztrációja volt.⁸⁴ A rézmetszet Giovanni Sagredo (1616–1682) Oszmán Birodalom történetét bemutató munkájának⁸⁵ a kiadványban közölt fordításához készült.

A holttest megtalálásáról részletes beszámolót készített az esemény szemtanúja, Sárffy Ferenc győri várkapitány, aki a király halálánál jelen lévő Ulrich Czetrich kamarást kísértte el néhány héttel a csata után, hogy Mária királyné kérésére megkeressék elhunyt férje földi maradványait. Czetrich a mocsárban csak a király fegyvereire bukkant, a holttestét a mocsártól nem messze, egy friss sírhalom alatt találta meg. Bár arról, hogy II. Lajoson volt-e páncél, Sárffy nem tett konkrét említést, a holttest kiemelésének leírásából egyértelműen az következik, hogy nem volt. A Sagredo- és a Sárffy-féle leírás közötti eltérések megfigyelhetők a II. Lajos holttestének megtalálását bemutató képzőművészeti alkotásokon is. Az 1694-es illusztráció Sagredo szövegének megfelelően – hogy tudniillik a király holttestét teljes vértzetben találták meg a mocsárban – a vízből kiemelt holttestet páncélban ábrázolta.⁸⁶ Orlai Petrics Somának (1822–1880), illetve Székely Bertalannak (1835–1910) a Sárffy-féle történeten alapuló⁸⁷ festményén ezzel szemben a halott király testén nincs páncél.⁸⁸

II. Lajos páncélos holttestének Pietà-szerű jelenetben ábrázolt megtalálása szerepelt az 1850-es években a szélesebb hazai olvasóközönségnek szánt, magyar

81 RÓZSA 1973 (ld. 48. j.) 77, 159.

82 Részletesen ld. PAPP 2020 (ld. 2. j.) 288–292. A felágaskodó lováról – igaz, kevésbé meredek szögben – hátraeső, páncélba öltözött királyt látjuk az 1848-ban megnyílt mohácsi II. Lajos-patika Bach Márton bólyi asztalos által faragott ajtófélféjében is. HASANOVIC-KOLUTÁČZ 2019 (ld. 1. j.) 596–597.

83 A két ikonográfiai típus ideológiai, szemléleti különbségéhez vö. PAPP 2019 (ld. 1. j.) 188–193.

84 PAUL RYCAUT–GIOVANNI SAGREDO, *Die Neu-eröffnete Ottomanische Pforte*. Augsburg, Johann Jacob Schönig, 1694, 121. Vö. RÓZSA György: A magyar történelmi festészet témáinak barokk feldolgozásai, *Művészettörténeti Értesítő*, 8. 1959. 4. sz. 277–278; RÓZSA 1973 (ld. 48. j.), 76; BAKÓ Zsuzsanna: Adatok a Székely Bertalan-életmű kutatásához. In: *Székely Bertalan kiállítása*. Szerk. NAGY Ildikó. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 1999/2.) Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1999. 14; KESERÜ Katalin: Mohácsról szól-e a Mohács-kép 1848/49 után? In: S. VARGA–SZÁRAZ–TAKÁCS 2013 (ld. 1. j.) 277; ERDŐS 2014 (ld. 3. j.) 141: 55. tétel; PAPP 2019 (ld. 1. j.) 190–191; PAPP JÚLIA: II. Lajos halálának és holtteste megtalálásának ábrázolása 17. szá-

zad végi könyvillusztrációkon. *Ars Hungarica*, 45. 2019. 4. sz. 451–462.

85 *Memorie storiche de monarchi ottomani*, di Giovanni SAGREDO Cavaliere. Venetia, 1673.

86 Sagredo leírásának lehetséges forrásairól ld. PAPP 2019 (ld. 84. j.) 460–461.

87 Orlai festményének „debreceni megvásárlásakor a kollégium képviselői számára adott nyilatkozatában hivatkozott Jászay Pál könyvére, amelyet forrásként használt. JÁSZAY Pál *A magyar nemzet napjai a mohácsi vész után* című történelmi műve 1846-ban jelent meg Pesten”. *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet*. Szerk. PAPP JÚLIA–KIRÁLY ERZSÉBET. Budapest, 2018. 312. Vö. MIKÓ–SINKÓ 2000 (ld. 39. j.) 600; KUZMOVÁ 2018 (ld. 74. j.) 80. A jelenet forrásként használt könyvre, Jászay munkájára Orbán Pető is hivatkozott a festmény debreceni bemutatásakor írt kritikájában. SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: Kakas Márton a műtárlatban. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 34. 2009. 146.

88 ORLAI PETRICS Soma: A Mohácsnál elesett II. Lajos király testének feltalálása, 1851, vászon, olaj. 200 × 290 cm, j. l. b.: „Orlay”, Debrecen, Református Kollégium Könyvtára; SZÉKELY Bertalan: II. Lajos

nyelvű populáris kiadvány illusztrációján is.⁸⁹ Bár Or-lai festményén II. Lajost meztelen felsőtesttel látjuk, a holttest felemelése kompozicionális hasonlóságot mutat Medve Imre kiadványának címlapképével.

Egy 1858-ban Lipcsében megjelent, Magyarország történetét bemutató ismeretterjesztő kiadvány illusztrációjának ugyan *Ludwig's Tod*, azaz *Lajos halála* a címe, Dorffmaister festményeitől eltérően nem a bukás tragikus és megalázó jelenetét ábrázolja, hanem a lován még szilárdan, hősi pózban ülő, kezében kardot tartó, páncélt viselő királyt.⁹⁰

*

A mohácsi csatának, illetve a király ebben játszott szerepének megítélése a kortársak körében ambivalens volt. A csata után néhány héttel mind hazai, mind külföldi forrásban találkozunk olyan véleménnyel, mely inkább a király menekülését, illetve a magyar hadvezetés hibáit, mint a hősiesség helytállást hangsúlyozta. II. Lajos halála után ugyanakkor hamar megkezdődött a hazájáért életét áldozó, már a csata előtt tudatosan mártírhálálra készülő fiatal hős képének kialakítása, illetve kanonizálása.⁹¹ „Kezdetben, amikor még élt uram, a boldog emlékeztű Lajos király, ő ifjú létére – szép tehetséget tanúsítván minden cselekedetében – semmit sem tartott dicsőségesebbnek, mint hogy minden szavát és tettét aszerint irányítsa, minden gondját arra fordítsa, minden erejét

ahhoz eddige, hogy szembe szállhasson a szentséges vallás ellenségével, a törökkel, s elháríthassa istentelen betörésüket a keresztény határoktól; éjjel-nappal ezt forgatta a fejében és sem szelleme, sem teste nyugtot ettől nem lelt; minden erejét megfeszítette ennek az üdvös tervnek sikeres végrehajtása érdekében, és sok katonát tartott Magyarország határain, hogy felfogják az ellenség becsapásait, s rablásaitól épségben megőrizték a keresztényeket...”⁹² – írta 1530-ban VII. Kelemen pápának Oláh Miklós, II. Lajos özvegyének, Mária királynének a titkára. Férje halála után Mária mind érzelmi okokból, mind a Habsburg-dinasztia magyar és cseh trónigényének megerősítése céljából jelentős képi propagandát fejtett ki II. Lajos emlékének ápolására, s a Habsburg-reprezentációnak később is része volt a „mártírhálált” halt, a Habsburgokkal rokonságban álló király emlékének megőrzése. Az ő egykori páncéljának részeként tartottak számon – mint láttunk – egy jobb vállvertet az ambrasi fegyvergyűjteményben. A hazájáért életét áldozó fiatal hős képét kanonizálták a tanulmányunkban ismertetett, II. Lajost páncélban ábrázoló műalkotások is.

Papp Júlia

művészettörténész

Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet

papp.julia@abtk.hu

tetemének feltalálása, 1860. Olaj, vászon; 140 × 181,5 cm. J. n. Háttoldalon: II. Lajos magyar király hullája feltalálása. Festé Székely Bertalan. SZM–MNG, ltsz. 2807. Vö. Nagy 1999 (ld. 84. j.) 106–108: 27. tétel.

89 A mohácsi ütközet, vagy II. Lajos király elveszte. Írta TATÁR Péter [MEDVE Imre]. 33. szám. Pest, Nyomatja s kiadja Bucsánszky Alajos, é. n. Famesztes címlapkép.

90 Friedrich KÖRNER: *Vaterländische Bilder aus Ungarn und Siebenbürgen, der Woiwodina und dem Banat, Kroatien, Slavonien, der Militärgrenze, sowie Dalmatien*. In *Schilderungen aus Natur, Geschichte, Industrie und Volksleben*. (Das Vaterlandsbuch. Illustrierte geographische Bilder aus der Heimath. In *Schilderungen aus Natur, Geschichte, Industrie und Volksleben*) III. Band, 1. Hälfte. Leipzig, Verlag von Otto Spamer, 1858, 112.

Vö. SINKÓ 2001 (ld. 65. j.) 327.

91 BÁRÁNY Attila: Adalékok Mohács emlékezetéhez a Habsburgok államaiban: II. Lajos ábrázolásai a brüsszeli katedrálisban. In: S. VARGA–SZÁRAZ–TAKÁCS 2013 (ld. 1. j.) 368–370; KASZA Péter: Egy elveszett kiadás nyomában. Brodaries István Históriajának első kiadásáról. On the Track of a Lost Edition. On the First Edition of Stephanus Brodericus' *Historia*. In: *Clio inter arma. Tanulmányok a 16–18. századi magyarországi történetírásról*. Szerk. TÓTH Gergely. (Magyar történelmi emlékek. Értekezések.) Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015. 61.

92 Örök Mohács: *Szövegek és értelmezések*. Szerk. B. SZABÓ János–FARKAS Gábor Farkas. Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2020. 346–347.

Depictions of King Louis II of Hungary wearing fictive armour

A significant number of the depictions of Louis II that were made after 1526, when he died at the age of 20 at the Battle of Mohács, show the ruler dressed in armour. Of all the events in the life and reign of the king, his participation in combat was the main emphasis of these works. In one group of portraits, the king is depicted in a suit of ceremonial armour that actually exists, which between the last third of the eighteenth century and 1939 was believed to have been once owned by Louis II. In the other group of portraits – which forms the subject of this paper – the ruler is portrayed wearing fictive armour.

In some of the sixteenth-century depictions, for example on a commemorative coin minted around 1531, Louis II is shown in the fashionable Faltenrock (pleated tonlet) armour. In 1549 Sigmund von Herberstein published his Russian travel journal, which features an illustration of Louis II wearing imaginary armour, which was based on a woodcut in the Genealogy produced by Hans Burgkmair the Elder for Emperor Maximilian I. An image of Louis II in ornamental armour can also be seen in a sixteenth-century Ottoman miniature, which demonstrates the influence of European art on the genre. In the 1601 catalogue of the Ambras collection in Innsbruck, one of the engraved illustrations portrays Louis II dressed in fictive armour, incorporating the motif of a pauldron in the collection, which was believed to have belonged to the king.

Among the depictions of Louis II in armour, the greatest influence was exerted by the engraving in Mausoleum, a work whose publication in 1664 was financed by Ferenc Nádasdy. The portraits of chieftains and kings in Mausoleum were enormously popular between the seventeenth and nineteenth centuries, and inspired wall and ceiling murals, panel paintings, drawings, prints and sculptures. There are numerous prints, book illustrations and paintings depicting Louis II that

were made in Hungary and abroad (mostly in Vienna) in the nineteenth century, whose iconographic type can be traced back to his portrait in Mausoleum. The inspiration was sometimes indirect: the portrait of Louis II in Joseph Vinzenz Häußler's German-language historical publication, for example, was made after a (now missing) oil painting in the Vigyázó collection. The engravings in Mausoleum were also the forerunners of series of prints (Mihály Szemlér) and biographical collections (István Batizfalvi) published in the second half of the nineteenth century. Towards the end of the century, the use of these fictive portraits from Mausoleum to illustrate authentic historical texts was disfavoured in official history writing, but even in 1883, Gyula Dolinay published a history book for young people, which was reissued several times, whose illustrations were taken from the seventeenth-century visual source.

In the nineteenth century, the iconographic type that became popular for works of art related to Louis II was the scene of the discovery of his body. As this event was reported in different ways in the historical sources, its visual depiction also varied. For example, in a late seventeenth-century book illustration of the king's body being recovered, Louis II is wearing armour, whereas in nineteenth-century artworks that relied on a different source, such as the paintings by Soma Orlai Petrics and Bertalan Székely, there is no armour on the dead king's body.

Júlia Papp
art historian
Institute of Art History, Research Centre for the Humanities
papp.julia@abtk.hu

TÁRGYSZAVAK

II. Lajos magyar király, 1526, mohácsi csata, páncél, könyvillusztráció

KEYWORDS

Louis II of Hungary, 1526, Battle of Mohács, armour, book illustration

Gosztonyi Ferenc

Saját Cézanne

Németh Lajos Kondor Béláról: a kezdetekről (1956)
és a következményekről

„Azt pedig előre nem tudhatjuk, hogy mikor születnek és jelentkeznek Seurat-k és Cézanne-ok.”¹

I. Bevezetés

Németh Lajos (1929–1991) és Kondor Béla (1931–1972) művészettörténeti jelentőségű barátsága jól ismert a modern magyar művészet iránt érdeklődők körében.² Németh Lajos Kondor pályakezdésétől, 1956-tól folyamatosan írta cikkeit, tanulmányait, könyv- és katalógusbevezetőit művész barátjáról. A 2001-ben megjelent *Gesztus vagy alkotás* című, Németh Lajos kortárs művészeti szövegeiből összeállított könyvben szinte hiánytalanul, időrendben olvashatók e publikációk.³ Recenziójában Marosi Ernő is kiemelte: „A kötet egyik legfeltűnőbb vonása, hogy egy *folyamatosan megírt*, soha abba nem hagyott Kondor Béla-monográfiát tartalmaz.”⁴

Németh Lajos szerepvállalása Kondor esetében jóval túlmutatott a megszokott kritikus, művészettörténeti feladatkörön. Kondor életében és halála után is, összesen mintegy három és fél évtizeden keresztül küzdött művészetének elismertetéséért. (Munka)kapcsolatuk azonban korántsem volt egyoldalú vagy egyirányú: a Kondorral való foglalkozás alapvetően befolyásolta Németh Lajos művészettörténeti pályáját is. A pályatárs Körner Éva (1929–2004) 1999-es, saját kortárs pozícióját,

választásait is felelevenítő, több évtizedre visszatekinthető megfogalmazásában: „Felkerestem a volt Európai-iskolások még élő tagjait [...]. Lajos viszont egy sokkal karakteresebb választást hajtott végre, neki Kondor Béla lett, azt mondhatom, az istene. Szóval nem egyszerűen mint művésszel volt vele jóban, hanem Kondor Bélában, Kondor Béla szemléletében testesült meg mindaz, ami a Lajosban is megvolt. [...] Sorsszerű volt kettőjük kapcsolata.”⁵ A folytatásban pedig még mélyebbre, az ötvenes évekig, kor és személyiség összefüggéseinek a legmélyére ásott: „Lajos Kondorban élte meg legrejtettebb és legigazabb maga-magát. Azokon a menny–pokol utakon, amelyeket Kondor vágott, ő vele tartott Hieronymus Bosch torz rontóitól Blake angyali katasztrófa-masinériáihoz, és nagyon vele volt a férfi–nő viszony nem evilági eufóriájában és bukásában. Lajos személyiségének kettőssége a vizionalitás és a realizmus. Így lehetett ő – akinek magának is voltak költői, művészi adottságai – egyúttal politikai funkcionárius. *Teljes erővel élte az abszurdot, amely az ötvenes évek volt, amikor megszakadt a történelem fonala.*”⁶ Majd ugyanebben az összefüggésben Németh Lajos másik nagy témáját, Csontváryt is megemlítette: „Ilyen körül-

* A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1 NÉMETH Lajos: Gondolatok a X. Magyar Képzőművészeti Kiállításról (1965.) In: Uő: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*. Szerk. HORNYIK Sándor–TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001. 44.

