
KÖZÉPKORI ÉS RENAISSANCE EMLÉKEK
BUDAPEST TERÜLETÉRŐL

IRTA

DR. ÉBER LÁSZLÓ

Ha fővárosunk művészetének a múltjával meg akarunk ismerkedni, akkor kétféle forrásokhoz kell folyamodnunk: a közvetlen és közvetett forrásokhoz. E két csoport igen aránytalanul van elosztva. Azoknál az irodalmi és graphikai forrásoknál, a melyekből ismereteinket meríthetjük, sokkalta gyéresebb számmal maradtak fenn e művészet emlékei, ismeretünk közvetlen, kézzelfogható forrásai. Ilyen körülmények között nem csoda, ha azok a kutatók, a kik Budapest régi művészetével foglalkoztak, különösen a történeti följegyzések, régi okmányok adatait dolgozták föl, térképek, tervrajzok, látképek alapján igyekeztek a régi Buda és Pest képét reconstruálni és csak ritka esetben használhattak föl mintegy illusztrációképen egy-egy fönmaradt emléket. A főváros művészettörténetének egyik buzgó kutatója kénytelen is bevallani, hogy a kép, a melyet közvetett adatok segítségével nyerünk, «merőben negatív természetű». Ez nyilván azt jelenti, hogy ez úton jóformán csak azzal ismerkedhetünk meg, a mi volt, de már nincsen meg és keseregve vádolhatjuk a sors mostohaságát azért, a mit tőlünk elrabolt.

Az írott adatok majdnem kizárólag az építészet történetére vonatkoznak. A szobrászatra és festészetre nézve igen gyérek és szűkszavúak. Művészettörténeti irodalmunk azért első sorban az építészettel foglalkozott, a fönmaradt néhány emlékhöz hozzáfűzhette azokat a tanulságokat, a melyeket a közvetett forrásokból merített és így elég részletes, bár helyenkint töredékes, egészben pedig merőben elmosódott képet adott a művészet ez ágának múltjáról. A különböző források fön említett viszonyánál fogva nincs is arra kilátás, hogy a helyzet valaha megváltozzék. A nagy monumentális építészeti alkotások legnagyobb része teljesen elenyészett és nem keltheti azt életre sem a legtudósabb következtetés, sem a legragyogóbb phantasia. Fölmerülhetnek még újabb írott adatok, tudásunk kibővíülhet, de újabb fontos emlékek fölfedezésére nincs kilátás. Régi szobrászatunk megismerését illetőleg viszont az a kötelességünk, hogy szorgalmasan összegyűjtsük az összes meglevő emlékeket, ha azok többnyire nagyon szerények, töredékesek is. Írott adatok reménye nélkül itt csakugyan ezekre vagyunk utalva, belőlök kell kiolvasnunk mindazt, a mit csak lehet.

A következő lapokon fővárosunk területéről származó és legnagyobb-részt kiadatlan vagy nem kielégítő módon közzétett néhány szobrászati emlék ismertetését és képét adjuk. Ez emlékek kevés kivétellel a budai várban végzett építkezések alkalmából kerültek napfényre és nagyrészt a Fővárosi Múzeumba és a Nemzeti Múzeumba kerültek. Bár természetöknél fogva kizárólag töredékek és épen nem alkalmasak arra, hogy szoros összefüggésbe fűzhetnők őket, mégis összességükben becses adalékok fővárosunk művészi múltjának ismeretéhez és részben még mai állapotukban is figyelemre méltó művek.

Középkori szobrászatunknak talán legrégebb emléke egy sárgás, kemény mészkőből faragott dombormű, a mely a tabáni római katolikus plébániatemplom belsejében, a fő bejáratától jobbra, az orgonakarzat alatt a falba van beeresztve. (1. kép.) «Mindenképen a legérdekesebb emlék, a mely a mai székesfőváros hajdani román kori művészetéből napjainkig fönmaradt» — mondja első ismertetője.*

Első pillantásra meglátszik, hogy nagyobb darabnak a töredéke. A meglehetősen épségben fönmaradt rész Krisztust ábrázolja. Krisztus 32 centiméter átmérőjű bemélyített medaillonban széken ül. Bal kezében könyvet tart, jobbát, a mely azonban nagyon meg van rongálva, fölemeli. Feje mögött keresztcs dícsfény képezi a háttérét. Az arcz a test többi részéhez képest föltűnően nagy, formáiban igen durva. Kellemetlen hatását még növeli az a körülmény, hogy orra letört és az arcz különben is meg van rongálva. Sajátságos Krisztus ábrázolása csupasz, szakálltalan arczczal, holott a román művészetben már a szakállas Krisztus typus az általános. A durva formákkal ellentétben a kivitel nagyon finom, a mi nyilván a kis mérettel áll összefüggésben és bizonyos tekintetben a középkori kisleptika műveire emlékeztet. Krisztus közepén elválasztott haja egyenletes, szimmetrikus hullámokban húzódik jobbra-balra. Organikus ábrázolásra való törekvést árul el a homlokcsont és a szemek gödreinek a föltüntetése, viszont csudálatos gyöngesség nyilvánul az óriási előre álló fülek alkatában, a melyeket a művész az ábrázolás világossága kedvéért, a saját könnyebbségére, nem a természetes helyzetben, rövidülésben, hanem mintegy kiterítve faragott ki. A test alkata igen gyöngé. A nyak eltűnik a hatalmas, vaskos áll alatt. A vállak keskenyek, a mell lapos, a karok különös módon ki vannak csavarva és könyökben majdnem teljes derékszögben megtörve. A mint a fej rengeteg

* *Divald Kornél*, A régi Buda és Pest művészete a középkorban. Műtörténelmi és topographiai tanulmány (A Szent-István Társulat tudományos és irodalmi osztályának felolvasó üléséből, 41. szám), Budapest, 1901. 22. l. V. ö. *Divald*, Budapest művészete a török hódoltság előtt (Budapest, 1903), 17. l.

nagy a törzshöz képest, úgy a törzs is aránytalanul hosszú a lábszárakhoz hasonlítva. Ez utóbbi körülménynek főleg az az oka, hogy a művész nem volt képes a lábszárak ülő helyzetének a problémájával megküzdeni, — olyan



1. kép. Dombormű a budapest-tabáni r. kath. plebánia templomban.

vonás, a melylyel különösen franciaországi hasonló tárgyú domborműveken is találkozunk. Az optikai rövidülés föltüntetésére vonatkozó erőlködés a felső lábszárak valóságos abbreviaturáit hozta létre. Az anatómiai tudás fogyatékosága mellett is föltűnő, hogy a művészen megvolt az akarat a testnek és a test helyzetének organikus ábrázolására. Ez a törekvés a ruházat

elrendezésében nyilvánul meg a leghatározottabb módon. Elrendezés, technikai kivitel szempontjából a ruházat két részre, egy felső és egy alsó részre oszlik. Fölül a testhez simuló ruhát adja vissza a művész, alul azt ábrázolja, mint omlik le az ülő alak térdéről. Fölül, kivéve a nyak nyílása körülötti részt, a ruha hajtékai nem symmetrikus elrendezésűek, sőt a hajtékok nem is domborodnak ki, hanem csinosan, tisztán bevésott vonalak tagolják a felületet.

A trónoló Krisztusnak e nem nagy méretű, de a maga szigorú, merev frontalitásával ünnepies, monumentalis hatású ábrázolása nem állott magában eredeti rendeltetési helyén. A dícsfényt jelző medaillon föliratos keretén kívül egyes nyomok láthatók, a melyek, különösen a jobb oldalon fölül, valami szárnyas lények egykori jelenlétét teszik valószínűvé. Az egész, több alakból álló dombormű az utolsó itéletet, illetőleg Krisztust mint a világ biráját ábrázolta, két angyal vagy az evangelisták jelvényeinek közepette. Alighanem erre vall a medaillon szépen, tisztán vésett fölirata is, a mely azonban olyan csonkán maradt fenn, hogy olvasása nem biztos.

† ORBITA TOLLITVR O GRADIVNTVR.

E föliratot a középkori latinságnak megfelelő és az utolsó itéletre vonatkozó kifejezésekkel egészítvén ki, következő mondatok valamelyikét vagy azokhoz hasonlót kell föltételeznünk:¹

Orbis terrarum tollitur, pauci cum eo gradiuntur, vagy: . . . angeli cum eo gradiuntur, vagy mortui e sepulchris progre(a)diuntur.

Az utolsó itélet plastikus ábrázolásai² a román izlésű templomokon rendszeren a kapuk tympanonjában lépnek föl. A rendelkezésre álló tér, az vmező félköre az ábrázolás rövidített módját vonta maga után. Főleg csak Krisztus mint a világ birája fordul elő, *mandorlában*, körülötte harsonázó vagy Krisztus kínszenvedésének jelvényeit tartó angyalok és az evangelisták jelvényei. Az ítélkező Krisztus abban a tekintetben tér el a diadalmaskodó Krisztustól, a kinek ábrázolása még az ókeresztény időkre megy vissza, hogy jobb kezét nem emeli áldó mozdulatra, hanem sebhelyét mutatván, tenyerét kifelé fordítja. Néha mindkét kezét így fölemeli, azonban igen gyakran, különösen franciaországi domborműveken, leeresztett bal kezében könyvet tart, *az élet könyvét*, a mely az utolsó itéletkor szintén szerepet játszik. A mi domborművünkön a jobb kéz megrongált állapota daczára is világos, hogy nem áldó mozdulatra van emelve, hanem tenyerével kifelé

¹ E conjecturákat *Gárdonyi Albert* úr szíves érdeklődésének köszönöm.

