H. Heinrich Faust és a bécsi gobelinek.

Az a nagyméretű (160 × 96) olajfestmény, melyről az alábbiakban szó lesz, 1926-ban Beichel karlsruhei építési igazgató birtokából került a Fővárosi Múzeumba. Volt tulajdonosának állítása szerint svájci nemesi birtokból származik. A kép megszerzése elsősorban helytörténeti és topográfiai szempontokból történt, de tüzetesebb vizsgálat csakhamar kiderítette, hogy a darab úgy a késői XVII. századi festészetre, különösen a bécsi gobelinek műtörténetére és nem utoljára a régebbi budai városépítészetre nézve is döntő jelentőségű.

A kitűnő karban levő és világos színskálájával (szürkésfehér, rózsaszín, sárga, világoskék stb.) rendkívül eleven hatású kép V. Lotharingiai Károly bevonulását ábrázolja a törököktől visszahódított Budára. A diadalmas hadvezér kicsit nehézkes, a késői renaissance díszítő motívumaival borított diadalkocsiban ül, melybe négy pár elevenen és változatosan lépkedő szürke van befogva. A lovakat negédes, részben antik, részben korhű ruhába öltözött női alakok vezetik. A két első pár éppen a jobbszélen álló diadalkapu felé fordul. Ez utóbbi egyszerű, a Titus-ívnek megfelelő formákat mutat. A kapu nyílásától jobbra és balra elhelyezett fülkékben I. Lipót császár és XI. Incze pápa szobrai állanak, felettük pedig az attika oldalsó részeiben a császári és pápai címert látjuk, míg a középső mezőben a következő felirat olvasható: CAROLO. QUINTO. SERMO. LOTHGIAE. DUCETO. TURCARUM. IN. HUNGARIA. TRIUMPHATORI. PERPETUO. 1686.

A felső dísz három antikizáló szoboralakból áll. A középső a farnesei Herakles hatalmas formáit sejteti, míg a két oldalalakban Athena és Demeter ismerhetők fel. A diadalkapu körül lovasok sürgölődnek, kik közül a baloldali csoport kosztümökben és fiziognómiákban félreismerhetetlen magyar típusokat árul el. Az egész képszerkezet háttérfoliájaként szerepel a budai várhegynek — ahogy látni fogjuk — teljesen hiteles látképe a Gellértheggyel és a Svábheggyel együtt. A képmező közepe felett lebegő putto iratszalagot tart »Buda« felirattal. A bal felső sarokban ábrázolt hasonló putto pedig a következő felírást emeli: VERI. PRINCIPIS. IMAGO. RENOVATA. TRIUMP [AN]TIUM. AVORUM. GLORIA. ET. HEROICAE. PROLIS. EXEMPLAR. AETERNUM. PROAVIS. ET. POSTERIS. DECUS. Jellemző, hogy ezekből a sorokból is ugyanaz a barokk páthosz csendül ki, mint az egész ábrázolásból, a diadalmenet görgeteges jelenetezéséből.

A diadalkocsi magas hátfalára legyezőalakban van felszerelve a törököktől már visszahódított és más magyar városok zászlóinak együttese.

(Kassa, Esztergom, Szigetvár, Eger, Székesfehérvár, Érsekújvár, Munkács.) A zászlóknál és a kocsi elülső részén a négy világi erény áll: Prudentia, Fortitudo, Iustitia, Temperantia. A kocsit a török foglyok tömege követi. Az előtérben kusza összevisszaságban allegórikus alakok, sebesültek, ruhák, íjak, tegezek, golyók, ágyúcsövek stb. láthatók. A jobb sarokban heverő ágyúcső zárókészülékén kapjuk a szignatúrát és a dátumot: H. HEINR. FAUST. PIN. 1694., de korántsem a rejtvény megoldását, mert a szignáló művész a késői XVII. század számára teljesen új név. Az olajfestmény svájci eredete és a feloldott színadásban, a tömegek könnyed elosztásában, a mozgások negédes hullámzásában, a képszerkezetben, a fény- és árnyékkezelésben egyaránt érvényesülő, meggondolt klasszicizmus leginkább elzászi vagy egyáltalában nyugatnémet mesterre enged következtetni. A stilisztikai látlelet ugyan elsősorban francia művészre utalna, de a festőnév német hangzása és írásmódja ezt a feltevést kizárja. Igaz az is, hogy ez a művésznév Rott professzor úrnak, a karlsruhei országos konzervátornak szíves közlése szerint a nyugatnémet tartományokban egyáltalában nem szerepel. A különböző művészlexikonok sem ismerik, a Thieme-Becker sem regisztrálja. Rott professzor inkább osztrák mesterre gondolna. Javaslatát azonban stíluskritikai okokból nem tudjuk magunkévá tenni, azonkívül H. Heinr. Faust neve az osztrák műtörténeti irodalomban is teljesen ismeretlen.

Ezzel szemben már egy képünkre vetett futólagos pillantás is meggyőz arról a szoros kapcsolatról, mely közte és a bécsi »Burg«-ban őrzött egyik lotharingiai gobelin között fennáll. A gobelin ábrázolása tükörképben van visszaadva, a formaadás a speciális technikának megfelelően sommásabb, lágyabb a körvonalakban, merevebb a testtartásokban, fakóbb s egyszersmind tarkább is a színskálában. L. v. Baldass nagy gobelinművében[1]) az a sorozat, melyhez képünk is tartozik, nincsen külön kiemelve, a többi lotharingiai képszőnyegek szerinte a Nancy melletti Malgrangeban működött műhelyben készültek s mint tervezőművész, Charles Herbel van említve. Baldass a von Birk[2]) által közölt régi leltárra támaszkodik. Lehetséges, hogy további levéltári kutatások a lotharingiai és nyugatnémet archivumokban kérdésünkre több világosságot derítenek; a művészettörténetileg fontos regeszták a »Réunions des sociétés des Beaux Arts des Départements« nagyobbrészt terjedelmesen és megbízhatóan közzé vannak téve. Az Albert Jacquot[3]) által itt összegyüjtött adatok a nyolcadik, a szőnyegszövőknek és hímzőknek szánt közleményben számunkra egészen kiváltságos jelentőségűek. Az adatok tömkelegéből mindjárt leszögezhető, hogy tulajdonképen két gobelingyárról van szó, még pedig a Nancy- és La Malgrange-iról. Mind a kettőt lotharingiai Lipót herceg alapította Le Brun »Manufacture Royale des meubles de la couronne«-jának mintája szerint. Az egész üzem éltető szelleme Charles Mittié, Francesco Galli-Bibbiena apósa volt, ki mind a két műhelyben váltakozva, vagy talán egyszerre is működött, míg mások, így Jean Bacor vagy Sigisbert Mangin kizárólag Malgrange-ban dolgoztak.