2 Kondorról az utóbbi években, összefoglalóan, további irodalommal: SINKOVITS Péter: *Kondor Béla*. Budapest, Kossuth Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria, 2007; HORNYIK Sándor: Az apokalipszis motívusa. Káosz és rendszer Kondor Béla világában. In: *Forradalmár, próféta, melós. Kondor Béla művészete*. Szerk. FARKAS Zsófia. Debrecen, Modem, 2012. 3–17; GYÖRGY Péter: A legendán túl. In: *A hatalom képele. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest, Mag-

vető Kiadó, 2014. 341–354. Németh Lajosról, további irodalommal: BEKE László: Németh Lajos (1929–1991). In: *„Emberek és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. Budapest, Meridián Kiadó, 2007. 593–604.

3 NÉMETH 2001 (*Id. 1. j.*).

4 MAROSI Ernő: Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás*. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről. *Holmi*, 14. 2002. 2. sz. 233. Kiemelés tőlem – G. F.

5 Hommage a művészettörténelemnek. „Minerva baglya” – Németh Lajos professzor tiszteletére. Szerk. NAGY T. Katalin. *Irodalomismeret*, 11. 2000. 1. sz. 71.

6 Uo. Kiemelések tőlem – G. F.

mények között választhatta nagydoktori témául Csontváry Kosztka Tivadar életművét. A nagy magányosét, akinek nem volt elődje, társa, utóda – ezt a helyzetet a Kondor-barátság már közel hozta Lajoshoz –, és ezzel nem kis vihart zúdított magára.⁷

Tanulmányomban két, egymással összefüggő problémát vizsgállok. Az egyik kérdés, amelyet szeretnék megválaszolni, a „kezdetekre”, Németh Lajos „forrásaira” vonatkozik, azokra a (korai) mintákra, inspirációkra, amelyek 1956-ban, első Kondor-cikke írásakor, Kondor-konceptiója kidolgozásában (is) segítették. Véleményem szerint ugyanis a legfontosabb személyes és (szak)irodalmi hatások meghatározhatók. Dolgozatom második részében pedig e forráshasználathat „következményeit”, a Kondor-diskurzusra gyakorolt hatását mutatom be.

II. „Kondor”

A Kondor-kutatók körében többé-kevésbé evidenciának számít, jöllehet a kérdés alapos vizsgálatára még senki sem vállalkozott, hogy Németh Lajos alapvetően és máig hatóan (pre)formálta a Kondor-diskurzus önkéntelenül elsajátított, csak tudomásul vett, vagy épp vitatott, esetleg elutasított „nyelvét”. Leíró-értelmező alapszókincsét, magyarázó és érvrendszerét, valamint a vélt „lényeg” kimondásának súlyos, világnézeti tétellel bírót, azt tartalmában és formájában is prezentáló stílusdinamikáját (így sokszor a „kimondás”: a „vállalás” tragikus-heroikus pátozát) is. Azt a nyelvet, amelyet pró és/vagy kontra, de alapvetően és mélyen identikusnak, szinte egynek érzünk Kondor művészetével, valamint a perspektíván még tovább tágítva: magával a Kondor-jelenséggel, a „Kondor-legendával” is.⁸ Én azonban még ennél is tovább mennék. Az alábbiakban a kezdetek (források) és a következmények feltárásával amellezt fogok érvelni, hogy valójában Németh Lajos volt az, aki

megteremtette, ki-, illetve feltalálta nemcsak a Kondor művészetének – a 20. század egyik legjelentősebb életművének – leírására alkalmas nyelvet, hanem magát a „művészettörténeti fenomént”: „Kondort” is.

Köztudott, jöllehet csak ritkán tudatosítjuk, hogy Németh Lajos írta az első, szakmai szempontú szöveget Kondorról. A *Kondor Béla rézkarcairól* című cikk 1956 augusztusában, az *Új Hangban* jelent meg.⁹ Meghökentő, de már ebben a legelső írásában is szinte minden benne volt, amit a későbbiekben, a szemellettára formálódó életmű erőterében, majd Kondor halála után is „folyamatosan megírt”. Az alábbiakban tehát e sokat variált, de alapvetően mégis egységes szövegekorsusz, a Németh Lajos-i, mint látni fogjuk: *régi-új* értelmezői nyelv kialakulásának, forrásainak („nyelvtörténetének”) és az ettől elválaszthatatlan „jelentésnek” szeretnék, a teljesség igénye nélkül, a nyomába eredni.

Azt szeretném bizonyítani, hogy azok a források: inspirációk, narratív modellek, nyelvi fordulatok, amelyek Németh Lajos *kortárs* Kondor-olvasatát alapvetően meghatározták, a lényegre tekintve egy-másfél generációval korábbiak voltak. Hipotézisem szerint ugyanis Németh Lajos Kondor-konceptiójára, közvetlenül vagy közvetve, Fülep Lajos (1885–1970) század eleji és későbbi Cézanne-írásai, illetve 1924-es tanítványi változata hatottak. Németh Lajos ugyanis, én legalábbis így látom, és tanulmányomban is emellezt fogok érvelni, Fülep és legjelentősebb korai tanítványa, Tolnay Károly (Charles de Tolnay, 1899–1981) pályakezdő, *Cézanne történeti helye* (1924) című tanulmányának és néhány későbbi, már külföldön megjelent régi művészeti publikációjának főbb téziseit olvasta rá, illetve adaptálta Kondorra.¹⁰

Németh Lajos Fülep egyik legfontosabb „kései” tanítványa, 1952 és 1954 között doktori aspiránsa volt.¹¹ Fülep hivatalosan 1951. január 1-jétől tanított az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Intézetében. (1947 novemberétől 1951-ig az Eötvös Collegiumban lakott és oktatott.¹²) Fülep másik doktori aspiránsa – 1952-től 1955-ig – Körner Éva volt.¹³ Németh

7 Uo. 73.

8 A Kondor-recepció történetéhez: MAROSVÖLGYI Gábor: A Kondor-legendárium. A Kondor Béla-életmű recepciótörténeti vázlata. In: *Neve korszakot jelöl. Tanulmányok Kondor Béla művészetéről*. Szerk. HORVÁTH Gyöngyvér–FERTŐSZÖGI Péter–MAROSVÖLGYI Gábor. Budapest, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, 2017. 11–39.

9 NÉMETH Lajos: Kondor Béla rézkarcairól (1956). In: NÉMETH 2001 (ld. 1j.) 5–8. [a továbbiakban: NÉMETH 1956a].

10 Fülep és Tolnay Cézanne-interpretációiról írtam: A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906–10). In: *Cézanne és a múlt. Hagyomány és alkotóerő*. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 179–190; valamint Tolnay Károly,

Fülep Lajos és a Vasárnapi Kör. Megjegyzések Tolnay Károly Cézanne történeti helye című tanulmányának kontextusához. *Ars Hungarica*, 44. 2018. 3. sz. 375–390.

11 BEKE 2007 (ld. 2. j.) 603.

12 Az életrajzi adatok forrása: *Fülep Lajos levelezése V. 1945–1950*. Szerk. F. CSANAK Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001. 473–474.

13 NAGY Ildikó: Körner Éva (1929–2004). In: *Emberek, és nem frakkok* 2007 (ld. 2j.) 619. Vö. Rétegződések. Körner Éva (1999). In: HAJDU István: *Előbb-utóbb. Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*. Budapest, Orpheusz Kiadó, 1999. 120–122.



1. **Kondor Béla:** *Menekülés*, 1956
Papír, rézkarc, 192 × 236 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Itsz. 77.260

Lajos – ahogy Körner is – egész pályafutása során elkötelezetten vállalta és közvetítette Fülep művészeti-filozófiai (és „művészettörténet-filozófiai”) örökségét. Fülepet és Kondort is ő ismertette össze egymással. Élete e két kitüntetett szereplőjének első, 1966-os találkozását (és még néhány későbbit), 1976-ban, a *Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása* című esszében írta meg.¹⁴ Fülep, ahogy Németh Lajostól tudjuk, „zseniálisnak” tartotta Kondort.¹⁵ Egy 1986-os írásában pedig egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a Danték, Dosztojevskijek világából ideszakadt, elviselhetetlenül szigorú mércével mérő Fülep Lajos is miatta [Kondor miatt] fogadta el, hogy léteznek kortárs magyar művészet”.¹⁶ Valamint közismert Fülepnek az az ugyancsak Németh Lajos által feljegyzett kijelentése is, miszerint „ha Kondor nem magyarnak születik, akkor most nem Picasso, hanem Kondor koráról beszélne a művészettörténet”.¹⁷

Németh Lajos első, 1956-os Kondor-cikke írásakor, a pályakezdő művész pozicionálásához, és kritikusaival szemben „védelméhez”, hathatós segítséget kapott Füleptől, aki úgy vélte, hogy „Az impresszionista festéssel szemben föllépő Cézanne-nak reakciót kellett támasztania az impresszionista világnézet ellen is; művészi vállalkozása csak merőben elütő világnézet alapján volt lehető. [...] Az ortodox Cézanne a maga realizmusával egy darab középkori világnézetet képvisel az impresszionista környezetben: művészetének ez a legmélyebb, döntő tényezője; innen mindenkinek az a benyomása róla, hogy legmélyebben a valódi »primitívek« között foglal helyet.”¹⁸ Látni fogjuk, hogy 1956-ban Németh Lajos is nagyon hasonlóan érvelt Kondor diplomamunkája, a (csak látszólag) „középkorias” Dózsa-sorozat (*Jelenetek Dózsa György idejéből, 1–8. kép*) formai-tartalmi aktualitása: Kondor speciális („középkori”) „realizmusa” mellett. Németh Lajos a Cézanne–Kondor-összefüggést a legegértelműbben talán egy 1969-es – még Fülep és Kondor életében megjelent – írásában szerepeltette. A *Kondor Béla* című szövegben az előbbi, 1923-as Fülep-citátum Kondorra alkalmazott, kiterjesztett variációja olvasható. Németh Lajos ezúttal is azt kívánta bizonyítani (1956-tól kezdve, ahogy erre tanulmányomban

még többször visszatérek, ez volt a Kondor-diskurzus egyik kulcsproblémája), hogy Kondor – akárcsak Fülep „Cézanne”-ja – „vállalja a tradíciót, ám vállalja korát is”.¹⁹ Erről 1969-ben, a hangsúlyos Fülep-utalással is nyomtatékosítva, ekképp nyilatkozott: „Kondor vállalja is a tradíciót, és ahogy Cézanne, az aix-i remete egy darab középkort képviselt a századvég művészetében, úgy élednek Kondor műveiben is mélyebb történelmi rétegek, és jogosan vallja mesterének a vizionárius Hieronymus Boscht, a próféciás William Blake-et éppúgy, mint a középkori ikonokat, Grünewaldot vagy az írók közül a görög és római szerzőket, valamint Dantét, Dosztojevskijt, Rimbaud-t, Apollinaire-t.”²⁰ De ne szaladjunk ennyire előre, Kondor és a felsorolt nevek együtt emlegetésének ma már szinte egyértelmű evidenciáját ugyanis előbb – a művésznek és a művészettörténésznek is – meg kellett alapoznia. Ez pedig, legalábbis Németh Lajos részéről, az 1956-os *Kondor Béla rézkarcáról* című cikkben történt meg. Tanulmányomban két kiemelt, egymással is összefüggő hívószó („antiimpresszionizmus” és „korszerűség”) köré csoportosítva, az első „igazi” Kondor-publikációt, a Németh Lajos által kezdeményezett Kondor-diskurzus máig ható érvrendszerét és stratégiáját elemzem.

III. Hollósy Simon és kora művészete (1956)

Előbb azonban érdemes Németh Lajos egy másik, ugyancsak 1956-ban megjelent, jóllehet jóval nagyszabásúbb művének néhány, a Fülep–Tolnay-hatás szempontjából is érdekes részletét megvizsgálni. A *Hollósy Simon és kora művészete* című monográfia valamikor 1956 nyarán, tehát az első Kondor-szöveggel szinte egy időben jelent meg.²¹ A korabeli könyvhirdeketések egy része azt is megemlítette, hogy Németh Lajos a könyvért (helyesebben annak a fokozatszerzéshez benyújtott kéziratáért) megkapta a művészettörténet-tudomány kandidátusa címet.²² A kandidátusi védésére 1956. március 13-án, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Pesti Barnabás utcai épületében került sor.²³ A dolgozat opponen-

14 NÉMETH Lajos: Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása (1976). In: NÉMETH 2001 (*Id. 1. j.*) 174–175. [a továbbiakban: NÉMETH 1976a].

15 *Uo.* 175.

16 NÉMETH Lajos: Kondor Béláról (1986). In: NÉMETH 2001 (*Id. 1. j.*) 302.

17 NÉMETH 1976a (*Id. 14. j.*) 174–175.

18 FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai R.-T. Kiadása, 1923. 185–186. Kiemelés tőlem – G. F.

19 NÉMETH Lajos: Kondor Béla grafikái (1964). In: NÉMETH 2001 (*Id. 1. j.*) 36.

20 NÉMETH Lajos: Kondor Béla (1969). In: NÉMETH 2001 (*Id. 1. j.*) 113.

21 NÉMETH Lajos: *Hollósy Simon és kora művészete*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956. [a továbbiakban: NÉMETH 1956b] *Vö. pl. Szabad Nép*, 1956. július 9. 4. (*Új könyvek.*) Némiképp érthetetlen módon friss megjelenésként említi: *Esti Budapest*, 1956. augusztus 1. [5.]

22 *Vö. pl. Oktatásügyi Közlöny*, 1956. július 15. [12.]

23 *Magyar Nemzet*, 1956. március 9. 6.