² V. ö. *Springer*, Das jüngste Gericht. Eine ikonographische Studie. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1884, 393. köv. II.; *Detzel*, Christliche Ikonographie, I. 532. köv. II., stb.

fordítva. Később, midőn a kapúzat méretei megnövekszenek és a tympanonok is terjedelmesebbek, Krisztus ábrázolásához hozzátoldják az utolsó ítélet többi részletét is. Néha Mária és Keresztelő János imádkoznak az emberiségért Krisztustól jobbra-balra, Krisztus alatt a tizenkét apostol alakja jelenik meg, többé-kevésbé részletesen ábrázolják a poklot és a paradicsomot, szóval érvényre jutnak mindazok az elemek, a melyeket a keresztény művészet részben a szent írásból, részben a theologiai irodalomból vagy egyházi költészetből merített és sokszor ugyancsak phantastikus egészszé egyesített. E tekintetben a legmesszebb mentek a csúcsíves izlésben épült székesegyházak kapui fölött látható ilyen jelenetek. Kitünő példája az utolsó ítélet e gazdag, complicált ábrázolási módjának a kassai székesegyház északi kapujának a tympanonja.

A tabáni Krisztus dombormű valamely Árpádkori budai templom egyik tympanonjának a töredéke. Ikonographiai és formai jellegéből ítélve nyilván a XII. századba tehetjük keletkezésének korát. Föltételezhetjük, hogy valamely nagyobb domborműnek a részlete, erre vall az is, hogy a Krisztus feje fölött levő, a kőtömbből csak kinagyolt rész hajlásából eléggé terjedelmes félkörívre lehet következtetni, — a nélkül azonban, hogy az utolsó ítélet részletesebb ábrázolásához tartozott volna.

Magyarországi szobrászati emlékeink közül ikonographiai szempontból a legjobban megközelíti a tabáni domborművet a gyulafehérvári székesegyház belsejében a déli kapu fölött levő rendkívül érdekes, de mind mai napig csak egy fogyatékos rajzban* publicált tympanon, a mely szintén az utolsó ítéletet, illetőleg Krisztust, mint a világ bíróját ábrázolja. A román izlés kezdetleges fokára vall, nyilván még a XI. századból való. Középen Krisztus trónol, egyenesen, merev tartással (2. kép).

Megrongált fejét kereszties dícsfény veszi körül. Jobb kezét hasonló mozdulattal emeli föl, mint a tabáni dombormű Krisztusa, bal kezében könyvet tart. Ruházatának hajtékai merevek, schematikusak. Összehajtható szék módjára szerkesztett trónusa fölül egy egy állatfejen végződik. Krisztus alakjától jobbra-balra egy-egy angyal jelenik meg, nagy, erősen tagolt szárnyakkal, hosszú, bő, bokán fölül érő ruhában. A bal oldali angyal kezében keresztet tart, a mely, bár a román izlésű processionalis keresztre emlékeztet, nyilván Krisztus kínszenvedésének jelvénye gyanánt szerepel. Ez a dom-



2. kép. Krisztus. A gyulafehérvári székesegyházban levő dombormű részlete.

* Osztr.-magyar monarchia, Magyarország, VII. köt. 37. l.

bormű, bár kivitel, stilus tekintetében nagyon elüt a tabánitól, szerencsésebb főtartásánál fogva fogalmat adhat annak egykori alkatáról.

Fővárosunk vajmi kevés román izlésű emléke közé tartozik egy durva formájú és kivitelű, homokkőből faragott gyámkő, a mely jelenleg a Nemzeti Múzeumban őriztetik (3. kép). Különösen ikonographiai szempontból érdekes. A henger idomú, alul durva, elnagyolt, emberfejen végződő, fölül egyszerű tagozattal ellátott darab megrongált, erősen kidomborodó, figurális ábrázolást visel magán. Jobbra hosszú, kibontott hajú női alak félalakja jobbra



3. kép. Gyámkő a Nemzeti Múzeumban.

fordul és látszólag rémul-
ten menekül. Balról majom
kapaszkodik elő, mintegy
üldöző, incselkedő mozdu-
lattal és egyik kezében göm-
bolyú tárgyat, talán almát
tart. E jelenet a román mű-
vészet ama nagyon elter-
jedt, népszerű ábrázolásai
közé tartozik, a melyek
symbolikus, néha rejtélyes,
olykor épenséggel grotesk
formában az épület egyes
részein voltak elhelyezve és
sokszor ugyancsak drasti-
kus módon intették a hívő-
ket, figyelmeztették őket
azokra a veszélyekre, a me-
lyeknek ezen a világon ki-
vannak téve, azokra a ki-
sértésekre, a melyekkel az ördög a jó útról igyekszik őket eltántorítani. A középkori művészetben gyakran ábrázolták az ördögöt majom képében. A középkor fölfogását, az ilyen ábrázolások titkos vonatkozásait épen a majom képében szereplő ördög is találóan illusztrálja. Az ő világ majmainak a farka tudvalevőleg vagy teljesen hiányzik, vagy csak elkorcsosult állapotban maradt fenn. Ebben a körülményben is az ördögnek és majomnak közös jellemző vonását látták. «Az ördögnek majom alakja van. Feje olyan mint a majmoké és nincs farka: azért, mert kezdetben az angyalokkal volt, de mert képmutató volt és Isten ellen pártütő, elvesztette az eget: az, hogy nincsen farka, annak a jele, hogy végre teljesen el fog veszni, mint kezdet-

ben a mennyekben.»¹ Ezt a sajátságos magyarázatot adja egy XIV. századbeli francia kézirat, a mely az állatok természetével, symbolikus vonatkozásaival foglalkozik. A mi ábrázolásunk jelentősége e szerint világos: a majom, az ördög, a kísértő üldözi a hívő lelket. A kezében tartott alma a csábítás eszközt jelzi, akár az az alma, a melylyel az ördög Évát csábította el.

A belső tartalom, a symbolismus, az oktató célzat adta meg az ehhez hasonló faragványoknak a létezési jogát. Ha ezt nem vesszük tekintetbe, akkor mindez furcsaságnak, néha izléstelenségnek, vagy épen botrányosnak tűnhetik föl. A középkor legérdekesebb művelődéstörténeti nyilatkozatai közé tartozik Clairvauxi Szent Bernátnak a kifakadása a XII. század első felében. Azt is megmutatja, milyen oldalról foghatók föl ez ábrázolások, ha azok eszmei tartalmát nem vesszük figyelembe. A szerzetesek nagy reformatora mitsem akar róluk tudni. «Mit keresnek kolostorainkban az olvasó testvérek körül azok a nevetséges szörnyalakok, az a csudálatos szépség, a mely még a torzalakokban is megnyilatkozik, az a formás korcsalkotás? Mit keresnek ott az *ocsmány majmok*? a vad oroslánok? a szörnyalkotású kentaurók? a félemberek? a foltos tigrisek? a küzködő katonák? a kürtölő vadászok? Itt egyfejű, soktestű szörnyet látunk, amott meg sok fejet egy testen. Ennek a négy lábú állatnak kigyó farka van, ott egy halnak olyan a feje, mint a négy lábú állatoké. Van olyan fenevad, a melynek mellső része lóhoz hasonlít, míg hátulsó része kecskéé; másutt egy szarvas állat lótestben végződik. Szóval, akkora és olyan csudálatos a különféle formáknak mindenütt eláradó változatossága, hogy a szerzetesek inkább azokon a márványfaragványokon legeltetik szemöket, mint könyveik lapjain és az egész napot azzal töltik, hogy azokra báméskodnak, semhogy Isten igéje fölött elmélkednének.»²

Csakugyan, bekövetkezett az az idő is, a midőn a symbolikus jelentőség, az oktató célzat kivész ez állati és korcs alakokból, a midőn a régi formákat belső értelem nélkül ismétlik, nem tartalmukért, hanem pusztán a decoratív hatás kedvéért. Az oszlopfeneknek és az épület egyéb részeinek az állati ornamentikája váltja föl a durva, de sokat mondó formákat. A fejlődés szempontjából ez már secundær jelenség, bár igen gyakran megesik,

¹ «Li signes a la figure al deable. Il a cieff come signes, et il na point de Koe: cest qil at commencement avec les Angles, mais por ce qil fu ypocrites et trechieres de deus, perdi il le ciel: la coe qil na mie, cest qil perira tot en la fin si come il fist al commencement es ciels.» *F. d'Azac*, De la zoologie composite. *Revue de l'Art chrétien* 1886, 17. lap.

² *Apologia ad Guillelmum abbatem*. V. ö. *Schlosser*, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abend-ländischen Mittelalters*, 267. köv. I.

hogy a középkor késő idejéből való, még tisztára symbolikus czélzatú faragványokkal találkozunk, míg az értelem nélküliek korábban is föllépnek. Jó példája ennek a modornak az a gazdagon faragott diszítésű töredék, a mely a Svábhegyen, az ú. n. Béla király kútja fölé épített házikóba van befalazva (4. kép). A mészkőből faragott, mintegy 140 centimeter hosszú építészeti készlet* a hozzája tartozó oszlopok nyomai után ítélve valamely templom díszes kapujának a béléteről való. A nagy technikai készséggel faragott dombormű a középkor művészetében olyannyira gyakori phantastikus madarakat ábrázol. Két madár hosszú nyaka összefonódik, másik két madár feje egy nagy, durva fejben egyesül. Hasonló ábrázolásokkal középkori épületeinken egyebütt is találkozunk, így például Jaákon, a gyulafehérvári székes-egyház egyik oszlopának a fején, stb. Az erőszakos mozdulatok, szokatlan,



4. kép. Középkori faragvány Béla király kútján, a Svábhegyen.

megkapó összetételek utánzása, a madarak testének erős hajlásai, a tollas felületek feltüntetése, az egész compositiónak hatásos összetétele, — ez a művész törekvése. Szívesen fitogtatja technikai jártasságát is: a jó, kemény kőből bátran faragja ki az alakokat úgy, hogy azok egyes részei szabadon emelkednek ki. Nyoma sincs már annak a művészetnek, a mely még dadog, de van mondani valója. Az ilyen ábrázolás mögött semmi titkos, symbolikus jelentőséget sem szabad keresnünk. A dombormű nyilván Budapest területének valamely XIII. századbéli, késői román vagy átmeneti stílusú templomáról került a Svábhegyre.