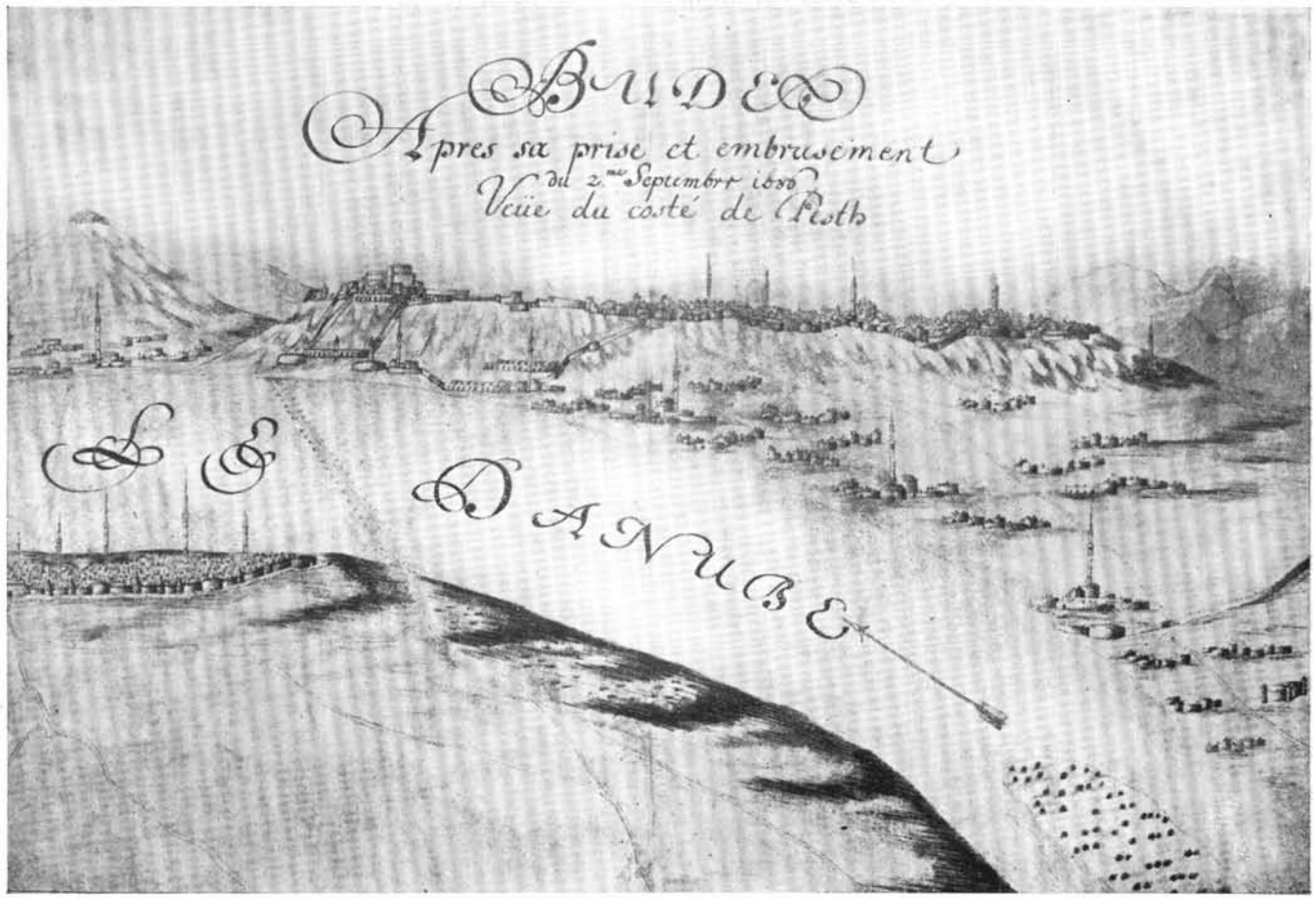
A tervező festők közül Charles Herbel és Coclet La Malgrange, Rup, Guyon és Martin elsősorban Nancy számára dolgoztak. Ezekkel a mesterekkel már azért is közelebbről kell foglalkoznunk, mivel mindkét helyen egy-egy Lotharingiai Károly haditetteit dicsőítő gobelinsorozat készült. A tizenkilenc darabból álló és a régi leltárakban mindig »Victoires du Charles V. duc de Lorraine« elnevezés alatt felsorolt széria alkotójaként