2. **Kondor Béla:** *A kihirdetett kereszt visszavétele*, 1956
 Papír, rézkarc, 130 × 150 mm
 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Itsz. 77.261

sei Radocsay Dénes és Genthon István voltak. A vitát a *Művészettörténeti Értesítő* 1956. évi első száma közölte.²⁴

Németh Lajos *Hollósyja* a beállítást és az alapnarratívát tekintve az 1950-es évek „haladó hagyományok”-vitáihoz kapcsolódott. Az 1950-es évek elején, a szocreál által kisajátított Munkácsy-életmű szinte kötelező példaképpé emelése után aktuálissá vált egy újabb, „haladó hagyomány” kijelölése. E célra Nagybánya tűnt a legalkalmasabbnak. (Az évekig húzódó Derkovits-vita miatt – leegyszerűsítve: művészetét kritikusai ideológiai feddhetetlennek, de többé-kevésbé „formalistának” bélyegezték – az alkotó jó ideig nem jöhetett szóba.²⁵) A Nagybányát újrakanonizáló folyamat részeként mutatták volna be 1953 nyarán a Műcsarnokban – Genthon István és Végvári Lajos rendezésében – a *Haladó hagyományok kiállítássorozat II.: Nagybányai festőművészek kiállítása* című tárlatot. Bemutatását azonban a Népművelési Minisztérium, jöhetnek már a leporellók tervei is elkészültek, arra hivatkozva, hogy „Nagybánya még nincs »kiértékelve«,”²⁶ megtiltotta. A kiállítás letiltásáról a minisztériumban nagy valószínűséggel Aradi Nóra döntött. Nem az volt a kérdés, hogy Nagybánya „haladó hagyomány”-e, hiszen ebben nagyjából egyetértettek, hanem az, hogy vajon melyik Nagybánya tekinthető annak? A „demokrata” és „emberfestő” Hollósyt, Thorma Jánost és még Réti Istvánt is könnyebb volt „forradalmi” (1848–1849-hez és a leverett forradalom és szabadságharc emlékezetéhez kötődő), vagy „népi” témáik miatt a „haladó hagyományokba” integrálni, mint a társadalmi kérdésektől állítólag elzárkózó, l'art pour l'art „formalistának” („optikai impresszionistának”) bélyegzett Ferenczy Károlyt. Az 1950-es évek elején-közepén, Nagybánya szovjet típusú kultúrpolitikai újrapozicionálása során az a különös helyzet állt elő, hogy a legjelentősebb nagybányai festő, az „apolitikus” Ferenczy és életműve kínos és veszélyes politikai tehernek, a formalizmus időzített bombájának, ideológiai veszélyforrásnak bizonyult. Az események egyik kárvalottjának, Végvári Lajosnak találó megfogalmazásában:

Ferenczy lett a „mumus”.²⁷ Mindez természetesen nem volt, nem lehetett független az 1945–1947-től dúló kultúrpolitikai, kortárs művészeti pozícióharcoktól, a Nagybányára hivatkozva részben épp a Munkácsy-kultusz ellen fellépő, a Képzőművészeti Főiskolán tanárokként meghatározó szerepet betöltő „posztnagybányaiak”, az egykori Gresham-tagok, így főképp Bernáth Aurél és ellenfeleik, például Pogány Ö. Gábor intenzív, cseppet sem kíméletes pengeváltásaitól sem. (Sőt, részben azt is állíthatjuk, hogy a Munkácsy–Nagybánya-ellentétben valójában a kortárs viták ellentétes, élesen szembenálló platformjai és véleményformálói historizálták a jelenben egymásnak feszülő önmagukat.)

Németh Lajos, aki Ferenczyt is nagyra tartotta, a Nagybánya-vitában mérsékelte, de egyértelműen a Hollósyban megtestesülni látott művészi és emberi erényekkel szimpatizáló álláspontot foglalt el. Monográfiájának témaválasztása is ezt bizonyítja. Ezzel jelentkezett az aspirantúrára is. Választását állítólag Fülel is helyeselte.²⁸ Németh Lajos az 1950-es évek első felének művészetpolitikai vitáiban, a képzőművészeti élet egyik befolyásos alakjaként, alakítójaként, amikor csak tehetett, a szovjet típusú szocreállal szemben védte a „posztnagybányaiakat”, Bernáthot és körét, de művészettörténészként és kortárs kritikusként is meggyőződéses „antiimpresszionista” volt.²⁹ Részben ezt is (a fiatal) Füleltől, a századvégi–század eleji akadémizmus és impresszionizmus egykori elszánt ellenfelétől „örökölte”. Az 1950-es években Németh Lajos már nem tartotta továbbfejleszhetőnek, és lehetséges, hivatalos irányként sem kívánta elfogadni a Gresham-kör két világháború közötti „posztimpresszionizmusát”. Egészen más kortárs (monumentális-közösségi) művészetre vágyott. Ezt többször, így például 1961-es *Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről* című, az *Új Írás*-vitát kirobbantató vitáirátában is hangsúlyozta: „Naturalista vagy posztimpresszionista táblaképek egyszerű tablóvá növelésével vagy freskótechnikába áttevésével nem lehet kialakítani a modern épülettel esztétikailag együtt élő

24 Vita Németh Lajos „Hollósy Simon és kora művészete” c. kandidátusi értekezéséről. *Művészettörténeti Értesítő*, 5. 1956. 1. sz. 204–210.

25 A Derkovits-vitához: TÍMÁR Árpád: Derkovits-vita, 1954–1956. In: *Derkovits centenáriuma*, 1994. Emlékiülés. Szombathelyi Képtár 1994. április 14. Szerk. LŐRINCZ Zoltán. Szombathely, Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola Rajz Tanszéke, 1996. 37–51.; STANDEISKY Éva: Kisajátítások. Derkovits a változó időben. In: *Derkovits. A művész és kora*. Szerk. BAKOS Katalin–ZWICKL András. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2014. 122–135.

26 VÉGVÁRI Lajos: A magyar művészettörténet-kutatás tíz esztendeje. Tíz év kiállításai. *Művészettörténeti Értesítő*, 4. 1955. 1. sz. 81.

27 Jegyzőkönyv. Készült 1953. július 8-án a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Állandó Bizottságának ülésén. Akadémiai Levéltár, Művészettörténeti Állandó Bizottság iratai, 192. doboz, 1. dosszié.

28 NÉMETH Lajos: *Szigetet és mentőövet. Életinterjú* 1986. Szerk. BEKE László–NÉMETH Katalin–PATAKI Gábor–TÍMÁR Árpád. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont–MissionArt Galéria, 2017. 148–149.

29 Németh Lajos 1954 szeptemberétől 1956 novemberéig a Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetőségének tudományos munkatársa volt. BEKE 2007 (ld. 2. j.) 603.

monumentális piktúrát.³⁰ (A Képzőművészeti Főiskolán az egykori Gresham-törzstag Szőnyi István vezette megszüntetéséig a „freskóosztályt”. Egy ideig, eltanácsolásáig, Kondor is Szőnyihez járt, csak utána került a grafikára. De Bernáth és tanítványai is a monumentális, állami falképmegbízások kedvezményezettjei voltak.)

Németh Lajos történeti és kortárs impresszionizmusellenességének árnyalt kifejtéséhez, az érveléshez sokat merített Fülep 1906 és 1923 közötti Cézanne-írásából, főképp a *Magyar művészet* kötetzáró, *A jövő felé* című Cézanne-fejezetéből. Fülep 1906-tól formálódó – Tolnay és később Németh Lajos által is visszhangzott – Cézanne-konceptiójának egyik leglényegesebb eleme Cézanne antiimpresszionista „anyagiságának”, „masszivitásának” hangsúlyozása volt. Fülep ezt optimistán egy új, az akadémizmus és impresszionizmus korát felváltó közösségi, az atmoszferikus hatások helyett a „dolgok lényegét” kutató új művészet, egy új világnézet előjeleként értelmezte. (Fülep művészetfilozófiájában a művészet és a világnézet egymástól elválaszthatatlan, korrelatív fogalmak.) 1924-ben azonban Tolnay, a *Cézanne történeti helye* írásakor már nem hitt abban, hogy Cézanne „folytatható”. Inkább amellett érvelt, hogy Cézanne nem egy új világnézet hírnöke, hanem a még mindig aktuális, 1924-ben is érvényes „rég” világgállapot kifejezője. Úgy vélte, hogy az „elidegenedés”, az „eldologiasodás” (*Verdinglichung*), a fragmentumlét korában egyedül Cézanne találta meg a világ aktuális helyzetével, a „jelentés-telen töredékekkel” adekvát formát: a „csöndéletiséget”. Rendszerében a „csöndéletiség” nem „szüzsét” jelentett, hanem a „jelentését veszítette fragmentum művészi ekvivalensét”: „a mindent tárgyként átélni tudást”.³¹ Egy ilyen helyzetben azonban még Cézanne lehetőségei is korlátozottak voltak. Tolnay „Cézanne”-ja is csak a „tárgyig” – vagyis az 1950-es évek közmegegyezése szerint, mint látni fogjuk, nem a „lényegig”, hanem csak a „felszínig” – juthatott: „*A benyomás nem önérték tehát, mint az impresszionistáknál, hanem út a tárgyhoz.* De eljutva ehhez, Cézanne megáll. Az, hogy a tárgynak lehetne valami más jelentése is a lélek számára, már kívül esik a cézanne-i világélményen.”³² A Fülep koncepcióját érintő 1924-es tanítványi korrekciók természetesen nem voltak, nem lehettek függetlenek az 1906 óta eltelt évek (amikor Fülep „felfedezte” Cézanne-t) negatív tapaszt-

alataitól (a lényegét – a világnézetet – tekintve nem változott semmi), Ady Endre költészetének részben Fülep által közvetített, Tolnay számára is meghatározó befolyásától, valamint a pályakezdő bécsi egyetemista radikális baloldali, antikapitalista politikai vonzalmaitól sem. (A modernizmus korának „töredékjellegére”, az egységes világnézet hiányára utalva, később Németh Lajos is gyakran idézte – nem véletlenül – Adyt: „Mind den Egész eltörött.”) Az „eldologiasodást” és következményeit az 1930–1940-es évektől Fülep is gyakran és hangsúlyosan negatív világmagyarázatként szerepeltette és elemezte írásaiban, így például a *Célszerűség és művészet az építészetben* (1944) című nagy hatású tanulmányában is. Fülep a kettőt: a cézanne-i antiimpresszionista „anyagiságot” és az „eldologiasodott” polgári világ (a „modern élet”) bírálatát 1951-ben megkezdett budapesti egyetemi előadásaiban is együtt, Tolnayra is hivatkozva tárgyalta. 1951. áprilisi Cézanne-előadásában például, Fodor András naplójegyzetei szerint, ekképp nyilatkozott: „Cézanne az impresszionistákkal szemben a dolgok masszivitását festi. A »Verdinglichung«, a kozmosz szétesésének világában Cézanne a széttöredezett darabokat úgy adja elénk, hogy azok a darabok csodálatosan szépek.”³³ A *Verdinglichung*, az atomizált társadalom problémájára Fülep 1956-os, *Rembrandt és korunk* című előadásában is visszatért.³⁴

Németh Lajosra már ebben a „kettő az egyben”-típusú beállításban hatottak Fülep és Tolnay „Cézanne”-jai. Amikor a Hollósy-könyvben megpróbálta monográfiája hőseit elhatárolni a nagybányaiak, impresszionizmusától, volt hova fordulnia. Csak egy korjellemző példát idézek. Németh Lajos úgy érvelt, hogy „Nemcsak a »naturalista látás« tartotta vissza Hollósyt az impresszionizmus elfogadásától, hanem elsősorban világnézeti különbség, valóságglátásának a módja.”³⁵ Ebből következett a némi világnézeti szabadkozással kísért konklúzió is, amelyből kiderült, hogy a kiváló anyagfestő, az anyagot tisztelő Hollósy valójában (spontán) „materialista”: „A valóság anyagiságát tiszteletben tartó művész pedig – a jelen összefüggésben nem lényeges, hogy milyen a művész tudatos világnézete – ösztönösen materialista. Hollósy az volt, a valóság talaján álló, egészséges szemléletű plebejus. Neki a világ tárgyainak kimeríthetetlen szépsége a maga kézzelfogható anyagiságában adott

30 NÉMETH Lajos: Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről (1961). In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 15.

31 TOLNAY Károly: Cézanne történeti helye. (Kísérlet művészetének értelmezésére). *Ars Una*, 1. (1924. március) 6. sz. 206.

32 Uo. 207. Kiemelések az eredetiben.

33 FODOR András: *Ezer este Fülep Lajossal*. I–II. Budapest, Magvető Kiadó, 1986. I. 110.

34 FÜLEP Lajos: Rembrandt és korunk (1956). In: Uő: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Kiadó, 1976. 615–616.

35 NÉMETH 1956b (ld. 21. j.) 42.

élményt.³⁶ Vagyis e tekintetben leginkább Tolnay és a tanítványa álláspontját elfogadó „kései” Fülep „Cézanne”-jához hasonlított. Tolnay 1924-es megfogalmazásában: „aminek örül, az a pusztta tárgyasulás maga. [...] megvan benne a csodálkozás és az öröm olyasvalamin, amit a közönséges ember mint magától értetődőt észre sem vehet: a tárgyak létezésén”.³⁷ (Körner Éva 1955-ben úgy határozta meg egy, a Magyar Tudományos Akadémián tartott Derkovits-emlékülésen, és valószínűleg ugyancsak Tolnayból kiindulva Derkovits – e tekintetben Cézanne-t is „felülmúló” – realizmusának lényegét, hogy nem állt meg a „tárgynál”, hanem leleplezte a „szép felszín” figyelemelterelő társadalmi hazugságát is: „Derkovits azért realista, mert le tudta győzni ezt a felszínt és be tudott hatolni a valóság társadalmi tartalmakba.”³⁸ De hasonlóan járt el például 1968-ban Németh Lajos is, amikor a Kondor-életmű egyik lényegi vonásaként a „töredékléten túlelmerkedő” teljességigényt hangsúlyozta.³⁹ Illetve már korábban, 1964-ben is kijelentette, hogy „Az eltárgyasított, absztrakttá vált világ nem Kondor világa.”⁴⁰)

De miért fontos számunkra mindez? Részben azért, mert Németh Lajos 1956-tól képviselt Kondor-konceptiójának egyik alaptételét képezte, és mint látni fogjuk, épp a fentiek értelmében, hogy Kondor nem volt „impreszionista”. E beállításnak pedig, ahogy rövidesen bemutatom, legalább annyi köze volt Kondor főiskolai, a „(poszt)impreszionista” Bernáth-körtől elszenvedett és Kondor „magánmitológiájának” is a részévé vált sérelmeihez, mint a mellette kiálló Németh Lajos Füleptől, Tolnaytól örökölt és Kondor érdekében aktualizált antiimpreszionizmusához.