A budavári koronázó templom környékéről került a Fővárosi Múzeumba az a csonka alak, a melyet 5. képünkön mutatunk be. A fehér

* Szendrei János, Román építészeti emlék a Svábhegyen, *Archæologiai Ertesítő*, 1902, 384. lap V. ö. *Divald*, Budapest művészete, 87. köv. I.

mészkőből faragott, 42 centiméter magas darab angyal felső részét ábrázolja. Egyenes, merev, szigorúan frontalis helyzetben fordul szemközt az angyal, jobb kezét áldásra emeli, ökölbe hajlított bal kezét maga előtt tartja. Erős megrongáltsága dacára is megmaradt a válla mögül kinövő bal szárnyának egy darabja, a feje mögött levő, korong alakú szentfény pedig majdnem teljesen. Bizonyos, hogy az a szobor, a melynek töredéke fönmaradt, Gábor arkangyalt ábrázolta és hogy eredetileg még egy szobor, Mária alakja, tartozott hozzá. A kettő együttesen az angyali üdvözlés jelenetét, a keresztény művészetnek ezt a kedvelt tárgyát mutatta be, nem csoport, hanem külön álló, de eszmeileg egybetartozó két szobor alakjában.

A reánk maradt érdekes töredék talán a koronázó templom legrégebbi szobrászati díszítéséhez tartozott, a XIII. század második feléből való. A test tartása, a félénk, mintegy lekötött mozdulat, az arc formái, a haj fölüllete, az egésznek a stilusa arra az időre vallanak, a mikora szobrászat még teljesen a csúcsíves építkezés hatása alatt áll. Csak később következik be a test tartásának változatossága, a mozdulat elevevése, a test függélyes tengelyének elhajlása, a végtagok fölszabadulása, a részletek finomabb, tetszetősebb kidolgozása. A mi töredékünk még teljesen a régibb művészet komoly, ünnepélyes, hieratikus jellegét tükrözteti vissza. Az alak hátulso része lapos, nincs kidolgozva; a fej a test többi részénél erősebben domborodik ki.

A budavári koronázó templom újabb keletű, a XV. századból való díszes részei közül a legismertebbek közé tartozik a déli oldal pompás kétnyílású kapuja, a melynek tympanonját a Mária halálát ábrázoló terjedelmes dombormű díszítette. E dombormű helyét ma erősen kiegészített másolat



5. kép. Angyal. A Fővárosi Múzeumban.

foglalja el. A kapunak a helyreállítást megelőző állapotát már több ízben képen is bemutatta a koronázó templommal foglalkozó irodalom. Tudjuk, hogy a dombormű tárgya részletesen, sok alakkal, a középkorban igen elterjedt ikonographiai típus szerint ábrázolta Mária halálát. Mária ágya előtt, imaszámolyon térdel, körülötte szertartásosan imádkoznak az apostolok, mint-

egy assistálnak a haldoklónak. A magasban angyalok között Krisztus jelenik meg, karjai között tartván Máriának gyermek alakját öltött lelkét.

Az eddig közzétett reproduktiók olyan aprók, olyan kevésbé élesek, hogy azokból a dombormű jellegét is alig lehet fölismerni, a részletek meg épen-séggel elenyésznek. Ezért nem tartjuk fölöslegesnek, hogy a dombormű egy részletét reprodukáljuk. A templom helyreállítása alkalmából a tympanon egy töredéke a Fővárosi Múzeumba került. Ez a töredék kettejét ábrázolja annak a négy ülő alaknak — nyilván a négy evangélista alakjainak — a melyek a csúcsives mező felső részén, a lebegő Krisztus alakjától jobbra és balra, a tympanon szélén voltak elhelyezve (6. kép). A négy közül csakis ez a két alak maradt fenn, a másik kettő a századok



6. kép. A budavári koronázó templomról való töredék.
A Fővárosi Múzeumban.

viszontagságai folyamán a dombormű nagy részével együtt teljesen elenyészett. Ezek is ugyancsak csonkák: a felső alaknak feje, mind a kettőnek mindkét karja hiányzik. Mégis előkelő helyet foglalnak el középkori szobrászatunk emlékeinek kis csoportjában. A tömör, tagozott szegélyű székeken ülő alakok elhelyezése, mozdulata a késői kor daczára is a legjobb hagyományok követésére vall. Komolyan, ünnepélyesen ülnek, a nélkül a túlságos mozgékony, játsszóság nélkül, a mely a késő gotikus szobrászati műveket annyira jellemzi.

Nemes, nagyon egyszerű a ruházat elrendezése is. Semmit sem látunk rajta a hajtékoknak abból az éles megtöréséből, elaprózásából, a mely ebben a korban szintén olyan gyakori. A két apostol szobra azt a benyomást kelti, mintha a művész XIII. századbéli francia minták nyomán készítette volna el művét. Francia szobrokra emlékeztet az egyik alaknak komoly, méltóságos, a kis méret dacára is monumentális hatású feje (7. kép).

A középkori emlékek sorában még csak néhány darabot kell bemutatnunk. Budáról származott a Fővárosi Múzeumba egy oszlop törzsének két hengeralakú töredéke vagy két hasonló oszlopnak egy-egy töredéke (8. kép), a melyek egyike 24, másika 18 centiméter magas. Átmérőjük körülbelül 14 centiméter. Mindkettőnek hosszában mintegy 10 centiméter szélességben a henger ellapul és a díszítmény is megszakad. Fölületüket igen jellemző hármasszíjfonos, négy- és ötszirmú rózsákkal váltakozó domború díszítmény borítja.

Fővárosunk területéről eddigelé semmi hasonló jellegű emléket sem ismerünk. Annál nagyobb a jelentősége ennek a két csekély terjedelmű, de a maga nemében minálunk páratlan darabnak. Alkatuk, díszítésük formája a felső olaszországi régibb középkori, longobard eredetű művészetre utal, a mely a lombardiai kőfaragók révén már időszámításunk első évezre-



7. kép. Apostol feje. A 6. képen ábrázolt töredék részlete. A Fővárosi Múzeumban.

dének a végétől kezdve Olaszország területén kívül is elterjedt és első sorban Dalmátiát ejtette útjába. A longobard és román művészet viszonya, ez utóbbinak a keletkezése épen napjainkban a középkori művészet történetének legtöbbet megvitatott kérdései közé tartozik.* de bizonyos, hogy a lombardiai kőfaragók decoratív művei, a melyekben a szíjfonatnak, ez ősi longobard elemnek, a változatos formái akkora szerepet játszanak, Nyugat- és Dél-

* Lásd legújabbán *Richard Streiter* *Entwicklungsfragen aus dem Gebiete der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends* című tanulmányos ismertetését, *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1903, 167. köv. szám.

Európa román művészetében gyakori és érdekes jelenségek. Épen úgy, a mint a pécsi székesegyház töredékei között egyéb lombardiai elemek mellett az egyik oszloptörzsön¹ megjelenik a szíjfonat is, lombardiai kőfaragó munkájának kell tartanunk a két budai töredéket is, a melyek alighanem még a XI. századból származnak. Egykori rendeltetésüket alig sejtethetjük. Kis méretüket tekintve lehetséges, hogy nem valóságos épületnek, hanem valamely templom berendezési darabjának, ciboriumnak, a szentélyt elválasztó



8. kép. Oszloptöredékek. A Fővárosi Múzeumban.

korlátnak, szószéknek, vagy egyéb hasonló alkotmányoknak voltak a részei.

A budai királyi kertben a bástya falába van befalazva a 9. képen reprodukált, mészkőből faragott, erősen megroggalt, lyukacsos fölületű, nyugvó oroslán (hossza kb. egy méter), a mely nyilván a XIII. századból való. Különösen jellemző az állat sörényének erősen stilizált ábrázolása. Mintegy összehasonlítás céljából közöljük egy szintén oroslánt ábrázoló

másik töredéknek a képét, a mely a XV. század második feléből származik (10. kép). A vörös márványból faragott dombormű, a mely körülbelül 30 centiméter hosszú, egykor a Jezsuita lépcső falába volt beleillesztve, most a Halászbástya új följárójának a kapuzatát díszíti. A kuporgó oroslán ábrázolásában félreismerhetetlen a valóságosra való törekvés. Az állat helyzete, hatalmas sörénye, lábai, testének hátulsó része körül csavarodó farka elég jól vannak jellemezve. Föltűnő az a draperia, illetőleg valamely ruhának vagy lepelnek az a vége, a mely az oroslán hátán látszik. Divald² is fölismerte, hogy ez a részlet a töredék eredeti rendeltetését határozza meg. Kétségtelenné teszi

¹ Gerecse, A pécsi székesegyház egykori oltársátra és többi szobrászati maradványa ; Archæologiai Közlemények, XX. (1897). 83. l., 24. kép.

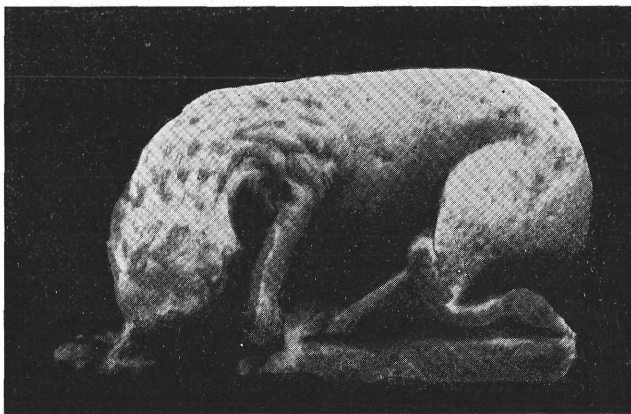
² Budapest művészete, 114. lap.

azt, a mit különben a dombormű formája is elárúl, hogy t. i. ez az oroszlán egy nagyobb egésznek, még pedig egy síremléknek a részlete volt és csak utólag, töredékes mivoltában használták föl eredeti rendeltetésétől teljesen idegen decoratív célra.