Charles Herbel[4]) szerepel. Róla tudjuk, hogy Károly herceget XIV. Lajos ellen vezetett hadjárataiban állandóan kísérte, de hogy a török harcokban is, azt nem lehet kimutatni. 1698 november 10-én, Lotharingiai Lipót herceg bevonulásakor nem kevesebb, mint 25 hadiképet állított ki,[5]) melyeket később, de csak az 1702-ben bekövetkezett halála után, gobelintechnikára is átvittek. (A Bécs felszabadítását ábrázoló képszőnyeg p. o. az 1724. évszámot viseli.) Az eredeti olajfestmények közben, a luneville-i kastélyban 1719-ben kitört tűzvész alkalmával, nyomtalanul elpusztultak.[6]) Ezeknél a képeknél Jean Louis Guyon főleg az 1701—1702. években is erősen közreműködött. Kivált a tájképábrázolásokat lehet vele kapcsolatba hozni. Bár Guyon művészetét a Nancy-ban (Kastély, Musée Lorrain, Karmelita-templom stb.) levő munkái révén jól ismerjük, minden fáradozás hiábavaló volna, hogy a gobelinmintákból a reáeső részt elhatároljuk Ch. Herbel modorától. Ezenfelül Guyon az 1710—1714. években Du Ruppel, Martinnel, Cl. Jacquarddal együtt Herbel eredetijei után hét nagyobb olajkópiát készített a Nancy-i manufaktúra számára.[7]) Ezekben minden bizonnyal bennfoglaltatott a kisebb, csak öt darabból álló sorozat, mely ellentétben a »Victoires«-al, az okmányokban állandóan, mint »Conquêtes du Charles V.« szerepel. Ezekhez tartozik : 1. Buda városa. 2. Buda ostroma. 3. A mohácsi csata (1687). 4. Erdély és végre 5. V. Károly herceg diadalmenete, tehát az az ábrázolás, mely H. Heinr. Faust képének a tárgya. Hogy a nevezett négy művész munkássága hogyan oszlik el az egyes gobelinmintákra, nehéz ma megállapítani. Jacquot regesztái[8]) egyszer Du Rupet említik, mint Buda ostromainak alkotóját, más helyen pedig Guyon és Martin szerepelnek, mint az egész szériának tervezői. De egyáltalában nincsen kizárva, hogy valamennyi festő közreműködött az összes képeknél, hiszen a »Manufacture Royale« képszőnyegeinél is Le Brun-on, Noël Coypel-en és Mignard-on kívül még egész sereg művész dolgozott, még pedig pontos szereposztásban[9]) (architektúra, tájkép, emberábrázolás stb.) Áll ez elsősorban a királyi kastélyokkal (Maisons Royales) díszített darabokra. Ami most már a sorozatunkat illeti, okmányilag bebizonyítható, hogy átvitelük a gobelintechnikára Charles Mittie[10]) nevéhez fűződik. Emellett szól a Nancy-i városi címer s a készítőnek kezdőbetűi, C. M. E. is.

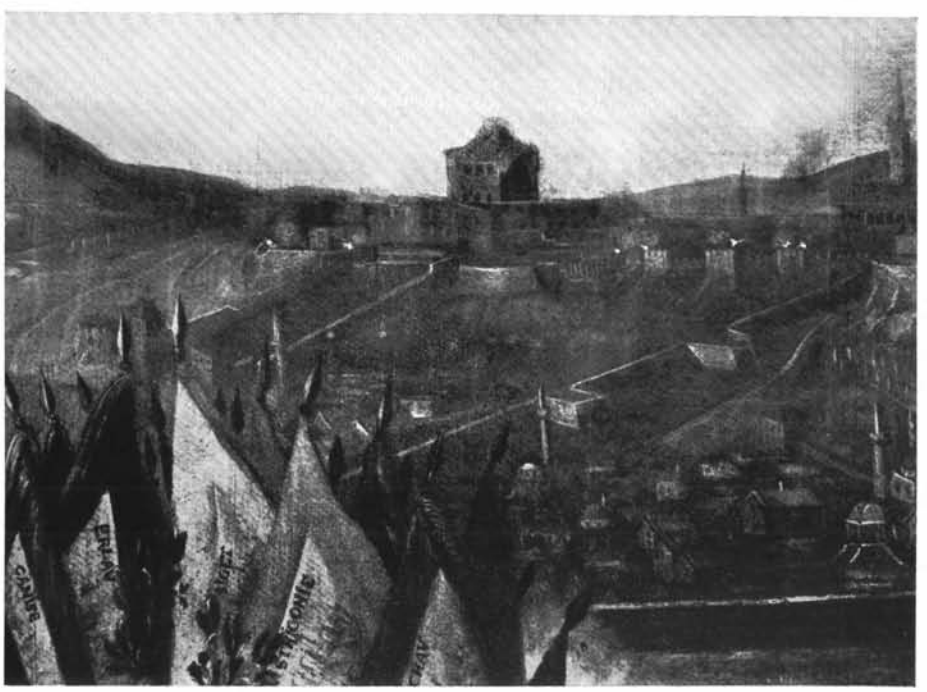
Hogyan illeszkedik most a Faust képe az adatoknak és feltevéseknek eme nem éppen áttekinthetőnek mondható szövedékébe? Hasonló szerep ellen, aminőt az említett lotharingiai művészek a szőnyegminták elkészítésénél játszottak, nemcsak az okmányszerű támpontok abszolut hiánya szól, hanem a szokatlan korai dátum, harminc évvel a gobelinek keletkezése és négy évvel Charles Herbel nagy kiállítása előtt és nem utoljára a messzemenő egyezés az olajfestmény és a gobelin között. A budai városszilhuett minden lényeges tartozéka már rajta van a Faustképen és azonkívül több olyan topografiai és tájképi részlet, melyek feltétlenül az olajkép nagyobb hitelessége mellett tanuskodnak. A gobelinen p. o. a várhegy körvonalai jóval sommásabbak, a Gellérthegy jellemző formái teljesen hiányoznak, a Svábhegy erősen elsatnyult. Ellentétben az olajfestménnyel, ez a háttérábrázolás egyáltalában nem kelti egy élesen körülhatárolt emlékkép benyomását. De veszendőbe ment az egykorú metszeteken is különösen aláhúzott romszerű hatás is. A tornyok és nagyobb épületcsoportok takarosak, de felette naív módon vannak kiegészítve. A balsarokban heverő ágyúcső zárkészüléke, melyen a Faustképen a szignatúra van, nem egyszerű gombalakban, hanem állatfejben végződik. A Duna