IV. Kondor Béla rézkarcairól (1956)

Németh Lajos 1956 augusztusában megjelent első Kondor-publikációja egy konkrét (vita)szituációhoz (is) kapcsolódott. Nem sokkal korábban, Körneren és Kondor

főiskolai mesterén, Koffán Károlyon keresztül ismerte meg a vele nagyjából egykorú fiatal grafikust. Kondor az 1950/1951-es tanévben nyert felvételt a Képzőművészeti Főiskolára. Előbb Domanovszky Endre és Kmetty János voltak a tanárai, majd Szőnyi festőosztályába került, ahonnet (és majdnem az intézményből is), 1953-ban magaviselete és „formalista” szemlélete miatt, ahogy korábban már utaltam rá, eltanácsolták. Ekkor került a grafikai tanszakra, Koffánhoz, ahol diplomázásáig zavartalanul dolgozhatott.⁴¹

Németh Lajos 1986-ban adott „életinterjújában” ekképp emlékezett vissza találkozásuk előzményeire és körülményeire: „A Szépművészeti Múzeumba került be Éva, és ott dolgozott a grafikán. A Kondorék jártak át a Szépművészeti Múzeumba, hogy Dürert meg a régi dolgokat megnézzék, és Éva szolgálta ki őket. [...] Rembrandtokat tanulmányoztak és akkor ott ők elég jóba lettek. Másrészt én pedig Koffánnal [...] nagyon jóban voltam, és ő mondta, hogy van egy kiváló tanítványa és megkért, hogy menjek be és nézzem meg.”⁴² A főiskolai műterem-látogatásnak nem sokkal később folytatása is lett: „Utána szólt Koffán, hogy menjek be Kondor diplomavitájára, ez már 56 tavaszán volt, mert lehet, hogy a Bernáthék ki fogják nyírni azzal, hogy Kondor formalista, és ha kell, akkor védjem meg. Nagyon érdekes volt a vita. Bernáth akkor már egyáltalán nem volt olyan, hogy kinyírja, hanem elmondta, hogy mi a kifogása ellene.”⁴³ Az 1986-os beszélgetés folytatásában Németh Lajos az első Kondor-cikkét, valamint a helyzet(e) – Körner visszaemlékezésében már érintett – (politikai) abszurditását is megemlítette: „Akkor írtam róla az *Új Hangba* a cikket, amiben megint az volt a furcsa, hogy Kondor volt a bíránkyó és a pártközpontból írták róla az első cikket [...]”⁴⁴ Németh Lajos barátságuk kezdetét is a diplomavédés idejéről számította: „A védése 56 májusában volt körülbelül. Akkor többször találkoztam vele, megnéztem a rézkarcait, alaposan az egész Dózsa-sorozatot, megírtam 56 nyarán azt a cikket, attól kezdve kerültem Béléval közelebbi kapcsolatba.”⁴⁵ Egy 1976-ban megjelent írá-

36 Uo. Kiemelés tőlem – G. F.

37 TOLNAY 1924 (ld. 31. j.) 208.

38 KÖRNER ÉVA: Derkovits Gyula, a szocialista festészet magyar úttörője. *A Magyar Tudományos Akadémia Társadalom-Történelmi Tudományok Osztályának Közleményei*, 7. 1956. 3. sz. 256.

39 NÉMETH Lajos: Kondor Béla pannója a margitszigeti Nagyszállóban (1968). In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 96.

40 NÉMETH Lajos: Kondor Béla művészetéről (1964). In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 32.

41 A Dózsa-sorozatról, Kondor főiskolai éveiről és a diplomavédés-

ról: MADÁR Mária: Kondor Béla diplomamunkája. Jelenetek Dózsa György idejéből. In: *Szigorúan ellenőrzött nyomatok. A magyar sokszorosított grafika 1945–1961 között*. Szerk. PATAKI Gábor. Miskolc, Herman Ottó Múzeum–Miskolci Galéria, 2018. 152–171. A Képzőművészeti Főiskola korabeli történetéhez: *Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között*. Szerk. B. MAJKÓ Katalin. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2017.

42 NÉMETH 2017 (ld. 28. j.) 183.

43 Uo.

44 Uo. 183–184.

45 Uo. 214.



3. **Kondor Béla:** *Dózsa ceglédi beszéde*, 1956
 Papír, rézkarc, 207 × 180 mm
 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 77.259

sában, Kondorral való első találkozására emlékezve, az előbbiekkal összhangban pedig azt írta, hogy „1955 tele óta ismertem”.⁴⁶

IV. 1. Kondor és a „korszerűség”: a diplomavédés

A már többször említett eseményre, Kondor főiskolai diplomavédésére, „művésszé avatásának vitájára” valójában egy hónappal később, 1956 júniusában került sor a Képzőművészeti Főiskolán. A védés a 2006-ban, a *Küszködni lettél* című kötetben kiadott jegyzőkönyv tanúsága szerint igen feszült légkörben zajlott.⁴⁷ Az ott történetekre egy, a *Béke és Szabadság*ban 1956. június 20-án megjelent cikk is reagált. Vajda István *Művész-avatás* című írásában megemlítette Kondor közismert „rossz” hírét, főiskolai botránnyait, majd pozicionálására két, szempontunkból is jelentős megjegyzést tett. Egyrészt jelezte, hogy Kondort másfél év után „végleg eltanácsolták a festő tanszokról”. Ezután került a grafikára, ahol viszont: „Beleszerelmesedik a régi mesterekbe, az ő modorukban próbálja az újat.”⁴⁸ Látni fogjuk, hogy első Kondor-cikkében Németh Lajos is ebből a főiskolai vitát is meghatározó alapdilemmából (régí és/vagy új), Kondor „korszerűségének” (alapvetően ideológiai) problémájából indult ki.

A *Kondor Béla rézkarcairól* tehát végső soron a diplomavédéshez, illetve Kondor *Jelenetek Dózsa György idejéből* című diplomamunkájához kapcsolódott. (Kondor több munkáját is beadta, de a többi vizsgamű, a Hamlet-témájú fametszetek, illetve a rajztűdiumok szinte alig váltottak ki érdeklődést.) Az *Új Hangban*, Németh Lajos írását illusztrálva, a Dózsa-sorozatból két reprodukció is megjelent. A cikk megjelenési helye sem volt véletlen. Az *Új Hangot* ekkor már az új szerkesztőség, köztük Németh Lajos egyik legjobb barátja, az irodalomtörténész-kritikus Bodnár György szerkesztette. Bodnár 1999-ben ekképp értékelt a Kondor-cikk megjelenését: „1955-ben az *Új Hang* című irodalmi folyóirat felelős szerkesztői tisztének betöltésére kaptam megbízást. Igazán nagy csapat jött össze ebben a szerkesztőségben. Főszerkesztőként Simon István jegyezte a folyóiratot, a rovatokat pedig Czine Mihály, Csoóri Sándor és Tamás Attila vezette. A *műhely költővezére pedig Juhász Ferenc*

volt, s mellette Nagy László is itt tette közzé új utakat kereső alkotásait. [...] A nagy irodalmi műveltségű Németh Lajos kezdettől fogva drukkerünk volt, s a képzőművészetben szívesen adott kezdeményező tanácsot is. Ma már tudjuk, hogy amikor a végző Kondor Bélára felhívta figyelmünket, művészettörténeti szerephez juttatta az *Új Hangot*. A folyóirat belső arányait tekintve terjedelmes és elmélyült tanulmányban mutatta be a fiatal mester munkáját, a Dózsa-sorozatot.”⁴⁹

A diplomavédéshez a végzős hallgató saját munkáiról tartott előadása is hozzátartozott. Kondor, ahogy erre szinte mindenki, aki korábban a témáról írt, felhívta a figyelmet, a Dózsa-sorozat komplex ismertetése helyett – egy erősen témaorientált, ideológiai jelentéskényszerben élő korban – egy alapvetően technikai jellegű, a grafikus szakmai fogásokra koncentrált, és épp ettől provokatív bevezetőt tartott. Erről ismét Németh Lajost, az egyik szemtanút idézem: „Óriási volt, mert Kondornak a diplomát meg kellett védeni. A *Dózsa-sorozat* volt a diplomamunkája és egy teljes technológiai védést mondott, szó nem volt ott semmiről, csak hogy így marattam, úgy marattam, ilyen sav, olyan sav, ilyen százalék, olyan százalék [...]”⁵⁰ A Kondor bevezetőjét követő sokszereplős vita részletes elemzése önmagában is megérne egy külön tanulmányt, én azonban ezúttal, a teljesség igénye nélkül, csak néhány, Kondor „korszerűségét” érintő, karakteres hozzászólást idézek.

A formalizmus vádja az 1950-es években mindvégig ott lebegett, így a diplomavédésen is, Kondor feje felett. A Dózsa-sorozat technikai tökéletességét mindenki elismerte, de a grafikai lapok „középkorias” stílusa miatt Kondort sokan öncélúsággal, formalizmussal vádolták, azzal, hogy elfordult saját korától, nem vállalta a kortárs „valóság” ábrázolását, „képviselétét”. Kondor a bevezetőjében sem magyarázta meg művei „stílusát”, nem tért ki régi művészeti választásainak okaira, értelmére sem. Jóllehet előadásában, lapról lapra haladva, időnként konkrét mintaképeket, stíluskorszakokat és művészneveket is megemlített. Beszélt például „némileg barokk”-ról (*Menekülés, 1. kép*) és a „primitív fametszetek adta élmény”-ről (*A kihirdetett kereszt visszavétele, 2. kép*), bár az utóbbihoz hozzáfűzte: „Kompozícióban a XX. század újabb kialakított elveit figyelembe vettem, amelyek a primitívekre vezethetők vissza.”⁵¹ Valamint

46 NÉMETH 1976a (ld. 14. j.) 174.

47 Kondor Béla művésszé avatásának vitája a Képzőművészeti Főiskolán. Jegyzőkönyv 1956-ból. In: KONDOR Béla: *Küszködni lettél. Vers, verspróza, próza*. Szerk. GVÓRI János. Budapest, Kortárs Kiadó, 2006. 375–395.

48 VAJDA István: *Művész-avatás. Béke és Szabadság*, 1956. június 20. 565.

49 *Homage a művészettörténésznek 2000* (ld. 5. j.) 70. Kiemelés tőlem – G. F.

50 NÉMETH 2017 (ld. 28. j.) 183.

51 Kondor Béla művésszé avatásának vitája a Képzőművészeti Főiskolán 2006 (ld. 47. j.) 375.



4. **Kondor Béla:** *Beszélgetők*, 1956
Papír, rézkarc, 140 × 150 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Itsz. 77.256

utalt természetesen Dürerre (*Készülődés a forradalomra*, 6. kép), valamint Piero della Francescára is (*Beszélgők*, 7. kép).⁵² A vita során, emlékeire hagyatkozva, Kmetty még Goyát is megemlíttette.⁵³ A listát jó pár évtizeddel később Végvári saját főiskolai, művészettörténet-oktatói élményei alapján Signorellivel egészítette ki.⁵⁴

A diplomavédés legkritikusabb hozzászólói Bernáth és a talán még nála is sarkosabban fogalmazó kollégája, Pór Bertalan voltak. A negatívumok, kifogások sorolását is Pór kezdte: „Nem akarok ünnepontó lenni [...]. Mégis be kell vallanom, kedves elvtársaim, hogy ha szemben állok ezekkel a rajzokkal, nem 1956-ban, hanem a középkorban érzem magam.”⁵⁵ Majd hozzászólásában Bernáth is úgy vélte (egy korábbi felszólaló megjegyzésére reagálva), hogy Kondornak meg kellett volna próbálnia, bármilyen sérelmek is érték a Főiskolán, hogy „ne a gótikába meneküljön, hanem hogy a maga erejét valamilyen módon [...] a korral kapcsolatba hozza”.⁵⁶ Pór később újra szót kért, és Bernáthra hivatkozva kijelentette: „Ha bajnak tartjuk, hogy egy Bernáth-növendék ma úgy fest, mint ahogyan mestere, mennyivel nagyobb hibának kell tartanunk, ha egy mai ember úgy rajzol, mint ahogyan a középkorban rajzoltak.”⁵⁷ Bernáth a jegyzőkönyv tanúsága szerint többször már nem kért szót. Jól emlékezett 1986-ban Németh Lajos: Bernáth elmondta ugyan a kifogásait, de már nem akarta „kinyírni” Kondort. Bírálói sem vitatták a diplomázó tehetségét és felkészültségét, de ahogy Bernáth megfogalmazta, „gyanúsak” találták hozzáállását, nem értették, pedig tudni szerették volna, hogy művei miért pont olyanok („középkoriasak”), amilyenek.⁵⁸

A vitában a Kondort védők és az őt bírálók („Bernáthék”) két jól elkülöníthető csoportot alkottak. A vitázó felek, jóllehet aktuálisan Kondorra alkalmazva, de korábban már jól bejáratott érveikkel hozakodtak elő. Kondor diplomavédése ekképp a Főiskolán – és az akkori művészeti életben – szembenálló platformok szimbolikus küzdelmévé (is) vált. Nem csoda, hiszen Kondor a másik,

a nem „(poszt)impresszionista” oldal legkiválóbb növendéke volt. A védésen természetesen Koffán is részt vett. Felszólalásában tanítványa védelmében, pedig Bernáth ekkor még szót sem kért, egy szovjet képzőművészeti vita magyarul is megjelent szövegéből olvasott fel, miközben vagy Kondorra, vagy valamelyik kiállított művére mutatott: „Kolpinszky elvtárs a következőket mondotta: »Életszemléletet nem a posztimpresszionistáktól fogunk tanulni. [...] Tanulmányozzuk a középkor hol nyugtalanítóan szenvedélyes, hol bensőséges átszellemült művészetét.« Itt van! (*Derülség.*) Sem Kondor, sem én, sem egyikünk nem ismerte ezeket a szavakat, amikor ezek a munkák készültek. Valószínű, hogy mai napjaink hangulatában valóban van olyan tendencia, olyan érzelmi feszültség és szükségesség, amely a művészeket [...] a forrásokhoz kényszeríti, hajtja vissza.”⁵⁹ Később azt is megpróbálta az egyik rézkarc „antiklerikális” jelenetét megemlítve bebizonyítani, hogy a Dózsa-sorozat a látszat ellenére „tipikusan modern szellem” jellemzi.⁶⁰ Valamint úgy vélte, ezúttal már a sorozat stílusára is reflektálva, hogy a lapok ugyan visszaadják a „középkori levegőt” és „hangulatot”, de „tipikusan mai szemlélettel és nyelven vannak elmondva”.⁶¹

IV. 2. Kondor és a „korszerűség”: antiimpresszionizmus

Első Kondor-cikkében Németh Lajosnak is pont a fentiekéről: Kondor kortársművészeti „helyéről” – „régiségéről” és „modernségéről” – voltak igen eredeti, és mint látni fogjuk, a Kondor-recepciót évtizedekig (mindmáig) meghatározó gondolatai. A diplomavédésen ugyan nem szólalt fel, de mindazt, amit Kondorról és a Dózsa-sorozatról gondolt, megírta az 1956. augusztusi *Új Hangba*.