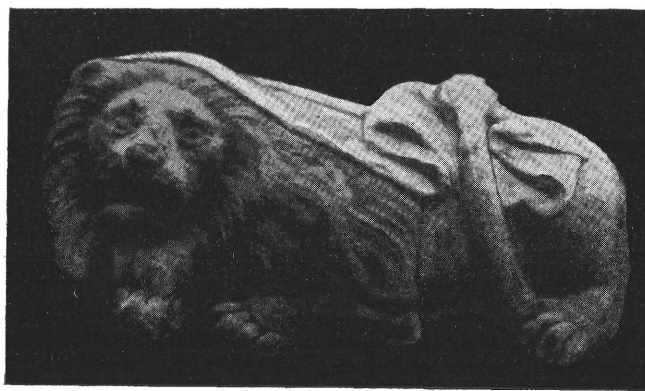
★

A román és a csúcsíves építkezés korából fönmaradt emlékeknel jóval számosabbak azok a töredékek, a melyek a Mátyás korabeli olasz renaissance stílusát tüntetik föl. E töredékekkel már többen foglalkoztak: első sorban Myskovszky, majd Hauszmann, a budai vár történetéről irt díszmunkájában és Divald Kornél.* Ez alkalommal néhány már ismert emléken kívül a kiadatlan renaissance kori emlékeknek egy sorozatát mutatjuk be. Mind amazokat, mind ezeket behatóbban ismertetjük. — Művészi érték dolgában nem állnak egyenlő színvonalon, de valamennyi méltán reászolgál érdeklődésünkre, hiszen a magyarországi művészettörténet páratlanul virágzó korszakának az emlékei.

Az absolut művészi értékhez hozzájárul a művészettörténeti jelentőség és a pretium affectionis.



9. kép. Oroszlán. A budai kir. várkertben.



10. kép. Oroszlán. A budavári Halászbástya lépcsőjén.

* V. ö. *Éber László*, Magyarhoni kora renaissance emlékek a Nemzeti Múzeumban. Archæologiai Értesítő, 1898, 196. köv. II.

Az olasz renaissance ízlésben készült művek töredékei között szépség és jelentőség tekintetében a Madonnának egy vörös márványból faragott domborműve foglalja el az első helyet (11. kép). Egyéb maradványokkal együtt ez is a budavári koronázó templom helyreállítása alkalmából került a Fővárosi Múzeumba. Az után a visegrádi várból származó és jelenleg Esztergomban, a hercegprímási gyűjteményben levő pompás, domborműves tympanon után, a melynek készítőjét Pulszky Károly olyan szerencsésen azonosította «a márvány Madonnák mesteré»-vel¹ és az után a dombormű után, a mely néhány évvel ezelőtt Diós-Győről a Nemzeti Múzeumba került² ez már a harmadik hasonló tárgyú mű, a mely anyagánál fogva föltétlenül Magyarországon készült, művészi jellegével pedig a renaissance korának olasz szobrászatára vall. Fájdalom, abban is megegyezik társaival, hogy erősen meg van rongálva. Az a körülmény, hogy a figurális tárgyú szobrászati műveken főleg az alakok arcai vannak kegyetlenül elpusztítva, aligha véletlen, hanem valószínűleg összefüggésben van a törökök képromboló vallási fanatizmusával. Ezt a sorsot szerencsésen elkerülte egy hasonló tárgyú más emlék, a Nemzeti Múzeumban levő Báthory-féle Madonna,³ de ez keletkezése koránál — a rajta levő évszám tanúsága szerint a mohácsi vész esztendejében készült —, anyagánál és művészi jellegénél fogva mégsem tartozik szorosán bele a Madonna domborműveknek imént jelzett csoportjába.

Az erőszakos rongálást észlelhetjük a Fővárosi Múzeumban levő Madonna domborművön is. A 60 centiméter magas dombormű Máriát és a kis Jézust ábrázolja, az anyát fél, a kisdedet egész alakban. Máriát ülő helyzetben kell képzelnünk. Jobbra fordul, de teste majdnem teljes szemközti nézetben mutatkozik, míg feje oldalnézetben látszik. Gyermekeit bal kezére ültette és jobb kezével gyöngéden kebléhez szorítja. Mária alakját bő, sok hajtékú kendő borítja, a mely fejről omlik alá. Csak a nyak alatt látszik ruhájának egy kis darabja, keskeny, domború szegélylyel. E nagy, bő kendő hatásos elrendezése, olyképen, hogy az tetszetős, széles hajtékokkal burkolja el a testet és mégis éreztesse annak szerves tagoltságát, plasztikus idomait, — ez volt formai szempontból a művész fő törekvése. Fönn, a fej tetején, a kerettel ellátott szentfény előtt, a melynek azonban csak igen kis részlete maradt meg, a kendő megfeszül és csak kevés, gyöngye hajtékot mutat. Már erősebben tagozódik, a mint a fejről lehúzódik a vállakra. A jobb váll fölötti hir-

¹ Három magyar érdekű olasz renaissance emlék. *Archæologiai Értesítő*, 1890, 312. köv. II.

² Id. cikkem, *Archæologiai Értesítő*, 1898, 205. köv. II.

³ *Pasteiner Gyula*, Báthory-féle Madonna a Nemzeti Múzeumban; *Archæologiai Értesítő*, 1885, 378. lap.



11. kép. Madonna. A Fővárosi Múzeumban.

telen, erős torlódás a Madonna mozdulatát is jelzi. Ismét gyöngéden simúl hozzá a kebelhez, pompás, széles ránczokat vet a jobb karon, a melynek finom formája mégis olyan hatásosan tűnik elő a vastag kelme alól. Néhány nagy, határozott hajtékban hull alá az a rész, a mely a jobb vállon megakadt és legalul egyesül azokkal az erősen hajlott, keskenyebb redőkkel, a melyek a bal karra vetett rész lehullása következtében keletkeztek. Az a nagy gond, a mely Mária ruhájának kivitelét jellemzi, meglátszik a kis Jézus ingecskéjén is, a mely vékony kelméből való, finom, éles törésű és szorosan hozzá-simul az apró test idomaihoz. A dombormű erősen megrongált állapota nem engedí meg, hogy a födetlenül maradt testrészek formáit, kivitelét apróra megismerhessük. A Madonna kissé előre hajtott arcának legnagyobb része elpusztult. Mégis jellemző az arc formáinak lágy, fiatalos jellege, a homlok enyhe hajlása, a szemgödör csekély bemélyedése, a szemöldök teljes hiánya, a csillag nélküli szem héjainak éles rajzolata. A formákban nincsen semmi keménység, semmi matronalis vonás. Igen különös, kedves hatású az a göndör hajfürtöcske, a mely a kendő alól kikandikál. Meglehetősen épségben maradt fönn a nyak; a jobb alsó karnak és kéznek legalább a helyzete, rajzolata világos, a bal kéz pedig majdnem teljesen ép. Mindenütt finom, nyúlánk formák; a bal kéz ujjainak elhelyezése épséggel jellemző az olasz kora renaissance szobrászatára.

A gyermek testének felső része teljesen hiányzik. Csak sejthetjük azt a mozdulatot, a melylyel anyja kebeléhez simúlt. Üde, természetű a kövér lábszárak ábrázolása, a nélkül azonban, hogy a gyermeki test lágy fölületének, könnyen eltolódó zsirranciainak föltüntetéséig elmenne. Különösen jellemző a lábak helyzete, olyképen, hogy a lábszárak a térdtől lefelé éles szögben térnek el egymástól.

A Madonna, a keresztény művészetnek ez ősi tárgya, óriási szerepet játszik az olasz renaissance művészetben. «Olaszország palotáiban, utczáin, nyilvános és magángyűjteményeiben, Európa nagy múzeumaiban, különösen a Louvreban, a londoni South Kensington múzeumban és a berlini múzeumban aránylag óriási, százakra menő számban maradtak fönn ilyen Madonnadomborművek a XV. és XVI. századból. Anyaguk a legkülönbözőbb. Bronzból és márványból készültek az előkelők, gazdagok, terrakottából és stukkóból a szegényebbek számára. Csak elenyésző részek valóban eredeti, határozott jellemet föltüntető alkotás, a melyeket biztonsággal hozzá lehet fűzni egyik vagy másik művész nevéhez; a legtöbb csak többé kevésbé sikerült másolat, utánzás, valamely híres, kedvelt műnek gyöngébb változata. Többnyire keretbe foglalták, gyakran befestették, megaranyozták őket, bizonyára

nagy becsben állottak, mint a vallásos áhítat művészi tárgyai. A hasonló jellegű festményekkel együtt éles világot vetnek a kor vallási és művészeti fölfogására. Mint a templomok oltárain, úgy a családi otthonban is tűnőfélben vannak a merev, hieratikus, néha szinte ijesztő kifejezésű Madonnák. Az anya és gyermeke közötti viszony már kevésbé feszes; Mária meg meri ölelni, csókolni gyermekét, ez pedig nem trónol már hidegen, ünnepélyesen anyja ölén, hanem a kiseded természetes tehetetlenségével, ragaszkodásával símúl hozzá és egészen gyermek módjára viselkedik, a korai vénségnek a nélkül a kifejezése nélkül, a mely a régibb ábrázolásokat jellemzi. E tekintetben azonban több változatot, fejlődési fokot különböztethetünk meg. A korábbiak átlag még nagyon komolyak, egyszerűek, kevésbé világias jellegűek. Utóbb, különösen a század közepétől fogva, egyes genreszerű vonások lépnek föl. Mária elveszti fönséges, megközelíthetetlen típusát és egyénibbé, képmásszerűvé, néha igen kedvessé, néha kissé póriássá válik. A gyermek már kissé nyugtalanabb, olykor nagyon is csintalan, többnyire már nagyobbacska fiú, a kit anyja már alig bír féken tartani. Nagy szerepe lesz már a mellékes részletek kiképzésének is, úgy hogy e későbbi domborművek hatása többnyire már csakugyan világias.»*

A compositio egyszerűségénél, gyakoriságánál, valamint az ugyancsak hiányos föntartásnál fogva alig lehet arra kilátásunk, hogy a Fővárosi Múzeumban levő domborművet egyik vagy másik olasz művész nevéhez fűzhessük. Viszont elég jellemző vonással rendelkezünk arra nézve, hogy helyét a XV. századból fönmaradt emlékek sorában megállapíthassuk.