medrének vezetése is eltér, ez különben egyik esetben sem fedi a valódi helyzetet, nyilvánvalóan azért, hogy a diadalmenetnek több hely jusson. A felsorolt különbségek nagyjában a gobelinszövőknél szokásos redukálásokra szorítkoznak. Csak a háttérben látható városképen észlelhetők nem ritkán önkényes és a topografiai pontosság rovására menő változások. Hasonló helyesbítések, kiegészítések, szereposztások stb. itt nem igen érvényesülhettek, aminőket a többi lotharingiai képszőnyegeknél konstatálhattunk. Képünk feltétlenül egyetlen művészegyéniség komplex alkotásának tekintendő és mint ilyen átvitetett a gobelintechnikába. De be kell vallanunk, hogy H. Heinr. Faust olajfestménye minden tekintetben, úgy díszítőelemeiben, mint allegórikus-mythológiai adalékaiban, beleilleszkedik a Nancy-i dekoratőrök által alkotott keretekbe és hogy az utána készített gobelin a lotharingiai képszőnyegek között egyáltalában nem hat idegenül. Nagyon sok tudható be Le Brun erős hatásának, mely az iparművészet széles területein éreztette hatását s melynek hullámait még a klasszicizmusig követhetjük. Az ilyen és hasonló diadalmenetek mintaképeit a XVI. és a XVII. század párisi és brüsszeli gobelinjeiben kell keresnünk; nem annyira Nagy Sándor bevonulása Babylonba volt a mintakép, melyen az ünnepelt egy görög quadrigában áll, mint inkább Scipio diadalmenete, melyet Gerard von der Strecken[11]) H. Reydan festménye után készített, melynek eredeti terve azonban nem kisebb művészegyéniségre megy vissza, mint Raffael kedvenc tanítványára. Giulio Romano tervezte volt ezt az egész sorozatot I. Ferenc francia király számára. Ezáltal, valamint egyéb rajzok és tervezetek révén a Raffael-tanítványok által (Giulio, Giovanni da Udine, Polidoro da Caravaggio stb.) kultivált robusztus díszítőstílus Franciaországban meglepően hosszúéletű utóvirágzást érlelt. Így a H. Heinr. Faustnál előforduló diadalkocsi is felépítésben és részletformáiban Scipio kocsija után igazodik. Sőt Giulio Romano kitűnő lóábrázolásainak hatása is valahogyan tovább él Faust állatképeinek anatómiai tudásában és a mozgások meggyőző átérzésében. Feltűnő eltérés mutatkozik azonban Giulionál a kocsi belsejének sajátságos lépcsőszerű felépítésében és a kerekeknek kevésbé díszes kiképzésében, míg a lószerszámok megint a mi képünkön, illetve az utána készült gobelinen egyszerűbb díszítésről tanuskodnak. Ez a kocsi nagyon gyakran előfordul a brüsszeli képszőnyegeken, így Caesar diadalmenetén, az Antoniust és Cleopátrát ábrázoló darabon és a római karneválképen, melyen az olasz komoedia alakjai kísérik Európát.[12]) Az utóbbi kocsi a maga kagylószerű felépítésében még jobban közeledik a Faustképen szereplő kocsihoz, sőt a kerekek alakjai és dekorációja is teljesen megegyezik.[13])

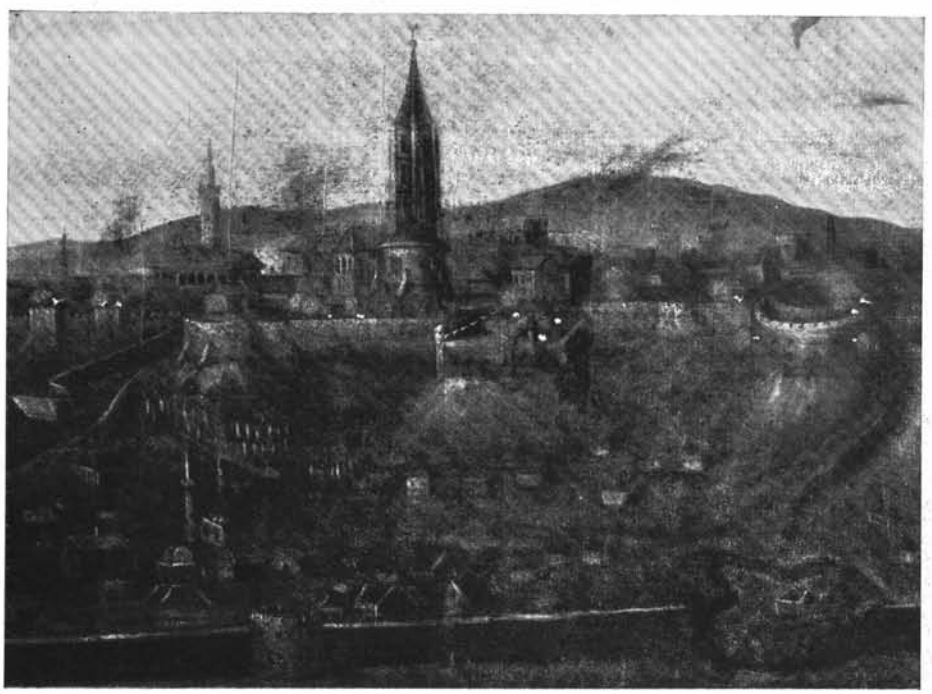
Tagadhatatlan, hogy Faust festménye egy nagyon jellegzetes alkotása a barokk reprezentációs stílusnak, mellyel Le Brun, Coypel, Vernet, van der Meulen művészetében találkozni szoktunk. A diadalmenet mellett az antik diadalív is fontos tartozéka az ilyen felvonulásoknak. Ilyenkor természetesen mindig csak allegórikus-dekoratív adalékokról lehet szó, melyeknek a tájképi vagy építészeti tényálláshoz semmi közük sincsen. A Faust által használt Titusiv helyett inkább a Septimius Severus-ív gazdagabb, mozgalmasabb formáit alkalmazzák. Hogy festőnk máskülönben is járatos a »humaniorá«-kban, igazolják az attikán elhelyezett Athena-, Herakles- és Demeter-szobrok. A mester a természet adottságait a szigorú Poussin-követők szépségkánona értelmében antik reáoltásokkal igyekezett még nemesíteni.



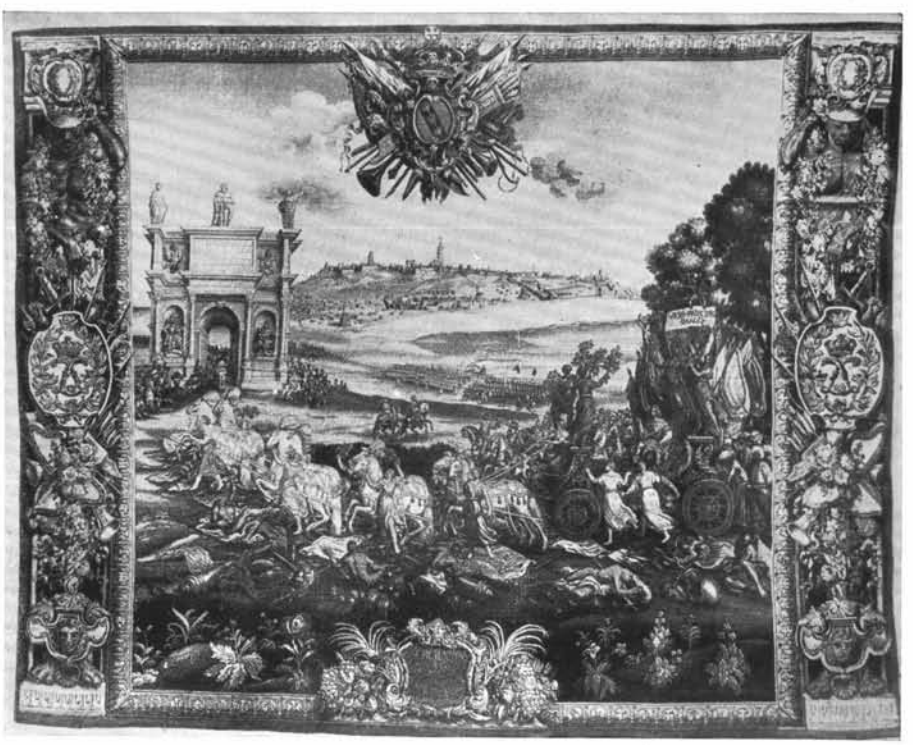
8. Buda látképe északkeletről. Tollrajz 1686-ból.