Olvasói számára először bevezetésképp felelevenítette a Kondorral szemben megfogalmazott korábbi kritikák lényegét, hogy aztán előállhasson saját nagyszabású megoldási javaslatával. Gondolatmenetét Kondor virtuóz művészi, grafikai képességeinek említésével indította. Nyitókérdése mindjárt a kortárs Kondor-

52 Uo. 375–376. Tanulmányomban a Dózsa-sorozat hét, a főiskolai védésen kiállított darabját Kondor diplomavédő előadásának említési sorrendjében szerepeltetem (1–7. kép). Nem tudható ugyanakkor biztosan, hogy egy-egy lapból Kondor pontosan melyik változatot (fázist) mutatta be. Ezért a közölt képek e tekintetben csak „illusztrációk”. A 8. kép nem szerepelt a védésen, de 1956-os cikkében, mint látni fogjuk, Németh Lajos hangsúlyosan említette. A 9. kép pedig jó pár hónappal későbbi. A Dózsa-sorozat egészéhez: *Kondor Béla (1931–1972). ŐEuvre-katalógus*. A katalógust összeállította, írta és a kiállítást rendezte: BOLCÁR Kálmán–NAGY T. Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1984. 48–52.

53 *Kondor Béla művészeti avatásának vitája a Képzőművészeti Főiskolán*

2006 (ld. 47. j.) 381.

54 VÉGVÁRI Lajos: Kondor Béla Dózsa-sorozatának keletkezése. *Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei*, 17. 1978–1979. 6.

55 *Kondor Béla művészeti avatásának vitája a Képzőművészeti Főiskolán* 2006 (ld. 47. j.) 382.

56 Uo. 386.

57 Uo. 389.

58 Uo. 387.

59 Uo. 384–385.

60 Uo. 391.

61 Uo. 390–391.

dilemma közepébe vezetett: „De mire használja tudását? Néhányan úgy vélik, arra, hogy visszaálmódja magát a késő gótika és az északi renaissance világába, bravúrosan archaizáljon, elszakadva ezzel mai művészetünk nagy feladatától, a korról adekvát művészet megteremtésének a kísérletétől. Vajon csakugyan egyszerű neogótikus próbálkozás Kondoré, vagy a Neue Sachlichkeit rokona, amely van Eyck-i precizitásra tört? Vagy neoprimitív, szürrealisztikus próbálkozás, mely sok rokon vonást talál a középkor vízióiban?”⁶² Németh Lajos retorikájából, ellentétes (vagy-vagy) szerkezeteiből egyértelmű, hogy mire akart kilyukadni. A folytatásban pedig, a kérdéseket tovább sorolva, jóllehet egyelőre még kifejtetlenül, már a megoldási javaslatát, a Kondor számára kedvező beállítást is felvillantotta: „Kortévesztett archaizálás csupán, vagy pedig van benne valami újnak a keresése, amely a múltban csak támaszt keres, és a visszanyúlás nem más, mint a realizmus klasszikus módjának a keresése, valami olyan utáni sóvárgás, ami a késő gótikában és a kora renaissance-ban még biztosan megvolt?”⁶³ A „realizmus” és a kor „tükrözése” Németh Lajos szerint is a legfontosabb kortárművészi feladatok közé tartoztak. Ahogy ezt néhány évvel később, 1962-ben egy másik vitaszituációban némi rezignáltsággal megfogalmazta: „az embernek, akarja, nem akarja, vállalnia kell korát”.⁶⁴

Az 1956-os írás folytatásában, főképp a „*Mohács*”-lap kapcsán (1. kép), Németh Lajos már egy konkrét, Kondort az öncélú múltba tévedés vádjára alól felmentő olvasatlehetőséget is felvetett. Beállításában a „gótikába menekülő” (majdnem) formalista Kondorból, némiképp váratlanul, saját korának egyik legérzékenyebb megjelenítője lett. Olyan alkotó, akinek ebben – jóllehet Németh Lajos ekkor még nem írta le a nevét –, (költő)társa is akadt: „A Goya műveinek formanyelvét és vizionárius erejét idéző lapok félreérthetetlenül mai életérzésből fakadtak: Kondor rajzain két ízben is feltűnik a haldokló vagy halott ember és a minden pusztaság, szétrombolás fölé hidegen emelkedő napkorong víziója, a felbomló élet és könnyörtelen makrokozmosz ellentéte, s e kar-

cok láttán lehetetlen nem gondolni a »hermafrodita atom« romboló erejére.”⁶⁵ A „hermafrodita atom” szökép a Kondornál mindössze egy évvel idősebb Juhász Ferenc *Emberszabású álmaink* című, *A virágok hatalma* kötetben (1955) megjelent verséből való. A jelöletlen Juhász-citatum nem véletlenül került be Németh Lajos szövegébe. Hivatkozásával a „hermafrodita atomra” duplán is kortárs kontextust teremtett. Egyszerre utalt a Hirosima utáni, illetve a hidegháborús atomszorongásra, valamint az ugyancsak ellentmondásos megítélésű, sokat vitatott, de sokak által csodált Juhászra is. Ezzel az *Új Hang* olvasóihoz is közelebb hozta a Kondor-probléma lényegét. Az ismerősből vezette le, kontextualizálta a még ismeretlen, hiszen ahogy Bodnár Györgytől már idéztem: „A műhely költővezére [...] Juhász Ferenc volt.” Szövege egy későbbi pontján pedig, ekkor már a nevé is leírva, Németh Lajos azt is megjegyezte, hogy Juhász 1954-es, *A tékozló ország* című „eposza” – *Egy ismeretlen vándor-költő krónikája 1514-ből* – „hatott” Kondorra és a Dózsa-sorozatra.⁶⁶ (Kondor rézkarcorozatának és Juhász művének kapcsolata valójában a Kondor-szakirodalom máig tisztázatlan kérdése.)

A folytatásban Németh Lajos előbb Kondor művészi világgképét („stílusát”) igyekezett a konkrét vitaszituációra is reflektálva meghatározni. És ebben az összefüggésben újabb, kortárs jelentéssel is telítődött a Kondor-lapok „középkoriassága”. Németh Lajos ugyanis hangsúlyozta – a Hollósy-kötet példáján mutattam be, hogy 1956-ra ebben már komoly érvelőrutinra tett szert –, hogy Kondor nem naturalista (impresszionista), hanem a lényegét tekintve egyenesen: antiimpresszionista.⁶⁷ Ez céljaiban is megmutatkozott: „Nem egyszerű természetutáratok Kondor karcai, és főként igényük nem az. Kondor nem *lefesteni*, hanem *alkotni* akar, nem *konstatálni*, hanem *konstruálni*.”⁶⁸ Ez is, a „lefestők” problémája és a naturalizmus (negatív) pozicionálása is Fülepre vezethető vissza. Egyik jól ismert, 1907-es, csak Rippl-Rónainak és Kernstoknak kegyelmező Nemzeti Szalon-kritikájában olvasható: „Magamban, nagyon csendesén, így hívom a Szalon kiállítását: Rippl-Rónai

62 NÉMETH 1956a (ld. 9. j.) 5.

63 Uo.

64 NÉMETH Lajos: Válasz és hozzászólás (1962). In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 19.

65 NÉMETH 1956a (ld. 9. j.) 6.

66 Uo. 7.

67 A fogalmi zűrzavart elkerülendő érdemes megjegyezni, hogy már Fülep és kortársai szövegeiben is az impresszionizmus: naturalizmus. Mégpedig a naturalizmus legutolsó, csúcsra járatott és tovább már nem folytatható, végső állapota. Ráadásul az 1950-es évek művészeti

ideológiájában a csak leírónak tartott naturalizmus, a „valóságot” kritikával bemutató realizmussal szemben – és Kondor védelmében Németh Lajos erre is rájátszott –, minimum gyanúsnak számított. Hollósy-monográfiája első, hosszú lábjegyzetében tisztázta is ezeket az 1950-es években újra igen aktuálissá vált, (művészet)politikai súlyú, defínitív kérdéseket. Németh 1956b (ld. 21. j.) 135–136.

68 NÉMETH 1956a (ld. 9. j.) 6. Kiemelések az eredetiben. Az 1950-es években Németh Lajos és Kondor számára is főképp Barcsay testésítette meg a cézanne-i értelemben vett „konstruálást”, a „kompozícióra” törekvést. Vö. NÉMETH Lajos: Barcsay Jenőről (1964). In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 26–28.

a lefestők között. [...] A lefestők nagy része ma már ismétli magát, csak a témáit variálja; egész változatosságuk, hogy tegnap egy tavaszi tájat, ma egy őszt, tegnapelőtt egy öregembert, holnap egy fiatalasszonyt *festenek le*. [...] Két irány az, amerre haladnak: egyik a művészi fotográfia, másik a modern akadémia⁶⁹ Fülepszavai sem nélkülözték a gyilkos iróniát, de Németh Lajos gondolatmenete sem volt ártalmatlan. Egyértelmű célpontjai az általa később „a magyar lírai impreszionizmus vezetőjének” nevezett Bernáth⁷⁰ és főiskolai elvbarátai-kollégái voltak. Koffán kérésének megfelelően valóban „megvédte” Kondort, ami annál is kevésbé eshetett neheze, mivel művészetében – ahogy ezt Körner is megjegyezte – részben önmagára, saját, a korabeli „valóságban”, illetve „valósággal” vívott küzdelmeire ismert. Kondort egyértelműen „Bernáthék” ellenzékének, illetve részben áldozatának tartotta, és így állította be későbbi írásaiban is. 1976-ban megjelent Kondor-kötetéből idézem: „A főiskolára járó fiatal művészek között azonban a legnagyobb hatása a Gresham-kör képviselőinek volt, hiszen Bernáth Aurél és Szőnyi István nagy hatású professzorok, és festői stílusuk esztétikai minőséget képviselt a fotonaturalizmus száraz unalmával szemben. Sokan kerültek a bűvkörükbe. Kondor nem, ezért is kellett otthagynia a festőszakot.”⁷¹ Kondor is hasonlóan látta önmagát. Ezt bizonyítják korai, állítólag az 1956-os diplomavédésre készített, de ott érthető okokból nem felolvasott önéletrajzi feljegyzései is. A szövegből először Németh Lajos idézett az említett 1976-os könyvében: „Én nem is tudtam, mit akarok, lelkes voltam és elkeseredett. Közben minden képecskémet elrontottam okos kritika híján. Leküzdhetetlen vágyam volt azonban a komoly rajz és a képszerkesztés iránt. De nem mertem még magamban sem kimondani, mivel körülöttem a levegő sistergett krómoxid tüzes és ultramarin nagybányai jelszavaktól, dilettáns és posztimpreszionista elvek tömegétől. Ekkor és ilyen okokból kerültem a grafikára, Koffán mester védőszárnyai alá, ahol a csendes munkalehetőség gondos munkára ösztönzött.”⁷²

Kondor tehát, Németh Lajos megfogalmazásában, „nem *konstatálni*, hanem *konstruálni*” akart. Vagyis akár csak Fülepszavai és Tolnay „Cézanne”-ja, az impresszioniz-

mussal szemben a konstrukcióra: a kompozícióra, az „állapotszerűséggel” szemben a cselekvő, világnézeti jelentőségű „képzőművészeti” törekedett. Egy évvel korábban, 1955-ben, a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének II. Közgyűlésén Németh Lajos hasonló témákról, így például a naturalizmus (impreszionizmus), illetve a Nagybánya-hagyomány aktualitásáról is éles vitát folytatott Bernáthtal. A közgyűlésen – a *Szabad Művészet*ben megjelent felszólások tanúsága szerint – Bernáth viselkedése egyszerre volt offenzív és defenzív. Ez utóbbi részeként például az „állapotszerűség” ideologikus vádjával szemben védelmezte saját és kollégái „posztnagybányai” stílusát.⁷³ Az egyik fő előadó, aki vitába szállt vele, éppen Németh Lajos volt. Felszólalásában egy cseppet sem pozitív összefüggésben és konkrétan Bernáthnak címezve Tolnay 1924-es Cézanne-tanulmányát is megemlítette. Előbb azonban tisztázta, hogy mit ért realizmuson, és hogy mi a problémája a naturalizmussal: „A marxista esztétika a naturalizmust a művészi sűrítés, a tipizálás vetületében tárgyalja és a jelenségeket pusztán leíró, passzívan konstatáló naturalizmussal szembeállítja a felületi jelenségekben megbúvó lényegyet kutató realizmust.”⁷⁴ Majd áttért az „állapotszerűséggel” kapcsolatos (negatív) álláspontjának az ismertetésére. Ekkor citálta – korábbról már ismerős fordulatok következnek – Tolnayt is: „Nincs itt tér elemezni, hogy ez [„a dolgok állapotszerű létét” prezentáló művészet megjelenése] hogyan függött össze a burzsoázia világnézeti válságával, amely azt eredményezte, hogy a burzsoázia művészei csak fragmentumaiban voltak képesek átélni koruk valóságát, hogyan függ ez össze a »Minden Egész eltörött« – ahogy Ady írta – nihiljével. Ismeretes dolgok ezek, már az idealista esztétika is tárgyalta őket. Bernáth mester bizonyára ismeri például Tolnay Károly gondolatébresztő cikkét Cézanne-ról, amelyben Tolnay misztikus, irracionalista burokba csomagolva igen érdekesen bizonygatja, hogy miért volt szükségszerű például Cézanne-nál, hogy az embert is csendéletté degradálta műveiben. [...] Ez a helytelen fejlődés már az első nagy impresszionistáknál megtalálható [...] és nem kétséges, hogy a csendéletszerűség, amely művészi visszatükrözése a késői kapitalizmus életürességének, az

69 F. L. [FÜLEP Lajos]: Nemzeti Szalon (1907). In: Uő: *Egybegyűjtött írások. I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988. 346.

70 NÉMETH Lajos: Szimbolista és szürrealista törekvések a kortárs magyar képzőművészetben (1971). In: NÉMETH 2001 (*ld. 1. j.*) 130.

71 Vö. pl. NÉMETH Lajos: *Kondor Béla*. Budapest, Corvina Kiadó, 1976. 6.

[a továbbiakban: NÉMETH 1976b].

72 Uo.

73 A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének II. Közgyűlésén elhangzott felszólalások. *Szabad Művészet*, 9. 1955. 8. sz. 332–335, 338–339. (Bernáth Aurél felszólalásai).