A legrégebb Madonna domborművek, első sorban azok, a melyek Donatellóval közvetlen vagy közvetett összefüggésben állanak, az anya és gyermek együttlétét, kölcsönös szeretetét a lehető legegyszerűbb formában, legkevesebb eszközzel mutatják be. A Madonna rendszerint fél alakban jelenik meg. A két szereplő már anyagilag is a legszorosabban egymáshoz fűződik: az anya többnyire magához karolja kisededét. Jellemző az is, hogy míg Donatelló ugyancsak szűkre szabja e domborművek keretét és a Madonna fejét majdnem mindenütt éles oldalnézetben mutatja be, addig később a keret kitágul, az ábrázolás új elemekkel — többnyire angyalok jelenlétével — bővül, a Madonna többé-kevésbé határozottan szembe fordul a szemlélővel, a gyermek is megtanult már a saját lábán megállani, nincsen annyira anyjára utalva és kisebb-nagyobb mértékben külön válik tőle. A későbbi ábrázolások, a melyeknek jellemző típusait különösen Verrocchio

* Éber László, Donatello. Budapest, 1903; 74. l.

domborművei között találjuk meg, rendesen nagyobbak, gazdagabbak, részletesebb, aprólékosabb, diszesebb kivitelűek, de hatásuk kevésbé bensőséges.

A mi domborművünk mesterét kétségkívül a firenzei szobrászok ama nemzedékében kell keresnünk, a mely a XV. század közepe körül, inkább előbb, mint később működött. A dombormű zárt compositiójával, az alakok elrendezésével még a század első nemzedékének a nyomába lép, de a kivitel könnyedségében, finomságában már túlemelkedik az archaikus vonásokon. Még így, mai rongált állapotában is komoly bensőség sugárzik ki ebből a műből és csak Mária arcának finom vonásai, a gyöngéd arányok és karcsú tagok vallanak a firenzei szobrászat azon korszakára, a mikor már a csinoság, a fiatalos gyöngédség kifejezése a művészek fő törekvése. A hazai vörös márvány, a melyből a dombormű készült, kétségtelenné teszi, hogy, mint a «márvány Madonnák mestere», ezé is itt, Magyarországon, Mátyás udvarában működött.

A renaissancekori töredékek közül a fönnt ismertett Madonnának szépség, finom kivitel tekintetében méltó párja az a mészkőből faragott női alak, a mely szintén a budavári koronázótemplom helyreállítása alkalmából került a Fővárosi Múzeumba (12. kép). Igen megrongált állapotban maradt reánk. Arcza erősen, erőszakos módon van megcsonkítva, fejét elválasztották törzsétől, nyaka teljesen hiányzik, úgyszintén bal keze is. E pusztításokat ez esetben is talán a mohammedánok vallási fanatismusának róhatjuk föl. A női alakot nem teljes egészében, hanem csak térden fölül ábrázolta a művész. Az alak magassága 45, a feje 15 centiméter; a hiányzó nyak hosszát hozzászámítván, az egésznek körülbelül 70 centiméter lehetett a magassága. Az alaknak csak mellső oldala van kifaragva, hátulsó fele lapos, — annak a jele, hogy eredetileg fülkében állhatott. A fej rongált állapota következtében az arc vonásaiból alig látszik valami. Inkább csak sejthetjük a nemes arányokat, a szemek, orr és száj finom rajzát. Két oldalt hosszú, nem épen dús, puha, kevésbé hullámos fürtök hullanak le a vállakra és mellre. Az alak testét bő, de azért a testhez simuló ruha borítja, a mely derékon alul át van kötve, olyképen, hogy a felső rész bőven, lapos hajtékokkal fődí a mellett, míg az alsó rész inkább megfeszül és egyenes, majdnem párhuzamos hajtékokba van szedve. A nyak alatti erős, szögletes kivágást egyszerű, gyöngysorhoz hasonló vésett motívummal ellátott szegély díszíti. A ruhán kívül a női alaknak még palástszerű nagy kendője is van, a mely bal válláról húzódik alá, a bal kart elfödí, lejjebb, az alak talapzatát képező egyszerű, kevésbé előre szökő lapon megtorlódik és balfelé húzódik. Még a bal kéz



12. kép. Mária. A Fővárosi Múzeumban.

hiányzása daczára is a bal kar motivuma egészen világos, az alak jobb felén az alsó kar is teljesen hiányzik és a kendő is hirtelen megszakad.

A fej és test alkatában, a ruházat elrendezésében, a mozdulatban és a plastikus motívumokban az olasz korai renaissance fölfogása nyilatkozik meg. Az egyes részletek gondos kivitele mellett a ruházat ízléses, mutatós elosztása tűnik föl. A ruházat mindenütt hozzásímúl a testhez, követi annak plastikus idomait. A mozdulatban még némi félienkség, elfogúltság, szögle- tesség látszik. Az egész mű jellege valamely toscan művész kezére vall, a ki Mátyás király idejében Budán dolgozott és hazai követ használt anyagul.

A szobormű töredékes föntartása mellett is meghatározhatjuk annak tárgyát, jelentését. A fej fölött *mandorla* alakú szentfény felső része látszik rajta, illetőleg előtte, apró, domború szárnyas angyalfejjel. Ez a részlet arra vall, hogy az ábrázolt női alakban Máriát kell fölismernünk, még pedig az angyali üdvözlés pillanatában. Ez eseménynek festői ábrázolásaiban mind a középkorban, mind a renaissance művészetben és későbbben is Gábor árk- angyal alakján kívül mennyei dicsfény közepette apró, szárnyas angyalfejek jelennek meg és a dicsfényből Mária fejére sugár esik. Már Simone Memmi is így ábrázolta az angyali üdvözlést a firenzei Uffizi képtárban levő fest- ményén. Ezt a motívumot használta föl a művész a mi esetünkben is, csak- hogy természetesen kénytelen volt annak mintegy csak kivonatát adni, olyképen, hogy az angyalfejek serege helyett egyet közvetlenül Mária feje fölé helyezett. Valószínű az is, hogy Mária bal kezében könyvet tartott, míg jobb kezét talán oldalt, Gábor megjelenése felé nyújtotta ki. Ez eset- ben azonban azt kellene föltételeznünk, hogy Mária szobrán kívül megvolt az árkangyalé is. Ennek ellentmond az a körülmény, hogy a női alak feje egészen egyenesen, szigorúan frontális helyzetben fordul velünk szemközt. Úgy látszik, hogy a művész voltaképen nem is az angyali üdvözlést ábrá- zolta, hanem csak Mária alakját magában, mint *Santissima Annunziatá*-t, a feje fölött levő angyalfejjel fejezvé ki műve jelentését. Lehetséges, hogy a szobor magában a Nagyboldogasszony templomában állott valami fülkében.

Ebben az esetben a szárnyas angyalfejnek megvan a maga tárgyi, értelmi jelentősége. Mintegy attributum. Ismeretes azonban, hogy az olasz renaissance művészet igen gyakran tisztán diszítő motívum gyanánt is föl- használta.

Ilyen alkalmazásban lép föl egy Budáról származó másik töredéken, egy jókora 1,57 méter hosszú és 98 centiméter széles, vörös márványból faragott darabon, a mely a Nemzeti Múzeumban van (13. kép). Ennek az

erős, 26 centiméter vastag, egyik végén csonka kőlapnak az egyik oldala sima. A másik oldal négy cassettára van osztva, a melyek közül kettő ép, kettő csak részben maradt fenn. Mindegyik rékeszben egy-egy szárnyas angyalfej lapos domborművű képe látható. Föltűnő, hogy a cassetták, a melyeknek erős, egyszerűen, hatásosan tagozott keretök van, nem négyzetesek, hanem kissé elferdültek, inkább rhombus alakúak. Az angyalfejek pompás, gazdag és igen finom kivitelűek. A négy-négy szárny, amely gyakran ki is nyúl a cassetták síkjából, változatos alakú. Szerkezetüket, a tollazat texturáját a legnagyobb gonddal faragta ki a művész. A kedves, derült arczok alkatában, tartásában, kifejezésében majdnem különböző egyéniségeket fedezhetünk föl. Látszik, hogy a művész alkotását a változatosság által is vonzóbbá iparkodott tenni. Csakugyan, műve az ilyen nemű legjobb olasz munkákkal is kiállja a versenyt.

E darab eredeti rendeltetését nehéz elképzelnünk. Bizonyos, hogy alsó lapja mennyezet gyanánt szolgált, de a cassetták távlatilag elferdült vonalai valami specialis elhelyezésre vallanak. Hauszmann* és Divald valami befelé keskenyedő ajtónyílás mennyezetének a burkolatára gondolnak. Mindenesetre méltó a figyelemre, hogy a kő egyik hosszabb szélén, továbbá az épen maradt keskeny oldal 21 centiméter hosszú részén tagozat és kettős gyöngysor fut körül. A kőlapnak az a része tehát szabadon volt. A kőlap roppant vastagsága és súlya majdnem kizárja azt, hogy burkolatnak tekintsük, annál is inkább, mert felső síkja számára van koptatva és a szélén végigfutó felső gyöngysor is majdnem teljesen elkopott.

Azért is érdekes ez a töredék, mert némileg kézzelfoghatóvá teszi azt az adatot, amelyet Bonfini *Decades*-ének egy ismert passzusában Mátyás



13. kép. Mennyezet részlete. A Nemzeti Múzeumban.

* A királyi vár építésének története.

király palotáinak a rekeszes mennyezeteiről mond.¹ A fából faragott, aranyozott, festett mennyezetek elenyésztek és csak ez a maradandóbb anyagból faragott töredék tanúskodik arról, hogy Mátyás építkezéseiben a rekeszes mennyezet, ez az annyira jellemző renaissance elem csakugyan érvényesült.



14. kép. Czímeres töredék a Nemzeti Múzeumban.

Bár csekély terjedelmű és — fájdalom — csak igen rossz, töredékes állapotban maradt reánk, mégis az olasz renaissance művészetnek hazánkban legjellemzőbb és legszebb emlékei közé tartozik egy vörös márványból faragott dombormű, amely a Nemzeti Múzeumban őriztetik (14. kép).² Töredék:

¹ V. ö. *Pasteiner*, Az építészet I. Mátyás király alatt. Budapesti Szemle, LXXIII. kötet (1893) 5. lap; *Császár*, A magyar művelődés a XV. században, 77. köv. l.