9. Részlet Faust festményéből, a királyi vár épületével.



10. Részlet Faust festményéből, a Nagyboldogasszony templomával.



11. Lotharingiai gobelin a XVIII. század elejéről.

Ezen antik kulisszadarabok mellett a realitásnak egy jóval magasabb fokát mutatja az a háttértájkép, melyben Buda várának és városának egyik hiteles festői visszaadását ismerhetjük fel. Ezeknek a kérdéseknek tüzetesebb tárgyalása nemcsak topografiai szempontból indokolt, hanem Faust méltatásánál, illetve a lotharingiai gobelinkészítőkhöz való viszonyainak latolgatásánál sem közömbös. Ki fog derülni, hogy festményünk nemcsak a gobelinkészítés történetére nézve bír fontossággal, hanem fontos támpontokat nyujt a magyar műtörténetírás egyik kardinális kérdéséhez, Budavár architektúrájához és topografiájához is.

A probléma tengelyében mindig a királyi vár alaprajzi beosztása, körvonalai és stílusformái fognak állani. Sajnos, erről az egész várostest plasztikáját döntően meghatározó épületkomplexumról a kedvezőtlen sors követ sem hagyott kövön. Valamennyi eddigi helyreállítási elméletek, a tisztán helyrajzilag érdekelt kísérletek és az erősen a fantázia segítségével dolgozó konjektúrák egyaránt, rendesen Pleydenwurff és Wolgemuthnak a Schedel-krónikában megjelent fametszetére és Bonfini leírására támaszkodnak. Ilyenkor aszerint, hogy melyik kútfőnek tulajdonítanak nagyobb hitelességet, az összkép gótikus vagy renaissance jellegére fektetik a hangsúlyt s általában egy olyan hibrid megoldást javasolnak, mely a régi és új motívumokat (tornyokat, oromzatokat, csúcsíveket, oszlopokat, pilaszteréket, konzolokat) látszólagosan önkényesen összekeveri.

Valerian van Laga súlyos ítéletét a Schedel-krónikában előforduló városképek hitelességéről[14]) még nem sikerült megdönteni és a Budán vázlatokat készítő Michael Wohlgemuthról szóló megható hagyomány örökre el van intézve.

A várhegy geológiai szerkezetének teljesen helytelen visszaadása, a súlyos távlati hibák, az alaposan összekuszált utcahálozat már eleve kizárnak egy helyszíni felvételt. Bármennyire eltérnek azonban a város és a várépület kontúrjai a Faustkép által adott tényállástól, a főobjektumok helyrajzi megoszlása nagyjában azonos. Azonkívül akadnak a részletekben is olyan frappáns megegyezések, melyek éppen mellékesnek és véletlennek látszó voltuknál fogva fokozottabb bizonyító erővel bírnak és ha nem is közvetlen tapasztalatokra, de legalább is pontos információkra vagy hiteles forrásokra vallanak. A silhuettekben való nagy eltérések a különböző kor- és nemzeti vagy regionális ízléseknek tudandók be. Wohlgemuthnál a késógót stílus és a frank vidékek építőmodora érvényesítik hatásukat. Szoros kapcsolatban áll az utóbbival pl. a házak beleillesztése az utcarendszerbe s így az oromhomlokzatok, akár mint Nürnbergben, szinte kivétel nélkül az utcák felé néznek. Ez viszont homlokegyenest ellenkezik a kevés fenmaradt objektum (Országház-utca 13. és 20. sz. és Uri-utca 64. számú házak) fekvésével, melyek világosan másképen vannak orientálódva és csepegő oldalukkal (Traufseite) fordulnak az utcafront felé. A nagyszámban megmaradt, rendesen félköríves vagy csúcsíves falfülkékkel díszített kapubejáratoknak is csak ilyen elrendezésű mélységi kiterjedésükben, tehát korlátolt épületszerkezetekben van helyük és értelmük. Nagyjelentőségű bizonyítéknak kell emellett tartanunk azt is, hogy a Faustképen látható nagyobb épületek (a kisebbek vagy romokban hevernek, vagy elvesznek az ágyúfüstben), így a nagy minaret előtt látható és a Nagyboldogasszony templomától balra álló árkádos ház, az említettt templom mögött előtűnő komplexum, a vizikaput védő rondellától balra látható romokból kiemelkedő falrészek, a Mária Magdolna

(mai helyőrségi) templomtól jobbra eső épületmaradványok mind ezt a rendszert követik. Ez a rendszer különben a hosszukás plateau topografiai adottságainak is minden tekintetben megfelelt: a várostest aránylag gazdag alaprajzi tagoltsága csak így érthető. Ezen általánosan uralkodó budai háztípus mellett minden bizonnyal akadtak kivételek is, oromhomlokzattal vagy pedig ama érdekes hibrid formában, amikor két vagy több lépcsőzetes oromzat a tetőbe be van építve, mely szerkezet a német renaissancera annyira jellemző és a Schedel-féle krónika metszetén is elég gyakran előfordul, bár itt semmi esetre sem alapulhat helyszíni tapasztalatokon.

Annyi azonban bizonyos, hogy a későbbi metszeteknek egy egész sorozata a Schedel-krónikának erre a lapjára támaszkodik és csak alkalmi változtatásokat s nem mindig helyesbítéseket alkalmaz.