74 Uo. 336.



5. **Kondor Béla:** *Dózsa halála II.*, 1956
Papír, rézkarc, 246 × 220 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Itsz. 77.263

abba való művészi beletörődésnek, épp a kapitalizmus bomlására jött létre és jelentkezett a művészetben.⁷⁵ Válaszából kiderül, hogy ez talán már Bernáthnak is sok volt, a vitában ezután megengedőbbé, békülékennyé vált. Koffán tehát 1956-ban Németh Lajos személyében a megfelelő embert találta meg a feladatra, hogy ha szükséges, a Főiskolán „megvédje” Kondort. Az 1956-os Kondor-cikkbe is bekerült – a „konstruálás” törvényeit a régi művészetben tanulmányozó Kondor művészeti kutatásainak ellentétéként – a magyar „(poszt)impresszionizmus” bírálata: „A magyar művészet, főként a festészet és a grafika legnagyobb része még ma is naturalisztikus-impresszionisztikus, elsősorban a szín és a fény-árnyék felületi játékaival, hangulati értékelésével, a természeti látvány lírai értelmezésével foglalkozik. Jellemző módon a kompozíció [...] a mai magyar festészetnek nem a legerősebb oldala.”⁷⁶

IV.3. Kondor és a „korszerűség”: „felfordult világ(ok)”

Németh Lajos számára ugyanakkor a legnagyobb feladatot továbbra is az jelentette, hogy miképp lehetne Kondort tisztázni a sokat hangoztatott vád alól, miszerint elfordult saját korától, és művészetében nem a kortárs „valóságot” ábrázolta. Láttuk, hogy 1956-ban többen is megpróbálkoztak azzal, hogy Kondor műveit ne csak „réginek”, hanem valamiképpen „újnak” is láttassák. A feladatot azonban máig ható módon, de ritkán tudatosított szerzőséggel (copyrighttal) és lenyűgöző invencióval Németh Lajos oldotta meg. Mégpedig úgy, hogy Kondor régi művészetek iránti egyértelmű – mivel a műveken mindenki számára jól látható – elkötelezettségét valódi intellektuális bravúrral, egyrészt radikálisan modern, másrészt örök érvényű egyetemes jelenségként állította be. Majdnem a lehetetlenre vállalkozott, de sikerrel járt. A Kondor-irodalom szinte vita nélkül (és gyanútlanul) fogadta el tételeit. De hogy sikerülhetett mindez? Véleményem szerint főképp a Füleptől és Tolnaytól tanultak kreatív alkalmazásával. Folytassuk ennek jegyében az 1956-os szöveg vizsgálatát.

A Németh Lajos által javasolt megoldáshoz a Kondor-cikk egy következő passzusa visz közelebb: „A diplomamunka-vita felszólalóinak legnagyobb része idegennek érezte Kondor rézkarcainak középkorias hangulatát, megállapították, hogy e rézkarcokból érződik a középkor szellemi irányai iránti vonzalom, s ezt a rokonságot

nem magyarázza meg csupán a téma megszabta történelmi miliő. [...] Bár kétségkívül e középkorias hangulatnak az okát nagyrészt ebben kell keresni, s Kondor érdeme, hogy tud történelmi illúziót ébreszteni. S azt is meg kell jegyezni, hogy Kondor nem utánozza a késő gótikus metszeteket vagy Dürer rajzait, nem veszi át egyszerűen ezek formanyelvét. Tagadhatatlan, hogy tanult tőlük, de ugyanakkor felhasználja a renaissance vagy Rembrandt művészetének a kompozíciós eredményeit, sokat tanult Goyától, sőt néhány lapja bizonyosága szerint a 20. századi művészet kompozíciós törekvései is nyomot hagytak művészetében, s formálása néhol szürrealisztikus elemeket is tartalmaz.”⁷⁷ Vagyis a Kondor-lapok „archaizálása” nem magyarázható csupán a történelmi témából, Kondor nem „historizált”. Németh Lajost azonban, ahogy egykor Cézanne esetében Fülepet és Tolnayt is, elsősorban az okok: művészet és világnézet kapcsolata érdekelte. Nem érthette be annyival, hogy Kondort egy, a művészettörténeti múltból szabadon válogató, kompiláló, a grafika régi mestereivel versengő, de azért a jelenre is érzékeny virtuózként mutassa be. (Jóllehet Pór például a főiskolai vitában, az egyik grafikai lapon látható fejre mutatva, sarkítva és cseppet sem pozitív felhanggal ekképp nyilatkozott: „Ha azt mondják, hogy ezt Dürer rajzolta – blattrá elhiszem. [Derületség és taps.]”⁷⁸) Mindez azonban valószínűleg kevés lett volna ahhoz, hogy Németh Lajost Kondor művészetére – akár csak valamivel később Csontváryé – annyira rabul ejtse, hogy alakulását folyamatosan kövesse, hogy újabb és újabb értelmezői kísérletekre ösztönözze.

A mindent megváltoztató felismerést, amely megmagyarázhatja, hogy Németh Lajos miért kötelezte el magát már 1956-ban a pályakezdő Kondor művészetére mellett, véleményem szerint a következő, hosszabbban idézett levezetésben találjuk. Végre megjelennek a szempontunkból leglényegesebb, nyomravezető hivatkozások, így például két, eddig nem említett 15–16. századi művésznev is. A következő műleírás valószínűleg a Dózsa-sorozat *Tábortűznél, pihenés*, című (8. kép) lapjáról szól, amely a kiállított diplomaanyagban még nem szerepelt: „Mégis a néha szinte víziószerű jelenségekben, a valami szörnyű tragédiától szenvedő alakjaiban, a temesvári vár alatt gubbasztó katonák révületében Hieronymus Bosch látomásaihoz és Bruegel emberlátásához hasonló hangulat érződik. A formai rokonság pedig valamiféle tartalmi közösségnek a kö-

75 Uo.

76 NÉMETH 1956a (ld. 9. j.) 6.

77 Uo.

78 Kondor Béla művészé avatásának vitája a Képzőművészeti Főiskolán 2006 (ld. 47. j.) 382.



6. **Kondor Béla:** *Készülődés a forradalomra*, 1956
 Papír, rézkarc, 200 × 210 mm
 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Itsz. 77.257

vetkezménye, s ez okozza, hogy a sokszor letagadhatatlanul 20. századi formalitás ellenére is középkorias hangvételtől beszélhetünk.⁷⁹ Bosch és az idősebb Pieter Bruegel hangsúlyos említése mellett fontos a formai összefüggések vélhető okának megfogalmazása is („valamiféle tartalmi közösség”). A folytatásban, az egyik példaként a *Dózsa halálát* (5. kép) említve, Németh Lajos további formai-tartalmi magyarázattal is szolgált: „Tragikus lehelet csap fel lapjairól, nemcsak a kivégzést jelenítőről, sőt mintha minden lap már ezt a végsőt, a szörnyű halált készítené elő. Mintha minden alak, minden mozdulat már eleve magában hordaná a tragikus bukás sejtelmét, s ez a végzetszerűség nem is annyira a forradalom elbukásának a mindenhova elhatoló előrevetett árnyéka, hanem valamiféle biológiai félelem, a priori sorsszerűség. Csoportjaira és figuráira az egyedi sorsokon uralkodó hatalmak, a lét végső kérdései neheznek. Az emberi sorsnak végzetszerű felfogására pedig igen sok rokon vonást találhat Kondor a középkorban, a boschi és bruegeli »verkehrte Welt«-ben, a panteisztikus természet alá vetettségben.”⁸⁰ Majd lezárásképp, ismét a „hermafrodita atomra” utalva feltett egy, a sorozat folytatására, Kondor művészi jövőjére vonatkozó kérdést, illetve megismételte abbéli meggyőződését is, hogy Kondor (új) „középkora” nemcsak a témához igazított „hangulati” („historizáló”), hanem egyértelműen kortárs (világnézeti) jelenség: „Mi az oka ennek a szemléletnek, s vajon a későbbi karcokat is ez jellemzi-e, s ennek megfelelően tragikus Dózsa-kép alakul majd ki? [...] Mennyiben van ez összefüggésben azzal az atomvízióval, amelyre az előbbiekben utaltunk? Ezt is csak a következő művek dönthetik el. Mindenesetre a jelenlegi művekben – sokszor inkább csak tendenciában, sokszor azonban félreérthetetlenül – benne érződik e tragikus életszemlélet s a korhangulat keresésének az igényén túl ezért nyúl vissza Kondor késő gótikus példákhoz.”⁸¹ Tudjuk jól, hogy a fentiekben először felvetett beállítás, miszerint Kondor művészetének talán legmeghatározóbb vonása, hogy „a tragikus bukás sejtelmét”, „a végzetszerűséget”, az „a priori sorsszerűséget”: „a lét végső kérdéseit” prezentálja, 1956 után a Kondor-életmű pozicionálásának, elbeszélhetőségének legerősebb alaptételévé (mára szinte közhelyévé) vált. De pontosan hogyan és főképp miért történt mindez? Magyarázatért érdemes újra Németh

Lajos feltételezhető (szak)irodalmi forrásaihoz fordulni. De haladjunk lépésről lépésre.

Először is 1956 körül Kondor, legalábbis amennyire a ránk maradt forrásokból tudható, nem említette, a diplomavédésen felolvasott szövegében sem hivatkozta sem Boscht, sem Bruegelt. Ők ekkor, az 1950-es évek elején-közepén valójában inkább Németh Lajosnak voltak fontosak. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy Kondorra ne hatottak, ne hathattak volna. Németh Lajos is felismerni vélte egyes lapokon a hatásukat.

Az 1950-es években Bruegelt (és Boscht) sem kellett „felfedezni”. A „paraszt Bruegel” „realizmusának” kérdését például, már csak a Szépművészeti Múzeumban őrzött *Keresztelő Szent János prédikációja* (1566) miatt is, a korabeli sajtóban, illetve a kulturális folyóiratokban is viszonylag gyakran tárgyalták. 1951-ben a *Szabad Művészetben* jelent meg Garas Klára ismeretterjesztő Bruegel-tanulmánya. Ebben is kiemelt hangsúlyt kapott – Bosch mintaképszerének és a Farsang és a Böjt harcát ábrázoló Bruegel-mű említése után –, hogy „A képtelenség, fonákság azonban nem öncélúan s nem is misztikus tartalmáért foglalkoztatta Bruegelt, mint a régi mestereket, hanem mert lehetőséget adott az emberi élet, a természet sajátosságainak ábrázolására. Fejlődése során Bruegel mind határozottabban a valóság, a mindennapi élet felé fordult, s a középkor homályos szimbolikája helyét a tiszta és világos valóságábrázolás foglalta el.”⁸² Bruegel (és részben Bosch is) tehát a (kritikai) realizmus kezdeményezői közé sorolva, a „haladó hagyományokhoz” tartoztak. Ha akarta, Kondor sokféle forrásból ismerhette (például a Szépművészeti Múzeumból és a múzeum szakkönyvtárából is) művészetüket. Tudjuk, hogy Kondor már a Dózsa-sorozat készítése idején, 1955–1956-ban is igen sokféle vizuális forrást, referenciát („indexet”) használt. Németh Lajos nélkül azonban feltehetően Bosch és Bruegel is belesimult volna Kondor többé-kevésbé felismerhető régi művészeti utalásainak, citátumainak a sorába. Németh Lajos miatt azonban, ahogy rövidesen látni fogjuk, sokszor akár a nevük említése nélkül is a Kondor-recepciótörténet legfontosabb, világnézeti perspektívájú és súlyú főszereplőivé váltak. (Párhuzamként a Kondor-recepciótörténetből legfeljebb az ismétlődő Dürer- és Blake-hivatkozások említhetők.)⁸³ Mindez pedig egyértelműen

79 NÉMETH 1956a (ld. 9. j.) 7.

80 Uo. Kiemelés tőlem – G. F.

81 Uo. A korabeli Dózsa-tematika változataihoz: RÉNYI András: „Vihar előtt”. A történeti festészet mint a sztálinizmus képzőművészetének magyar paradigmája. In: *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Szerk. GVÖRCY

Péter–TURAI Hedvig. Budapest, Corvina Kiadó, 1992. 34–43.

82 GARAS Klára: Pieter Bruegel 1525–1569. *Szabad Művészet*, 5. 1951. 6. sz. 262. Vö. még: ld. *Pieter Bruegel 1525–1569*. A bevezető tanulmányt írta: GARAS Klára. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955.

83 Főképp Dürerhez: HORVÁTH Gyöngyvér: A narratív forma ihletése.

a Kondor-diskurzus kezdetét és későbbi történetét is alapvetően formáló, meghatározó Németh Lajosnak köszönhető. De mindez megragadható konkrétan, forrásokkal igazolhatóan is?

A válasz egyértelműen igen. Ugyanis Németh Lajos 1956-os Kondor-írásának a fentiekben hosszan idézett záró levezetésében, a kiemelt részben Bosch és Bruegel neve mellett egy eligazító jelzős szerkezetet is találunk: „verkehrte Welt” (körülbelül: felfordult világ). A kifejezés – Németh Lajosnál később: „visszajára fordított világ”⁸⁴ – bevonása a Dózsa-sorozat és később, mint látni fogjuk, a teljes életmű interpretációjába Németh Lajos egyik, a Kondor-recepciótörténet alakulása (alakítása) szempontjából legfontosabb, originális teljesítménye. (Kondor Bosch-parafrázisai későbbiek [1963] és valószínűleg inkább a most kifejtendő „következményeinek” tekinthetők.) Láttuk, hogy Németh Lajos az *Új Hangban* vetette fel először – a pályakezdő művész számára a bizalmat igencsak megelőlegezve –, hogy Kondor művészetének „lényege” és (világnézeti) „tartalma” az emberi sors, a lét kiszámíthatatlan, olykor heroikus, máskor tragikus vagy épp groteszk állapotainak megjelenítése lenne. Pont úgy, ahogy a két 15–16. századi németalföldi mester művein. Ráadásul a „verkehrte Welt” szinte „kiugrik” a szövegből – 1956-ban, egy magyar nyelvű szövegben, németül idézve! –, mintegy jelezve, hogy érdemes ezen a ponton talán mélyebbre is ásni. Illetve talán nem is kell olyan mélyre, hiszen a kapcsolat, az összefüggés ezúttal is nyilvánvaló. Ismét Németh Lajos 1986-os életinterjújából, a Fülep doktori aspiránsaként eltöltött évekre visszaemlékező részből idézek: „Bekerültem aspiránsnak, a következő évben pedig Körner. Nekem az 51–52-es év [...] az aspirantúra szakmai vizsgájára való fölkészüléssel telt el. [...] Talán múltkor már említettem, hogy Panofskynak a középkori szobrászatra vonatkozó munkáit, vagy például az egész Brueghel-irodalmat tulajdonképpen akkor dolgoztam föl, meg a reneszánszra vonatkozó irodalmat. Nagyon erős iskola volt ez. Benne volt az is, hogy végigolvastam oroszul Vippert és a hozzá hasonlókat, Alpatovot, a Brueghel *Vakokjára* vonatkozó Sedlmayr, meg az Alpatov-tanulmányt. Nagyjából ezek is voltak