² Rajzát először közölte *Myrskovszky Viktor*, A renaissance kezdete és fejlődése különös tekintettel hazánk építészeti műemlékeire. (Budapest, 1881. Akadémiai értekezések a történelmi tudományok köréből, IX. kötet, 8. szám), 24. lap.

egy decoratív czélra szolgáló domborműnek nem is a fele. Czímerpaizs felét látjuk rajta, a magyar és dalmát címerrel és a cseh oroszlánnal, a kis boglárpaizson pedig a gyűrűt tartó hollóval. A címer alól bőségszarv emelkedik, amelyből tölgyleveles csokor és kunkorodott szárú nagy virág nyúlik ki. A címer alatt vastag, dús, levél- és gyümölcsfüzér huzódik. Ennek egyik végét, illetőleg a végére erősített szalagot putto tartja a vállán. Nyilvánvaló, hogy a dombormű hiányzó jobb felén a címer másik fele volt kifaragva, amely Beatrix királyné címere-t mutatta be, továbbá a füzér másik fele, végén a hozzátartozó puttóval. A dombormű meglévő része tűrhető állapotban maradt fenn, bár a gyermek alakja kegyetlenül megvan rongálva. Orra letört, álla sérült, testének legnagyobb része teljesen hiányzik.

A gyermek, a putto plastikus ábrázolása, decoratív czélokra való alkalmazása tudvalevőleg az olasz korai renaissance művészet legkedveltebb és legbájosabb motívumai közé tartozik. Ilaria del Caretónak a luccai székesegyházban levő síremlékén és Donatello művein kezdve az egész XV. század olasz síremlékein és egyéb építész - szobrászi alkotásain

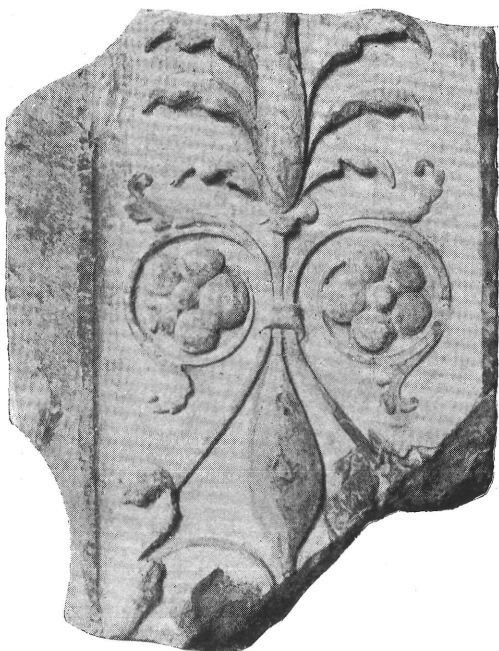
nagy szerepet játszanak ez apró legénykék. A legkülönbözőbb helyzetekben látjuk őket. Hol a fölíratot tartják a halottak emlékein, hol igazán gyermekmódra pajzánkodnak, hol a gyásznak kifejezői. A leggyakrabban azonban virágfüzérékkel vannak elfoglalva, ezt a természetökhöz annyira hozzáillő dísz tartják, húzzák, czipelik, emelik. Két czélt értek el ezzel az olaszok. Egyrészt az annyira kedvelt gyermeki alakok jelenlétét indokolták, másrészt a nehéz füzéreket természetesebb, tetszetősebb módon helyezték el, mintegy meg-elevenítették őket, amint az eleven puttók léptek föl közvetítők gyanánt az architektúrák holt anyaga és a növényi dísz között.



15. kép. Töredék a Fővárosi Múzeumban.

Töredékünk azt bizonyítja, hogy Mátyás király palotája sem szükölködött e nélkül az annyira elterjedt, derült, ünnepies hatású dísz nélkül. A compositio szépsége, az ízléses kivitel, a tökéletes technika arra vall, hogy, ha nem is első rendű művész alkotása, mégis kiváló, a kor színvonalán álló olasz mestertől ered. A dombormű csekély terjedelme és csonka volta daczára is a formák beható vizsgálata és összehasonlítás révén talán sikerül a művész személyét megközelítő bizonyossággal megállapítani.

A domborműnek nagyon jellemző sajátosságai vannak. A gyermek arca kerek, telt, kövér; álla alatt zsírráncz van. Különösen föltűnő a szemek



16. kép. Töredék a Fővárosi Múzeumban.

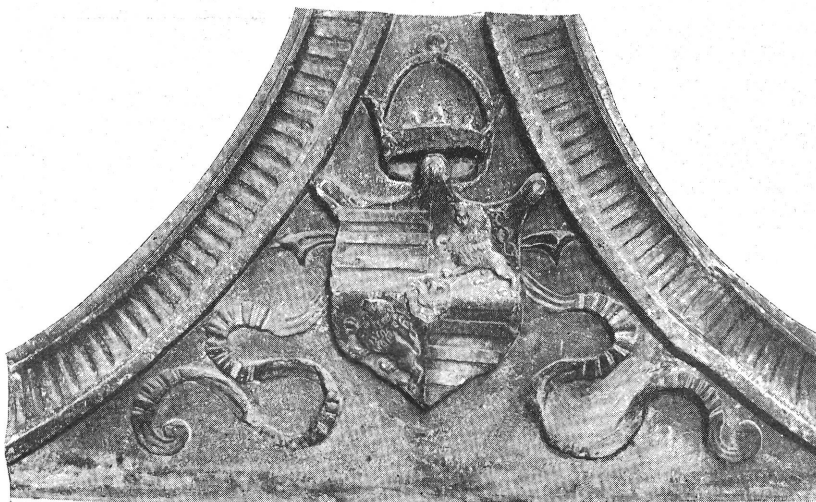
hosszú, keskeny, a két sarkon hegyes bemetszése. A mosolygás kifejezése az arc rossz föntartása mellett sem ismerhető félre. A füzér fölváltva levél és gyümölcsso-rokból áll, rövid és vastag, vége felé erősen keskenyedő. A levelek kisebb-nagyobb babérlevelek, a gyümölcsökben almára, körtére és gránátalmára ismerünk. A füzér végére széles, erősen tagolt, gerezdekre osztott karika van fűzve. A puttó mögöl nem eléggé érthetően két hosszú, széles szalag húzódik és erős hajlásokkal, mintegy széltől lengetve simúl hozzá a háttérhez. A szalagok erős, éles töréseket mutatnak; az egyik keskeny kacskaringóban, a másik levélcso-korban végződik. A címer alatt levő bőségszarv föl-

tűnően kicsiny, vékony. Pompás, lágy kivitelűek a szarvból kinyúló tölgylevelek, igen finom, gyöngéd a puttó hajának az ábrázolása. Technikai szempontból figyelemre méltó a füzér erős kidomborodása, az egészen a fúró sűrű nyoma.

Az összes jellemző vonások, a stílus, formák és technikai kivitel alapján Francesco di Simone Ferruccit tartom a dombormű mesterének. Francesco di Simone a korai renaissance kevésbé ismert művészei közé tartozik. Csak Adolfo Venturi tanulmánya* óta fordult feléje a figyelem. Az ismert

* Francesco di Simone Fiesolano; L'Arte, V. (1892), 371. köv. lap.

életrajzi adatok elseje 1463-ból való, az utolsó 1490-ből, a mikor résztvett a firenzei székesegyház új homlokzatának az elkészítése céljából hirdetett pályázaton. A forrásokban említett műveken kívül Venturi stilkritikai úton, amely Francesco legnevezetesebb alkotásából, Alessandro Tartagni jogtudós-nak a bolognai S. Domenico templomban levő síremlékéből (1477) indul ki, a művek hosszú sorát állíthatta össze. A Tartagni-féle síremléken az első pillantásra föltűnő a Desiderio da Settignano befolyása. Voltaképen nem egyéb, mint a firenzei Sta Croce templomban levő Marsuppini-féle síremlék utánezata. Műveiből gyakran kitűnik Verrocchio hatása is. Igen találóan jel-



17. kép. Czímeres orom. A Nemzeti Múzeumban.

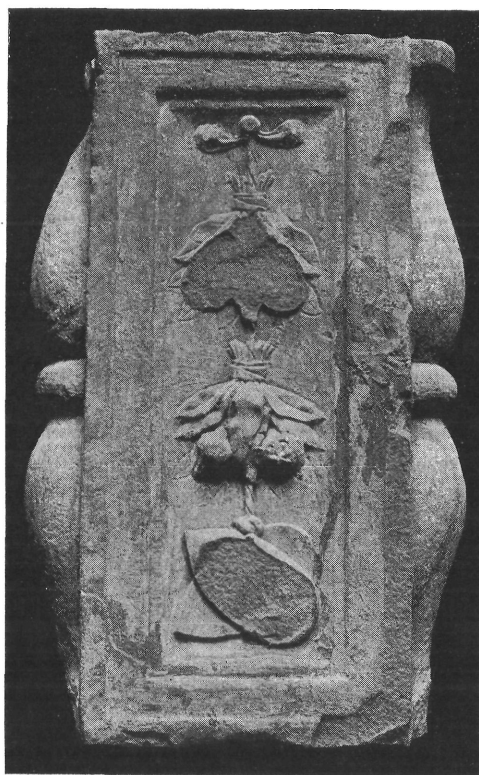
lemzi Venturi a mester művészetét: «Francesco di Simone kevésbé eredeti művész. Igazi eredetisége abban a kiváló diszítő ízlésben rejlik, amelylyel párkányokat kifaragott, gyümölcsfüzéreket elosztott, díszedényeket vésett a kandeláberek aljára, lengő szalagokat megerősített, minden részletre kiterjesztette gondosságát. Francesco di Simone diszítő mintákat adott Olaszországnak első korszakának még félénk műveivel, amelyeket Fiesolében és Firenzében, Riminiben, Forliban és Imolában alkotott és élete második korszakából való, pompázó műveivel, amelyek Bolognában, Piandimeletóban, Montelucében és Mantovában vannak.»*

A füzér végére alkalmazott díszes gyűrű — mellékes, de jellemző rész-

* I. h. 386. l.



18. kép. Pillér burkolata.
A Nemzeti Múzeumban.