A helyzet egy csapásra megváltozik, mikor a XVII. század második felében a félhold elleni hadjáratok döntő stádiumba jutnak és az egész keresztény világ megigézetten Buda felé tekint. A felcsigázott érdeklődés természetesen a metszetábrázolásokban is megnyilvánul. A kor német, olasz, francia, angol, sőt németalföldi és spanyol kiadványaiban egyre gyakrabban akadunk Buda helyzetrajzaira és városképeire, melyeknek már vajmi kevés közük van Wohlgemuth fametszetéhez. A visszahódítás évében és a reá következő időkben ez az áramlat hatalmasan feldagadt, bár ezeknél az ábrázolásoknál sem szabad feltétlenül autopsziára gondolni.

Az alábbiakban megvizsgálandó, vajjon lehet-e és ha igen, milyen mértékben H. Heinr. Faust esetében személyes helyszíni tapasztalatokat feltételezni, az első pillanatra talán meglepőnek tetszik, hogy a budai vár és város topografiájáról, mint egy századokon keresztül változatlan helyzetről beszélünk és hogy olyan képekre és metszetekre hivatkozunk, melyeket századok választanak el Zsigmond és Mátyás korától. Ezzel szemben leszögezhető, hogy Buda várszerű jellege természetadta korlátozásaival, körfalainak változatlan vonalvezetésével, a fensík által pontosan elhatárolt alaprajzával oly nagyfokú topografiai stabilitást követelt, hogy a pontos hadimérnöki felvételek a török időből és a modern légi fényképek a város belső stuktúrája és utcahálózata tekintetében csak lényegtelen eltéréseket mutatnak. Ezenkívül arra is reá kell mutatnunk, hogy a két évszázad Mátyás halála és a törökök kiűzése között a régi magyar székváros építészettörténetében mégis meglehetősen nagy hiatust jelentenek. A Jagellók alatti szegényes viszonyok alatt sokat nem építkeztek, kiemelkedő, az egész városkép arcélét meghatározó középületek semmi esetre sem keletkeztek. A másfél évszázadig tartó török hódoltság alatt leginkább csak az izlamita életformák által követelt építkezések, mecsetek, minarék, fürdők tarkították a város szilhuettjét. A keresztény rítusra és az egykori nemzeti királyságra emlékeztető templomokat és kastélyokat, ha nem is éppen elpusztították, de minden esetre sorsukra hagyták.

Csak így érthető, hogy a Faustképen látható királyi vár a maga zömök, toronyszerű középtraktusával oly különös régies benyomást kelt. Aki az olasz humanisták leírásainak és a renaissance-fejedelmek minden kulturális igényeivel szaturált Mátyás király igényeinek megfelelő palotát várt, minden bizonnyal csalódást fog érezni. A sulyos, az északi téglagótikára emlékeztető épület csakis Zsigmond királynak sokat vitatott »Friss palotájával« lehet azonos, mely úgylátszik Mátyás építkezései után is az egész várpalota tengelyét alkotta.

A Schedel-krónika metszetén szereplő királyi vár képét eszerint a Faust-féle olajfestmény adatai első pillantásra úgyszólván minden pontban cáfolják, főleg ami az épületcsoport kontúrjait, arcélét illeti. Ha viszont tekintetbe vesszük, hogy a déli épületkomplexum a festményen romokban hever és csak az északi részt hasonlítjuk össze a metszet megfelelő adottságaival, szinte frappáns analógiákra bukkanunk. Az egész architektúrát meghatározó, kimagasló tömb megfelel a metszeten is látható legzömökebb traktusnak, közvetlen az északi, azaz jobboldali kaputorony mellett. Az arányok szinte szószerint visszatérnek, az emeletek (2) és az ablakok (4) száma is egyezik. A Wohlgemuthék által adott és a késő gótika minden szeszélyét visszatükröztető déli palotarész a maga gazdag torony- és oromrendszerével annál is inkább önkényes toldaléknak tetszik, mivel ilyen nagy kiterjedésű és annyira mozgalmasan tagolt épületcsoport a Faustképen romokkal beborított, de aránylag kis helyen semmiféleképpen sem fért volna el. A középkori lovagvárakra emlékeztető festői hatás az ostromló ágyuk tüzében veszendőbe ment. Bátran feltehetjük, hogy a várkastély a rombolás előtt a Schedel-féle metszeten visszaadott ábrához is közelebb állott.

Még az 1498-ban készült Perényi-inkunabulum kánon-miniatúrája a háttérben ábrázolt városképen tisztán északi, gótikus formákat mutat, ami annál feltűnőbb, mert festője mindenben olasz iskolázottságról tesz tanuságot.

A királyi várpalota középső traktusát a három nagy bástya- vagy kaputorony sajnos kissé elnyomja, főleg az aránytalanul magasra sikerült hátsótorony és pedig azért, mert nem a távlati látszatnak megfelelően van ábrázolva. Ebben az esetben valószínűleg az előtte álló épületekből alig látszott volna ki. Itt is belejátszik, akár mint Wohlgemuth metszeténél, az a naív racionális igyekezet, hogy a háttérben elhelyezett formákat is tisztán érvényesíthessék. Ezt pedig csak a régi primitív módon tehette művészünk, hogy a mélységben álló objektumokat magasabb síkban ábrázolja, ami csak az előtérben ábrázolt épületrészeknél jóval nagyobb távlati arányokban volt lehetséges. Igaz, hogy ezáltal az egész városarchitektúra ferde, azaz a szemlélő felé lehajló síkon állónak látszik. Ha ettől eltekintünk, akkor a várszerkezet centrális épülete csak a jobb toronytól balra eső rész lehet. Ennek a tetőalkata azonban a maga homorúan befelé hajló körvonalaival megint csak visszatér a H. Heinr. Faust-féle olajfestményen is. Azonkívül teljesen megegyezik a négy ablaknyílás elrendezése a falsíkban.