az aspirantúra szakmai vizsgáján a kérdések, tehát a Brueghel-szakirodalom, és még azt hiszem előjött az is, amit Vayerhez írtam szemináriumi dolgozatként, a Flémalle-i mester problémája. Így aztán én körülbelül 52-től 54 elejéig szakmailag nagyon erősen le voltam kötve. [...] Emlékszem, Éva akkor kezdett Cézanne-t olvasni és nagyon sokat beszélgettünk ezekről.”⁸⁵ Németh Lajos, Fülep tanítványaként, valószínűleg nem véletlenül választotta az egyik fő vizsgatémának éppen Bruegelt. 1925-ben jelent meg Tolnay korai tudományos fő műve idősebb Pieter Bruegel rajzművészetéről (*Die Zeichnungen Pieter Bruegels*).⁸⁶ A könyvről 1931-ben, Babits *Szellem-történet* című cikkére a *Nyugatban* választva Fülep is elragadtatottan írt: „Tolnai Károly Bruegel-könyve – a tiszta szellem-történeti módszer paradigmája – föltárta azt a Bruegelt, akit ismertünk s mégse ismertünk [...]”⁸⁷ Fülep úgy vélte, hogy Tolnaynak köszönhető, hogy „a világ művészetének története néhány év óta egyik legnagyobb művészzel gazdagabb, ki pedig közel négyszáz évvel ezelőtt élt s volt idő és mód megismerni [...]”⁸⁸ A szellem-történet-vita után hat évvel, 1937-ben jelent meg Tolnay francia nyelvű *Hieronymus Bosch* című monográfiája, amelyet nyomtatásban is Fülepnek dedikált („En hommage à M. Louis de Fülep”). De az 1986-os interjúban említettek közül a Flémalle-i Mester is Tolnay nagy németalföldi témái közé tartozott.⁸⁹ Ráadásul Tolnay könyvei végig és bevallottan a Vasárnapi Kör, konkrétan Fülep és Lukács György (művészet)filozófiájának hatása alatt íródtak. Tolnay az összes jelentős „szellem-történeti” művét, ahogy már az első, 1924-es Cézanne-tanulmányt is, művészet és világnézet korrelációjára építette. Művei a Füleptől nyert inspirációk nélkül elképzelhetetlen *világkép rekonstrukciók*. (Ahogy majd azok lesznek az 1950-es évekbeli Fülep-aspiránsok, Németh Lajos Hollósy- és Csontváry-, illetve Körner Éva Derkovits-monográfiái is.) Valamint erről szól Tolnay szép, 1938 legvégén – egy újabb könyve megjelenése alkalmából (*Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*, 1939) – Fülepnek tett, a szellemi gyökereit készséggel és öntudattal elismerő vallomása is: „A könyv, amely van Eyck-ről szól, lekerékíti Bosch és Bruegel tanulmányaimat és azokkal együtt, egy németalföldi művészettörténetet

Kondor viszonya a középkori és reneszánsz művészethez. In: *Neve korszakot jelöl* 2017 (ld. 8. j.) 173–187.

84 Vö. pl. NÉMETH Lajos: Kondor Béla helye a kortárs művészetben (1977). In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 204.

85 NÉMETH 2017 (ld. 28. j.) 149–150.

86 Karl TOLNAY: *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*. München, R. Piper & Co. Verlag, 1925.

87 FÜLEP Lajos: Szellem-történet. Hozzászólás Babits Mihály tanulmányához (1931). In: Uő: *Egybegyűjtött írások IV. Cikkek, tanulmányok 1931–1950*. Szerk. TIMÁR Árpád. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, 2017. 10–11.

88 Uo.

89 Vö. URBACH Zsuzsa: Tolnay Károly művészettörténeti munkássága. Németalföldi művészet. *Ars Hungarica*, 7. 1979. 1. sz. 122–127.

alkot. Ez, tudtommal, az első méltatása az anyagnak *ebből* a szempontból; az első »magyar« szempontból megírt németalföldi művészettörténet (»magyar« alatt itt természetesen nem azt értem, amit *ma* nálunk ezalatt értenek, – hanem azt az elfogulatlan európaiságot, amit pld. Ön és az Ön művei megtestesítenek).⁹⁰

De miért fontos az esetleges filológiai érdekességen túl mindez? Épp a dolgozatom elején említett „következmények”, Németh Lajos korai, 1950-es évekbeli (szakirodalmi) inspirációinak a Kondor-recepciótörténetre gyakorolt általános és meghatározó hatása és befolyása miatt. Németh Lajos ugyanis valószínűleg még a doktori vizsgáira készülve, Tolnay Bruegel-monográfiájában talált rá a „verkehrte Welt”-re vonatkozó legalapvetőbb (és Tolnayra hivatkozva később is sokak által sokszor idézett) beállításra és magyarázatokra. Tolnay 1925-ös könyvéből minket most leginkább az 1556-tal kezdődő új korszakot tárgyaló részek érdekelnek. Ekkortól ugyanis Bruegel – ahogy ez a Tolnay által megkonstruált szellemi-történeti narratívában is kiemelt hangsúlyt kapott – az emberi létet és életet a természet és az észszerűség „birodalmának” abszolút ellentétéként: a „balgaság birodalmának” (*Reich der Torheit*) tekintette.⁹¹ Úgy vélte, hogy a „balgaság” (*Narrheit*) az igazi, a világot mozgató erő. Bruegel, aki tájképművészetében a legkorszerűbbek közé tartozott, a „balgaság” vásári forgatagának „marionettszínpad-szerű” ábrázolásához Bosch műveivel, vagyis fél évszázaddal korábbi mintákhoz fordult segítségért.⁹² Múlthoz fordulását azonban – jól jöhetett ez is Németh Lajosnak Kondor védelmében – nem valamiféle formális-művészi önkényesség motiválta. Bruegel versengett, túl is kívánt tenni elődjén. Tolnay is sietett tisztázni céljait és megoldása „korszerűségét”: „Ez a világ balgasága (*Welttorheit*) régi problémájának megvitatása, egy olyan vita, amely egy új világhelyzet (*Weltlage*) alapján zajlik, és amely új saját megoldást hoz.”⁹³ Ebből is adódóan jelentős különbségek voltak – Bruegel formai átvételei ellenére is – közöttük. Az egyik legszembetűnőbbet, Bruegel műveinek „tájnélküli absztraktságát” (*landschaftslose Abstraktheit*) – a „verkehrte Welt” említésével – Tolnay ekképp magyarázta: „Felfordult világának (*verkehrte Welt*) táj nélkül kell lennie, hogy homogén balgasággá (*Torheit*) érjen, mert minden egészséges természet racionális elemeket vitt

volna bele.”⁹⁴ Majd természetesen szóba került – ezért használtam eddig én is az egyéb lehetséges szinonimák (például az „ostobaság”, „bolondság”) helyett a „balgaságot” – a *Balgaság dicséretét* (*Laus stultitiae*, németül: *Das Lob der Torheit, Das Lob der Narrheit*, 1511) író Rotterdami Erasmus is. 1935-ben jelent meg Tolnay francia nyelvű Bruegel-kötete (*Pierre Bruegel l'Ancien*). 1937-ben a *Magyar Művészetben* Genthon írt róla az eddigiekre is rímelő, elismerő recenziót: „Tolnay Erasmusra gondol, kinek *Laus stultitiae*-ja az örületet dicséri, vagy Rabelais-re, az antik irodalom ünnepélyességének burleszkformákba öltöztetőjére; archaizáló kísértet-játéknál valóban többről van itt szó [...]”⁹⁵

Németh Lajos az aspiránsi vizsgáira készülve minden kétséget kizáróan elolvasta a Tolnay-életmű kulcsdarabjait. Valamint olvasmányait kiegészítette egyéb kapcsolódó, fontos publikációkkal, így például Sedlmayr említett, Tolnayt is megbíráló, *Die „Macchia” Bruegels* (1934) című tanulmányával. Tolnay 1924-es Cézanne-ját is olvasta, 1955-től rendszeresen hivatkozta. Körner pedig mindeközben a Cézanne-irodalom Németh Lajossal is megosztott intenzív tanulmányozásába kezdett. Minden együtt volt tehát ahhoz, hogy Németh Lajos 1956-ban felismerhesse Kondor legelső, fontos műveiben „a” lehetőséget, hogy sok keresés után rátaláljon igazi kortárművészeti témájára, arra a művészre, akiben fellelte mindazt, ami érdekelte, akire Fülep mintájára egy egész rendszert építhetett: *a saját Cézanne-ját*. Mindebből azonban még valami következik: általában *inkább* Kondor Németh Lajosra gyakorolt hatását szoktuk hangsúlyozni, ezúttal azonban – ahogy a bevezetőmben már előre jeleztem – egy kicsit mást (is) állítanék. Véleményem szerint ugyanis valószínű, de legalábbis elképzelhető, hogy 1956-ban a pályakezdő Kondor valójában Németh Lajos lelkes magyarázataiból, beszélgetéseiből (és a róla szóló cikkből) ismert rá művészi „önmagára” és „feladatára”. Beszédes a Németh Lajos által használt, korábban már idézett, jövő idejűnek tűnő, feltételes szerkezet is, amely leginkább a további tájékozódást segítő művészettörténeti javaslatnak tűnik: „Az emberi sorsnak végzeteszerű felfogására pedig igen sok rokon vonást *találhat* Kondor a középkorban, a boschi és bruegeli »verkehrte Welt«-ben, a panteisztikus természet alá vetettségben.”⁹⁶

90 Tolnay Károly Fülep Lajosnak. [Párizs, 1938.] december 20. In: *Fülep Lajos levelezése III. 1931–1938*. Szerk. F. CSANAK Dóra. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. 653. Kiemelések az eredetiben.

91 TOLNAY 1925 (ld. 86. j.) 14.

92 Uo. 14.

93 Uo. 16.

94 Uo. 15.

95 GENTHON István: Tolnay, Charles de: *Pierre Bruegel l'ancien* [...]. *Magyar Művészet*, 13. 1937. 200.

96 NÉMETH 1956a (ld. 9. j.) 7.



7. **Kondor Béla:** *Kisemmizett szegények*, 1956
Papír, rézkarc, 140 × 73 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 77.253

Kondor Dózsa-sorozatát 1956-os cikke tetőpontján Németh Lajos tette azzá a súlyos, világnézeti tétellel bíró, radikális (történet)filozófiai konstrukcióvá, amelynek ma is látjuk, és amely az ezután következő műveknek, majd az életmű egészének is célt, mértéket és értelmet adott. Németh Lajos kétségkívül hozzájárult a „zseni”, a dolgozatom elején említett „művészettörténeti fenomén”: „Kondor” születéséhez. Mégpedig elsősorban azzal, hogy megmutatta, feltárta Kondor előtt a lehetőségeket. Kondor pedig szinte azonnal rálépett az ezután már a sajátjának tekintett, a későbbiekben már önállóan alakított, de a kezdetekből (is) szervesen következő útra (9. kép).⁹⁷ Így kezdődött az együttműködésük.

V. „Felfordult világ(ok)”: néhány későbbi példa

Végül lezárásként következzen néhány példa, mintegy a fentiek megerősítéseként, a Németh Lajos által 1956-ban a Kondor-irodalomba bevezetett „bruegelizmus”: a „verkehrte Welt”-gondolat későbbi megjelenéseiből. Terjedelmi okokból ezúttal csak három Németh Lajos-írásból idézek. Mindhárom szöveg Kondor 1972-ben bekövetkezett, korai halála után jelent meg. Előbb azonban a „Kondor és kora” probléma 1956-ban kezdeményezett megoldására mutatok be egy, Kondor által is jóváhagyott példát. 1973-ban jelent meg Németh Lajos *Kondor Béla művészi világképe* című tanulmánya. A bevezetőből kiderül, hogy a már 1970-ben elkészült, de kiadatlanul maradt (eredetileg egy Genthon-émlékkönyvbe szánt) kéziratot Kondor olvasta és „vállalta”: „úgy ítélte, valóban arról szól, ami őt foglalkoztatja, és vállalta azt a világképet, amelyet festményeiből kiolvastam”.⁹⁸ Az 1970/1973-as szövegben a következőket

találjuk az 1956 óta aktuális korkérdésről: „Művészete nem illeszthető a tapasztalati idő pragmatikus kategóriarendszerébe, az ő művészi kora a késő középkor, illetve a késő középkor és az azóta eltelt idő együttélése, szüntelen »együtt-létezés«. Ez azért lehetséges, mert a késő középkor valósága számos összetevőjében csakugyan él, része a mi valóságunknak is – tehát etikai, művészi problémaköre szüntelenül újraélhető –, másrészt Kondor pszichikailag is fogékony erre, pszichikai mélyvilágában többet őrzött meg az emberfejlődés korábbi szakaszaiból [...], ezért tudja az onnan sarjadt szimbolikát is mindig új tartalommal megtölteni.”⁹⁹

1977-ben jelent meg Németh Lajos *Kondor Béla helye a kortárs művészetben* című írása, amelyben, a korábban vizsgáltak értelmében, a Kondor-életmű lényegének és „helyének” magyarázataképp Erasmus és a *Balgaság dicséretének* „visszajára fordított világa” is említésre került: „Vissza-visszatérő témakörei is, mint az *Apocalypsis cum figuris*, az angyal ellen felvonuló szörny-szerkezetek, a forradalom-motívum, a minden idők háborúinak metaforikus jelzései, az erasmusi *Balgaság dicsérete* visszajára fordított világával rokon erkölcsi parabolák – mind szükségszerű összetevői teljesség igényű művészetének.”¹⁰⁰ Az ugyancsak 1977-ben megtartott, *Kondor Béla mitológiája* című előadásának konklúziójában is ekképp fogalmazott: „Mert a kondori művészet titka ez, az emberi egzisztencia határhelyezeteinek, lehetőségeinek interiorizálása és művészi kivetítése. Ebből fakad iszonyú felelősségvállalása, öntépő és önkarikírozó dühe, a *Balgaság dicséreté-t* író Erasmushoz méltó tragikus bölcsessége.”¹⁰¹ Illetve hasonló gondolatok olvashatók, a Kondor-életmű totalitását még tovább fokozva, az 1984-es *Szubjektív és objektív sorok Kondor Béláról* című tanulmányban is: „Kondort azonban nem csupán az egyén és legközvetlenebb médiumként ön-maga talánya foglalkoztatta, hanem az ember, mint társadalmi-történelmi lény, az ember történelmi sorsa,