19. kép. Balustrade töredéke.
A Fővárosi Múzeumban.

let — többé-kevésbé azonos formában lépten-nyomon előfordúl Francesco di Simone művein, így legkiválóbb alkotásán, a Tartagni-féle síremléken,* továbbá Barbara Manfredi síremlékén Forliban, a fesolei Badia sekrestyéjének ajtaján, Sigismondo Malatesta síremlékén Riminiben, stb. Ez a vonás, valamint a füzérek elrendezése, tömörsége, rövidsége,

erős hajlása, hosszú, merev levelek alkalmazása, egész pályáján mindvégig megmarad. Igen sokszor fordulnak elő a nagy, széles, erősen hajlott és sok-

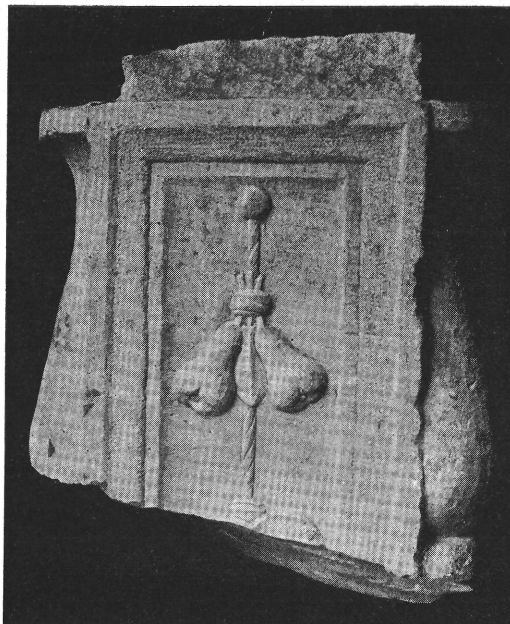
* Jó reproductiója: *Heiss, Les médailleurs de la Renaissance, VI. kötet, címkép.*

szor megtört szalagok is, csalhatatlanul hasonló formában. A mi domborművünkön levő putto arcza és haja nagyon hasonlít a Firenzében, a Via della Chiesában levő Madonna dombormű Jézusának az arczához. «Telt arczú puttók, lábaikon zsírránczokkal, a gyümölcsfüzerek alámetszett kivitele» — e szavakkal jellemezték Francesco di Simone egy művét.*

Francesco di Simone nem szerepel azok között a művészek között, akik a hagyomány szerint Mátyás király udvarában dolgoztak. Ez a körülmény azonban alig czáfolhatja meg fönne kifejtett föltevésemet. A dombormű anyaga bizonyítja, hogy az kétségkívül minálunk készült. A fisolei mesterekkel való összeköttetésre vall, hogy Francesco rokona és tanítványa, Andrea Ferrucci készítette az esztergomi Bakocs kápolna márvány oltárát.

Minthogy a Nemzeti Múzeumban levő töredéken a címerpaizs meglevő felén Mátyás teljes címere van föltüntetve és így joggal tételhetjük föl azt, hogy annak másik fele Beatrix címérét viselte magán, a mű Beatrix férjhezmenetele és Mátyás halála, tehát 1476 és 1490 között keletkezhetett. Az a legvalószínűbb, hogy Francesco di Simone a Tartagni-féle sírelék elkészítése után, 1477 és 1480 között tartózkodott hazánkban. 1480-ban már ismét Bolognában találjuk. Ekkor kezdődik pályájának második korszaka, amelyben a korábbiaktól lényegesen eltérő, díszítő elemekkel pazarul terhelt művei keletkeztek.

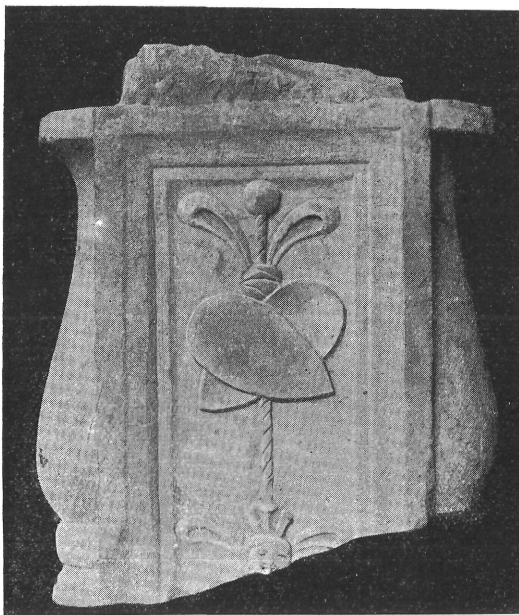
A főváros területéről származó renaissancekori töredékeink között még egy-kettő akad, amely szintén közel áll Francesco di Simone stílusához és ha nem is tulajdonítható egyenesen neki, legalább is az ő köréből eredt. Ilyen a Fővárosi Múzeumban levő, vörös márványból faragott töredék, nyil-



20. kép. Balustrade töredéke.
A Fővárosi Múzeumban.

* *Bode-Tschudi*, Königl. Museen zu Berlin. — Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, 35. lap.

ván pillér díszének 51 centiméter magas és 38 centiméter széles alsó részlete (15. kép), amely találóan mutatja be azt, amit Venturi fönnt idézett jellemzésében a kandeláberek alján levő díszedényekről mond. Oroszlánlábakon álló kerek talapzaton gömbös lábakkal ellátott szögletes, növényi díszítésű tag emelkedik és ezen áll a díszedény, amelynek testét változatos, találékonyan elrendezett növényi elemek díszítik. A díszedény felső része hiányzik. Egészen hasonló szerkezetű és díszítésű díszedények fordulnak elő



21. kép. Balustrade töredéke. A Fővárosi Múzeumban.

például a Tartagni-féle és a monteflorentinói Oliva-féle síremléken, stb. Az oroszlánláb különben is Francesco di Simone kedvenc motívumai közé tartozott.

Kevésbé jellemző és nagyon is szerény kis töredék egy szintén vörös márványból faragott darab a Fővárosi Múzeumban (16. kép). Magassága 38, díszített részének szélessége 24 centiméter. Nyilván pillér burkolatának vagy ajtófélnék a részlete. Síkba elrendezett, kevésbé kiemelkedő, aránylag egyszerű díszítése közepén erős, fűrészszes levelű palmettából áll, amelynek hosszú, egy helyen ovalis formába kiszélesedett szárához kétfelől kacsaringós indák hajolnak, végükön azokkal a kiterített, öt-

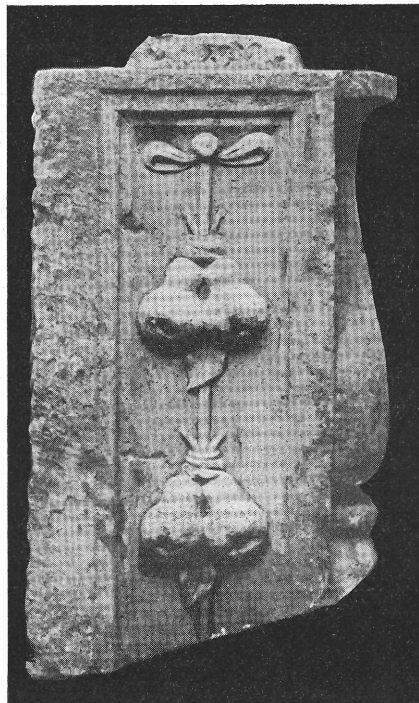
szirmú virágokkal, amelyek Francesco di Simone ornamentikájában akkora szerepet játszanak.

Mátyáskori építészetünknek egy ismeretes, sokszor emlegetett töredéke az a sajátos formájú, vörös márványból faragott orom (17. kép), amely a Ferencz-rendiek zárdája régi bejáratánál, a mai egyetemi könyvtár ajtajánál volt befalazva, jelenleg pedig a Nemzeti Múzeumban őrzik.* Magassága 135, szélessége 223 centiméter. Középen nagy, fölnegyedelt címerpaizsot viselt, kétszer-kétszer a hétvágásos magyar címerrel és a cseh oroszlánnal, a boglárpaizon Mátyás címerével. A címer fölött nagy, nyílt, gyöngyökkel díszí-

* V. ö. Rómer, A régi Pest, 69. lap.

tett egyébiránt megrongált korona emelkedik. Az orom széles, hajlott szegélyei hornyolt tagozattal vannak ellátva. A címerpaizs teljesen azonos, csücskös alakításban fordul elő Barbara Manfredi síremlékén is, a forlíi San Biagio templomban, még pedig ugyanolyan hosszú, széles, nyugtalan, éles törésű szalagok társaságában, amilyenek a Nemzeti Múzeumban levő ormon a címerkét oldalán lebegnek. Nem tekintve ezt a körülményt, amely az oromnak decoratív formákban való szegénysége következtében úgysem nagy jelentőségű, az orom különben is méltán megérdemli figyelmünket. Olyan forma, amely alig fordul elő az olasz renaissance formáinak a körében, határozottan olasz jellegű díszítést visel magán. Úgy tűnik föl, mint valamely késő csúcsíves elem átvétele, átalakítása, a föl ismerhetetlenségig való elváltoztatása. Mátyás építkezéseinek sajátos jellege, kivételes körülményei, az a sietség, amelylyel divatos módon iparkodtak földiszíteni a lényegökben nem új épületeket, nagyon is előmozdíthatták az ilyen korcs formák keletkezését. Tekintetbe kellett venni annak a résznek a strukturáját, amelynek díszül faragták az ormot, de mintegy palástolni, elburkolni is annak valódi természetét.