A városkép hitelességét illetően azonban Faust festményének keletkezési idejéhez sokkal közelebb álló festői analógiákra is hivatkozhatunk. Ide tartozik p. o. a bajor Wittelsbachok tulajdonát képező sárvári kastély mennyezetfreskóján szereplő kompozíció, melynek tárgya Budának 1602-ben történt eredménytelen ostroma.[15]) A kép 1653-ból származik, a festő monogrammja M. R. M. ezideig még nem volt megfejthető. A vár közepén álló toronyszerű épületkomplexum, mely egy lobogó zászló által még külön hangsúlyt kapott, a Faustképen hasonló helyen látható traktussal könnyű szerrel azonosítható. Még messzebbmenő egyezéseket találunk egy évekkel ezelőtt a műkereskedelemben felmerült, azóta sajnos elkallódott olajfestményen, mely Buda 1686. évi ostromát ábrázolja. Alkotója a németalföldi festő, építész és rézmetsző Franciscus Geffels, ki 1651 és 1674 között Mantuában II. Károly herceg számára dolgozott. A szem-

pontjainkra annyira fontos architektonikus háttér a rendelkezésemre álló fényképen[16]) sajnos erősen elmosódott, úgy hogy reprodukálásától el kellett tekinteni. Annyi azonban mindennek dacára megállapítható, hogy a várépület tengelyében álló zömök architektúra a maga erősen kiugró hatalmas párkányával, vagy inkább gyilokjárójával a Faustképen látható hasonló épületrésszel meglepő egyezéseket mutat, melyek még a középépületet körülzáró négyszögű épületcsoportra is kiterjednek. Említésre méltó, hogy Marsigli helyzetrajzán pont ezen a helyen a belső várudvar árkádsorai állanak[17]). Feltűnő még ezenkívül, hogy Geffels festményén a várhegy déli lejtőjén álló aránytalan magas és egészen keleti tetőkonstrukcióval ellátott torony a XVII. századi metszetek egy egész csoportjánál is visszatér, de a Faust-féle képen és a metszeteknek egy másik csoportjánál jóval redukáltabb formákkal szerepel, sőt egyes esetekben teljesen hiányzik.

Ez a védelemre berendezett vár- és toronyszerkezet a középkori északi városok ábrázolásain nagyon gyakori, már a XIV. század miniatürképein otthonos és a XV. század sváb mestereinél (Ulrich Maier, Friedrich Herlin stb.) szinte állandó tartozékául szolgál a hátterekben alkalmazott tájképdekorációknak. Magyar XV. századi táblaképeken is gyakran előtűnik, így a bártfai szt. András-oltár szt. György-szárnyán (Bártfa, Szt. Egyed-templom), továbbá az ú. n. jánosréti mester Kálváriaképén és a B. E. mester tábláján Krisztussal az olajfák hegyén. (A két utóbbi az Esztergomi Keresztény Múzeumban.)[18]) Sőt még »in situ« is találunk hasonló szerkezetű középkori épületeket magyar földön is, így bár erősen kisebbített arányokban, de nagyon jellegzetes formákkal a brassói Szt. Katalin kapunál, mely a többi védőművekkel együtt kimutathatóan Zsigmond ösztönzésére és brassói tartózkodása alatt épült. Ebből is kiviláglik, hogy Zsigmond várépítkezését Budán is, (mely akkor nemcsak a magyar király, hanem a német-római császár rezidenciája is volt, amennyiben Zsigmond felette mozgalmas élet- és uralkodási szokásai mellett »székhelyről« egyáltalában beszélni lehet) a későgót vararchitektúrának az északi országokban dívott általános normái szerint kell elképzelnünk. Királylakhoz méltók lehettek elsősorban, a Faust-féle kép tanusága szerint is, az arányok és a dekoratív pompa, bár az utóbbira nézve legalább a korai renaissance ízlését visszatükröztető csoport Mátyás király kezdeményezésének köszönhető. Az egykorú és későbbi irodalmi kútfők ítélete a szerzők érdeklődési területe, műveltségi foka és a királyi udvaroktól való függése szerint erősen váltakozik. Ambrosio Camalduense[19]) p. o. kiemeli a kastély körül elterülő sétányokat, kollonádokat, kerteket és halastavakat; Ursinus Velius[20]) az egész építkezést inkább rendkívüli arányai miatt tartja említésre méltónak; a továbbiakban meglehetősen részletezve leírja a jellegzetes, zömök középtraktust. Pedro Pafur[21]) spanyol utazót a várépület a maga nagy középső lovagtermével a paduai »Salone«-re emlékezteti (un grant sal fecha a la manera de acquella de Padua). Eberhard Windecke leírásai[22]) is, melyekben ez a nagy és minden oldal felé kilátást nyujtó lovag- és audienciásterem állandóan szerepel, ezúttal csakis egy reális építészeti tényálladékra támaszkodhatnak. Windecke szerint ebben az épületrészben őrizték a hussiták elől megmentett német—római császári koronát és koronázási jelvényeket, melyeket innen átvittek Nürnbergbe. Bonfini[23]) is arról tudósít, hogy Zsigmond a várban nagy palotát épített, ott sok római régiséget is összegyüjtött, a kastélyt védőfalakkal és tetszetős promená-

dokkal körülvette és körülbelül a közepén nagy toronyszerű épülettömböt emelt, mely azonban az uralkodó halálakor még befejezetlen volt. Más utazók, mint a Fuggerék szolgálatában álló Hans Derschwam, továbbá Reinhold Lubenau, Báthory István erdélyi fejedelem és lengyel király volt háziorvosa, a török Evlia Cselebi[24]) stb. kivált a királyi vár külsejét illetőleg kevesebb támpontot nyujtanak.

Mindezek után még mindig fennáll az a kérdés, hogy eddigi eredményeink mennyiben vágnak egybe az 1686., illetve 1694. (a Faustkép keletkezésének éve) körüli építészeti-helyrajzi helyzettel. E célból most egy rövid kitérés az egykori könyvillusztrációkra mulhatatlanul szükségesnek látszik. Valamennyi Buda többszörös ostromait ábrázoló metszet rostálása erősen túllépné a jelen alkalommal rendelkezésünkre álló kereteket. Figyelmünket később még indokolandó okokból a művészileg és technikailag legjobb darabokra kell koncentrálni, továbbá az olyan metszőkre, kiknél az életsorsuk is netaláni helyszíni tapasztalatokra enged következtetni. Első helyen idézzük, mint feltétlen megbízható tanut, Giovanni Domenico *Fontanát*, Lotharingiai Károly herceg egyik legközvetlenebb csatlósát, aki Enea Caprara generálisnak, az udvari haditanács tanácsosának volt a hadimérnöke. Rajza, melyet E. Messelthaler 1678-ban Bécsben rézlapra metszett, egészen új, authentikus és olajfestményünk adataival több fontos viszonylatban teljesen megegyező tanulságokat nyujt Buda és a királyi vár topografiájára vonatkozólag. A domináló középső architektúra a maga négy saroktornyával ez esetben, bár szintén karcsúbb arányokban, élesen kidomborodik, annál is inkább, mert itt csakis a városképet meghatározó objektumok szerepelnek. Mert az egész felvétel elsősorban haditaktikai, erődítményi szempontokat érvényesít, de ezenkívül még a várhegy geológiai szerkezete is hibátlanul van visszaadva és az ábrázolt épületek fekvése és körvonalai (Főtemplom, Mária Magdolna-temploma, a kapuk) mindenben megfelelnek részben a mai viszonyoknak, vagy pedig mindannak, amit a régebbi topografiáról tudunk.