97 A szinte azonnalt szó szerint értem (hónapokon belül), ahogy ezt a képválasztással (9. kép) is hangsúlyozni szerettem volna. Az *Apokalipszis* – Németh Lajoshoz hasonlóan – én sem tekintem a Dózsa-sorozat részének. Vö. NÉMETH 1976b (ld. 71. j.) 9.: „A Dózsa-sorozat után karcolt »Apocalypsis cum figuris« Kondor életművének egyik kulcsa: a minden csaták mechanizmusát, borzalmát, az emberi dőre-ség tragikus groteszk szimbólumkörét jeleníti meg, tákolt masinák és masinaként mozgó emberpojácák merev mozgású tülekedésében, miközben a »Békét az emberiségnek!« feliratot farizeus címként viselő vártákolmány sarkán kezébe rejtett arccal sír az angyal.” Kiemelés tőlem – G. F. A Németh Lajos által pár hónappal korábban lehetőségként felmutatott bruegeli–boschi világ(nézet) hipergyors és interiorizált recepciója Kondornál véleményem szerint elválaszthatatlan az 1956-os forradalom mindent felülíró tapasztalatától. Kondor és a forradalom (forradalmak) – az utóbbi években többek

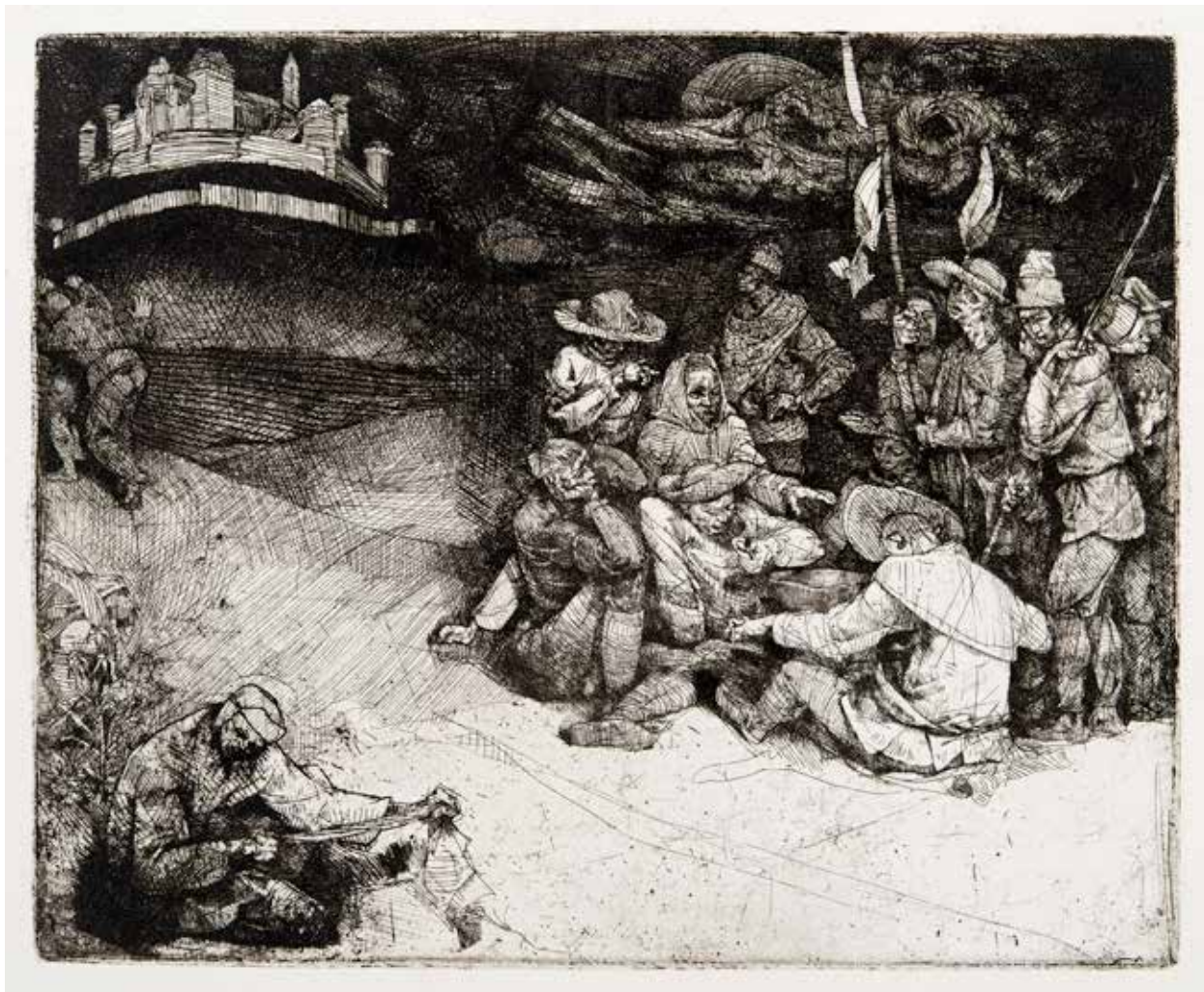
által is tárgyalt – kérdésére egy következő Kondor-tanulmányomban szeretnék visszatérni.

98 NÉMETH Lajos: Kondor Béla művészi világképe (1973). In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 134.

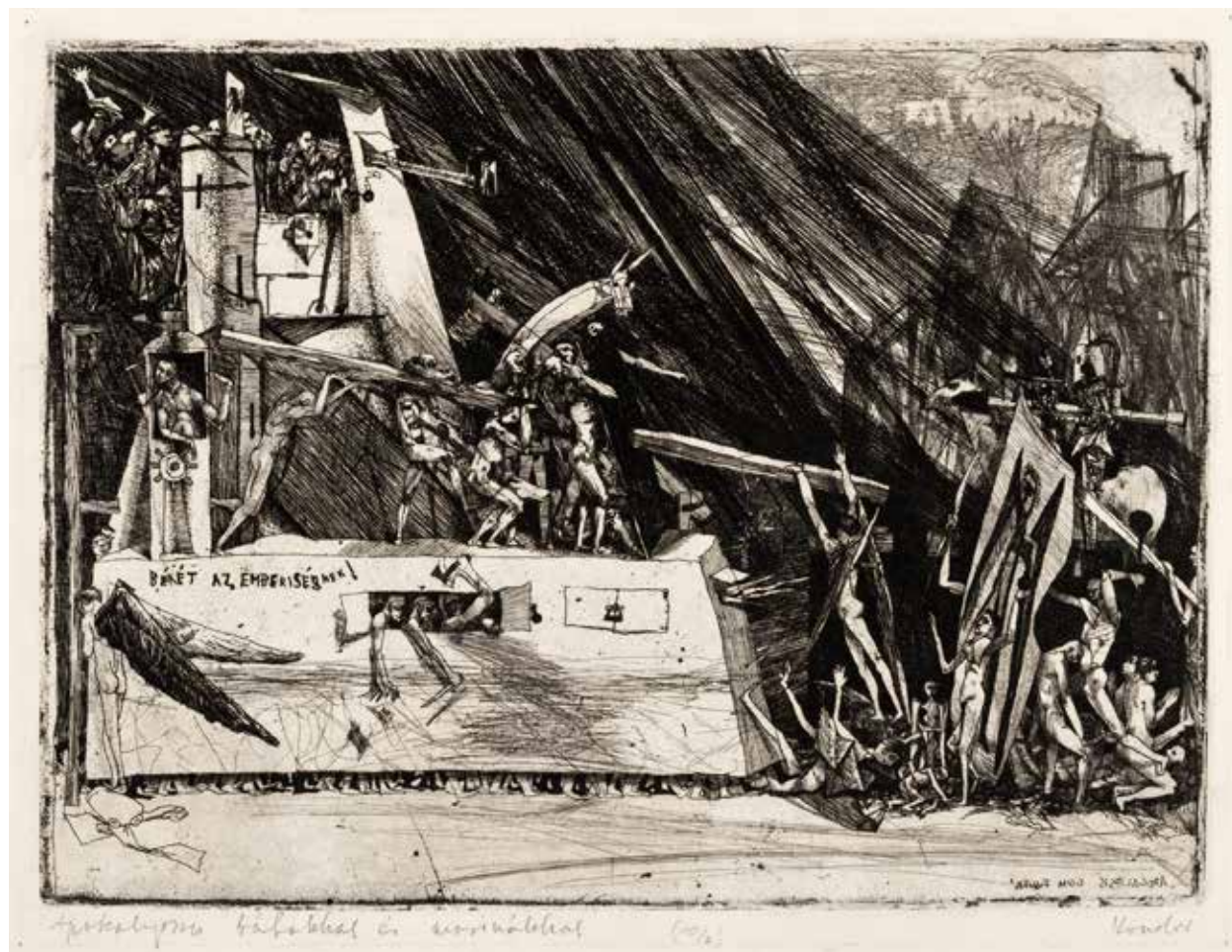
99 Uo. 138. Egyértelmű, ahogy 1999-ben Körner is utalt rá, hogy egy idő után Németh Lajos szemében – és főképp a mindkét művésszel kapcsolatos „korprobléma” miatt – Kondor és Csontváry, illetve a két életmű, „egymást” magyarázta. Kondor *Valaki önarcképe* (1967–1968) című grafikai sorozata kapcsán erről írtam: Valaki(k) önarcképe. Kondor Béla, Németh Lajos és Csontváry. *Artmagazin*, 18. 2020. 8. sz. 24–35.

100 NÉMETH 1977 (ld. 84. j.) 204.

101 NÉMETH Lajos: Kondor Béla mitológiája (1977). In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 213.



8. **Kondor Béla:** *Tábornál, pihenés*, 1956
Papír, rézkarc, 205 × 260 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Itsz. 77.258



9. **Kondor Béla:** Apokalipszis bábokkal és masinákkal, 1956
Papír, rézkarc, 180 × 240 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 57.14

arcváltozásai, a nagy emberi színjáték. *Művészete így meditáció az ember történelmi-társadalmi sorsáról, az emberi balgaság világtörténetéről.* Művei nem parabolák, mégis egy nagyszabású történetfilozófiai koncepció bontakozik ki bennük.¹⁰² Majd ugyanebben az írásában az egyik fő művet, a *Savonarolát* (1961) elemezve, nemcsak a „verkehrte Welt”-et, hanem a kondori világ – ugyancsak Tolnay *Bruegeljéből* ismerős – marionettszínpad-szerűségét is megemlítette: „Klasszikus példa, a *Savonarola úr a nők bálványá* c. kép, ez az ironikus-önkritikus példázat a próféták és történelmi hősök marionettbábu szerepéről, amely ugyanakkor a »visszajára fordított világ«, az »isten majma országá« ikonosztáza is.”¹⁰³

VI. Összefoglalás

1956-ban, a *Kondor Béla rézkarairól* című első Kondor-publikációján dolgozó Németh Lajos számára Fülep és Tolnay „Cézanne”-jai szolgáltatták a modellt, amelyhez csatlakozni tudott. Ami lehetővé tette számára, hogy Kondort, aki *egy darab középkort (középkori világnézetet) képviselt* az 1950-es évek „magyar valóságában”, radikális kortárs művészként értelmezze. Olyanként,

aki a formai „elkülönböződésével” képviselt vizuális dialektikát („középkor” és/vagy modernizmus), legalábbis Németh Lajos nagyjából mindenkit, így magát Kondort is meggyőző olvasata szerint, koherens világgépbe és művészi programba: a Rákosi-, majd a Kádár-korszak „verkehrte Welt”-jének tragikus-groteszkjébe lendítette át. Németh Lajos Kondorban, illetve a Kondorban megérett szédítő lehetőségekben önmagára és eljövendő feladataira ismert. És feltehetően ugyanez igaz fordítva is. Kölcsönösen egymás „médiумаivá” váltak. Csak a Fülepet és Tolnayt olvasó Németh Lajos láthatta meg ekképpen Kondort. Az a Németh Lajos, akire azokból az évekből Körner Éva jól emlékezett: akit egyszerre jellemezett a „vizionalitás és a realizmus”, és aki „[t]eljes erővel élte az abszurdot, amely az ötvenes évek volt, amikor megszakadt a történelem fonala”.

Gosztonyi Ferenc
művészettörténész
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet
gosztonyi.ferenc@gmail.com

102 NÉMETH Lajos: Szubjektív és objektív sorok Kondor Béláról (1984).
In: NÉMETH 2001 (ld. 1. j.) 284. Kiemelés tőlem – G. F.

103 Uo.

A Personal Cézanne

Lajos Németh on Béla Kondor: on the beginnings (1956) and the consequences

The art historian Lajos Németh (1929–1991) and the painter and printmaker Béla Kondor (1931–1972) enjoyed a friendship of art historical significance, which is well known among those who are interested in modern Hungarian art. They exerted a mutual influence on each other. From the beginning of Kondor's career in 1956, Németh continuously wrote articles and essays on his artist friend. He wrote the first serious, professionally oriented article on Kondor, entitled *On the Etchings of Béla Kondor*, which was published in the literary periodical *Új Hang* (New Voice) in August 1956.

Among those who deal with Kondor, it is already evident that Lajos Németh had a fundamental influence on the language used in the discourse on Kondor – his descriptive and interpretative basic lexis, and his system of explanations and principles – whose effects can still be felt to this day. I, however, would go even further than this. In my study I argue that this “language” was in fact created by Lajos Németh in his very first piece of writing on Kondor, back in 1956.

Kondor graduated from the Academy of Fine Arts in Budapest with a series of etchings entitled *Scenes from the Time of György Dózsa* and the woodcuts he produced for *Hamlet*. The technical perfection of the Dózsa series was recognised by everybody, although due to the “medieval” style of the prints, Kondor was accused by many of “formalism” for its own sake, and of turning against his own times by refusing to depict contemporary “reality” or to “represent” socialism. In his first article on Kondor, Németh's main task was to exonerate the artist of these accusations, which were partly political in nature and therefore potentially harmful to the artist's means of earning a living. Németh argued that Kondor's “medievalness”

actually conveyed problems that were very contemporary indeed: for example, the fears and anxieties of people living in the age of “nuclear angst” were “medieval”, even bearing comparison with the works of Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel the Elder.

In my study, I also wished to demonstrate that in formulating his concept of Kondor, and in his method of argument, Lajos Németh was aided more than anything else by the articles on Cézanne written early in the century by the university professor Lajos Fülep (1885–1970). Lajos Németh borrowed Fülep's main arguments – and those of the most important early student of Fülep, Charles de Tolnay (originally Károly Tolnay, 1899–1981), who later gained world renown as a Michelangelo scholar (Németh relied mainly on Tolnay's career-launching study entitled *Cézanne's Place in History* [published in Hungary, 1924] and on a few of his later works on medieval and renaissance art [published abroad] – and applied and adapted them to Kondor.) In Fülep's understanding, Cézanne was exceptional because he was simultaneously “ancient” (“medieval”) and radically contemporary: “modern”. As Fülep expressed it in 1923, “The orthodox Cézanne, with his own unique realism, represents a piece of the medieval worldview in an impressionist environment: this is the most profound and decisive factor in his art [...]”

Ferenc Gosztonyi
art historian
Eötvös Loránd University, Institute of Art History
gosztonyi.ferenc@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Németh Lajos, Kondor Béla, Paul Cézanne, szocialista realizmus

KEYWORDS

Lajos Németh, Béla Kondor, Paul Cézanne, socialist realism