Valódi, tősgyökeres korai renaissance jellegű egy másik, szokatlanul nagy töredék is, amely szintén Budáról került a Nemzeti Múzeumba (18. kép). Az 1,95 méter magas, 52 centiméter széles domborműves kőlap pillér burkolatáról való. Erős, tagolt keretben függélyesen elrendezett, domború díszítményt látunk. Növényi elemekkel tektonikai motívumok egyesülnek. Vékony, a tábla hosszában húzódó szár jelzi a compositio fő tengelyét. E körül csoportosul, innen indul ki, itt találkozik minden: a sajtyszerűen stilizált nagy, újjas levelek, a kacskaringós, ötszirmú virágban végződő indák, az egyszerű palmetta, a tagolt bogycók. A növényi díszítés befejezése képen két karcsú, finoman hajlított, ízlésesen tagolt bőségszarv emelkedik ki a nagy levelekből alkotott tokokból, gyümölcsöt, leveleket mutatván ki öblükből. A középső szár fölül kandeláberre emlékeztető csészével végződik és



22. kép. Balustrade töredéke.
A Nemzeti Múzeumban.

e fölött van kifaragva az egész diszítmény legelevenebb, legérdekesebb része. Állati, eleven forma járul a növényi és tektonikai elemekhez. A csésze fölött keresztbe fektetett fatörzsön Mátyás madara, kiterjesztett szárnyú holló áll, gyűrűt tartván csőrében. A kiterített, gondos kivitelű szárnyak szerencsésen töltik ki a tábla felső végét. A címér állatjának ilyen decoratív alkalmazása, hogy nem heraldikus, hanem egészen szabad alakításban illeszkedik bele a diszító compositió keretébe, igazi olasz renaissance motívum. A gyűrűt tartó hollónak megmaradt a symbolikus, heraldikai jelentősége, de a mellett a művészi föladat megoldásához is hozzá kell járulnia. A domborműves tábla alsó



23. kép. Töredék a Fővárosi Múzeumban.



24. kép. Címer töredéke a Fővárosi Múzeumban.

része csonka. A magasság és szélesség egymáshoz való viszonyát szem előtt tartva, föltételezhetjük, hogy alul az egésznek mintegy harmada hiányzik. Alsó befejezés gyanánt a felső csészének és bőségszarvaknak megfelelő valamely tárgyat, talán diszedényt kell képelnünk.

A Mátyás király palotájából fönmaradt töredékek között aránylag nagy szerepet játszanak a balustradeok tagjai, illetőleg azok többé-kevésbé ép darabjai. Egy kitűnő föntartású példányt, amelynek díszé Benedetto da Majano modorára emlékeztet, más alkalommal mutattam be.* Azonkívül két

* Archæologiai Értesítő, 1898.

darab van a Fővárosi Múzeumban, egy pedig — a budavári főtemplom környékéről — legújában a Nemzeti Múzeumba került. A Fővárosi Múzeumban levő két példány két-két baluster közé foglalt paralelogramm alakú kőlapból áll, amelynek fölülete, tagolt kereten belül a plastikus diszítésre önként kínálkozik. Az épebb darab (magassága 68 centiméter), amely a többihez hasonlóan homokkőből van faragva, mindkét oldalán egymásnak majdnem teljesen megfelelő diszitményt visel (19. kép). A renaissance diszítő művészei leleményes módon tették vonzóbbakká műveiket. Mintegy lelket öntenek a síkdiszitményekbe, amelyeknek határozott irányuk, organikus, vagy legalább is tektonikai jelentőségük van. Legfölül szög van beverve. A szögre szalag van kötve, amely összecsavarodva húzódik lefelé. Két levélből és gyümölcsből álló csokor és legalúl két kis paizs húzza lefelé a szalagot. A másik, erősen megrongált darab egyik oldalán körték és paizsok (20. kép), másik oldalán ismét paizsok (21. kép) veszik át a nehezék szerepét. A Nemzeti Múzeumban levő töredék (22. kép) mindkét oldalán pompásan kifaragott körték vannak a lelógó zsinegre reakötve.



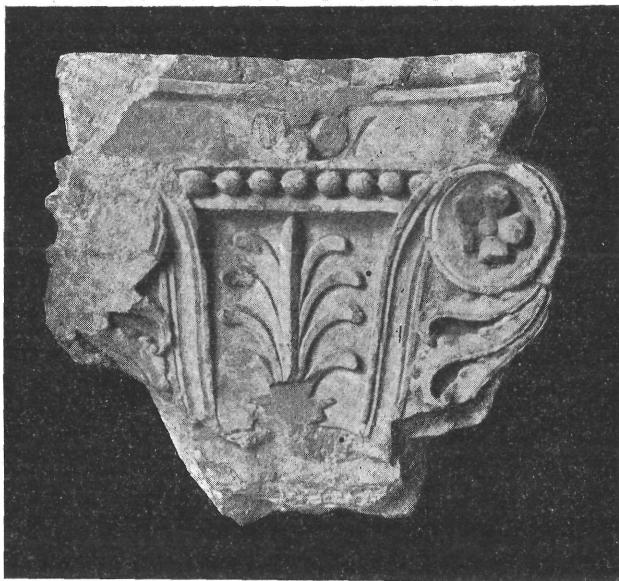
25. kép. Pillérfej. A Nemzeti Múzeumban.

Szintén függélyes irányú keskeny síkban elrendezett diszitmény töredéke egy, a Fővárosi Múzeumban levő, vörös márványból faragott, 38 centiméter magas, 21 centiméter széles, erősen megrongált darab (23. kép), amely ismét sodrott szalagra erősített paizsot mutat. A paizon két keztyű van kifaragva. A töredék annyira megrongált, hogy a diszítés egyéb elemei alig ismerhetők föl. Divald* mégis még püspöksüveget és pástorbotot is lát rajta és azt a meggyőződését fejezi ki, hogy a vártemplomból, még pedig Alamizsnás Szent János sírkápolnájából való. E föltevésnek semmi alapja sincsen, minthogy kissé gondos vizsgálat kideríti, hogy a pár keztyű lemezekből összeállított vas keztyű. Tagoltságuk határozottan fölismerhető, meglátszanak a hajlott lemez éles bordái és helyenkint még a szögecsék is. A két keztyű alig lehetett valóságos címér, hanem csak emblema. A fer-

* Budapest művészete, 112. lap.

dén fölfüggesztett, erősen rongált paizs eredetileg szimmetrikus volt, fölül hajlott szélű, alul csúcsban végződő, fölül és alul két-két csücsökkel ellátva. A paizs alól még egy szegélyes korong látszik ki, továbbá két keresztbe tett pálcza, a mely talán lándzsa nyele lehetett, de semmiesetre sem püspöki bot.

Különös alakjánál, finom kivitelénél, sajátzerű technikájánál fogva érdekes egy, sajnos, hogy igen csekély, 40 centiméter magas, 6 centiméter vastag vörös márvány töredék a Fővárosi Múzeumban (24. kép). Igen csinosan vésett koszorúval körülvett címér részlete. Megvan a koronás, kétfarkú cseh



26. kép. Pillérfej töredéke. A Fővárosi Múzeumban.

oroszlán teljesen, a hétvágásos magyar címér kétszer is, de csonkán, a szív alakú boglárpaizs pedig bemélyített, de üres. E részen valamint az oroszlán testének különböző részein és a szegélyen is apró lyukak láthatók. Ez arra vall, hogy a címér részben fémből készült, gazdagon aranyozott, domború tagokkal volt kirakva. A boglárpaizson valószínűleg Mátyás címere volt látható. Magyarországi emlékeink közül ezenkívül csak egy hasonló technikájú művet ismerek, Szapolyai István nádor síremlé-

két a szepesi székesegyházban, amelyen egyes részletek szintén be vannak mélyítve és eredetileg domború fémlapokat viseltek magukban.

Ez a kis emlék mind a díszítő művészet, mind a heraldika szempontjából érdekes. A címérpaizs formája nyilván (heraldikailag) balra hajlott tárczaalakú, nem szimmetrikus. Fölül jobbra is látszólag be van hajlítva. Az ilyen tárczaalakú címérpaizsok a XV. század második felében nem épen ritkák, Német- és Olaszországban pedig épenséggel mindennaposak. Ilyet látunk Magyar Balázs 1485-ből való pecsétjén is,* csakhogy — mint rendesen —

* Orsz. levéltár pecséték mutatója (Budapest, 1899), 45. ábra.

a jobb félre hajolva. Annak, hogy a mi esetünkben a rendes heraldikai szokástól eltértek és általában, hogy díszítő célra nem szimmetrikus paizsformát választottak, az lehetett az oka, hogy e címert mellett balra még egy címert paizs volt, nyilván Beatrix királyné címérével. Ez a paizs a rendes módon jobbra hajlott és így a két paizs együttesen díszítő célra alkalmas szimmetrikus idomot képezett. A koszorú is mind a két címet vette körül.

Szokatlanul nagy méretű, 47 centiméter magas, egy Budáról való félpillér fej a Nemzeti Múzeumban (25. kép). A korai renaissance korinthusi típusát mutatja be, kissé száraz, elnagyolt kivitelben. Finomabb, művészebb kimunkáltságú a Fővárosi Múzeumban levő kisebb, 33 centiméter magas, sárgás mészkőből faragott töredék (26. kép), amelynek pompás részletei a legszebb ilyen nemű firenzei mintákra emlékeztetnek. Ez a darab tökéletes párja annak a pillérfejtöredéknek, a mely a Nemzeti Múzeumban van és amelyet Divald is közöl.* Bizonyára ugyanarról az épületről való mind a kettő. Ugyanott van egy szintén sárgás mészkőből készült, egyszerű, de érdekes, eredeti formájú, 39 centiméter magas gyám (27. kép), amelynek fölületét három ötszirmú rózsá díszíti.



27. kép. Gyámkő a Fővárosi Múzeumban.

Nem nagyon gazdag, helyenkint erősen megrongált, elmosódott az a kép, a melyet a fenn ismertetett középkori és a renaissance idejéből származó emlékek nyújtanak. Nagy emlékek híján morzsákkal kell beérnünk. A nagyobb művészi értékű daraboknál sajnálkozással kellett azok erősen

* Budapest művészete, 114. l., 46. ábra, I. Magassága nem 60, hanem csak 35 centimeter.

megrongált voltára hivatkoznunk. Mégis, mindegyik, még a legszerényebb emlékek is nagy érdeme, hogy csakugyan megvan, hogy kézzelfogható. A művészettörténeti kutatásnak szüksége van rájuk. A szegényes, rongált emlék is többet ér a legrészletesebb leírásnál. Azonfölül még jogunk van reményleni, hogy az emlékek ez a sorozata idővel majd gyarapszik és hogy ezen a réven mind színesebbé, részletesebbé válik az a kép, amelyet nem irodalmi följegyzések, hanem a múlt fönmaradt emlékei alapján rajzolhatunk.