Kevésbé megbízhatónak látszik az ifjabb Matthias *Merian*, Sandrart tanítványának rézmetszete, bár annak különbeni kapcsolatai Buda visszahódítójához eléggé szorosak lehettek. Hiszen tőle származik Lotharingiai Károly ama kitűnő olajarcképe, mely Bartholomaeus Kilian rézmetszésű sokszorosítása révén annyira népszerű lett. E portrémetszet festői előképe báró Georg Sigismund Rassler[25]) megrendelésére készült, még pedig abból az alkalomból, mikor ez a bölcsészdoktori cím elnyerése céljából az innsbrucki egyetemen a metszet sarkaiban feltüntetett tételekről disputált. Történt ez 1686 júliusában, tehát alig két hónappal a szeptember 2-án történt visszafoglalás előtt. Ezek után azt kellene feltételezni, hogy a városképet feltüntető metszet is a hasonlatosságnak egy egészen kiváltságos fokával bír. Ez sajnos nem áll, mert ez a veduta mindenben Siebmachernek 1602-ben Orteliusnál[26]) megjelent metszetére támaszkodik. Igaz, hogy az ifjabb Merian e tekintetben úgyszólván öröklötten terhelt volt, mivel már apja 1683-ban, a Franfurtban megjelent »Archontologia Cosmicá«-ban szintén egy nagyjában Siebmacher munkáján alapuló budai városképet tett közzé. Ennek a Siebmacher-féle felvételnek hitelességét erősen megingatja azonban az a tény, hogy az 1572-es szerkesztés[27]) éppen a legfontosabb pontokban teljesen eltér a későbbi, 1602-ben történt fogalmazástól. Az első nyilvánvalóan a Schedel-krónika lapjára támaszkodik, elsősorban a várkontúr nyugtalan vonalvezetésével, az épület-

test túlságos tagoltságával, alaprajzi és homlokzati feloldásával, a tornyok és oromzatok túltengésével stb. A sok légből kapott épületforma között feltűnik a nyugati várfalban látható négy magas árkádnyílás, mely nyilván egy reális adottság benyomását kelti. A házak ezen a lapon csepegő, illetve hosszoldalukkal fordulnak az utcák felé, ami szintén megfelel a valódi tényállásnak.

Feltűnő, hogy a későbbi Siebmacher-féle metszeteken, így legvilágosabban az Ortelius »Chronologia«-jában megjelent lapon, az épületek megint oromzatukkal néznek az utca felé. Tagadhatatlan, hogy ez az utóbbi a későbbi metszőnemzedékek számára, még Buda visszafoglalása után is, mintakép maradt és az utánzatoknak, kölcsönzéseknek, változatoknak óriási produkcióját ihlette meg. Még a rengeteg emlékérmen is, melyek ezen világtörténeti esemény alkalmával verettek (Gohl, Budapest Emlékérmei I. 138 darabot sorol fel), tovább él Siebmacher és követőinek, köztük a két Meriánnak koncepciója. Különös érdekességgel bírnak éppen a Faustfestmény elbírálása szempontjából azok a darabok, ahol a hátlapon szintén diadalmenet van ábrázolva. (Gohl I. 36.) Ezeken nemcsak a zászlóegyüttes, a lóábrázolás és a török foglyok utalnak az olajfestmény motívumaira, hanem a triumfáló császár tartása is, aki itt a győztes hadvezér helyét foglalta el. Csak a ruházatban mutatkoznak eltérések, amennyiben a triumfátor ez esetben korszerű páncélruhában díszeleg, akár mint Merian portréján, míg az olajfestmény az ábrázoltat a római imperátorviselet által egy klasszikusabb, az antik kulisszadaraboknak (díszkocsi, diadalív, szobrok, erények stb.) megfelelő szférába emeli. Fiziognomiailag viszont a Faustképen szereplő herceg és a már említett Merian-festmény után készült metszet nagyon közel állanak egymáshoz. Annál meglepőbbek az eltérések a városkép ábrázolásában, melyek az ormokon mindenben a metszetek mintáját követik.

Ezek a metszetek a pest-budai helytörténeti kutatásban mindig a vita középpontjában állottak és lényegesen hozzájárultak ahhoz, hogy a régi Buda városszilhuettje és topografiája annyira összekuszálódott. Kremmer Dezső[28]) egy kimerítő és tanulságos értekezésben foglalkozott ezzel a kérdéssel és szinte filológiai akríbiával igyekezett a különböző lapoknak egymástól való függési viszonyát és összetartozó metszetcsaládok létezését kimutatni. Ezt a munkát egyszer meg kellett csinálni és hálával tartozunk a túlkorán elhúnyt szerzőnek ezért a fáradságos munkájáért, még akkor is, ha más következtetésekre jutunk és főleg a kérdéses grafikai anyag hitelességébe vetett hitét ma már nem oszthatjuk. Éppen az általa kibogozott kölcsönhatások és függési viszonyok nagyon instruktív bepillantást nyujtanak a késői XVI. és XVII. századi rézmetszők művészi felfogásába és műhelyüzemébe. Az örökös kölcsönzés, variálás, plagizálás ekkor szinte a tájkép- és prospektusgrafika biológiájában gyökeredzik. Ez kivált a könyvillusztrálásra és ezen belül elsősorban az útleírásokra és a kortörténeti hadjáratokat tárgyaló kiadmányokra vonatkozik. Általános szokás volt a kész mintarajzok vagy régebbi metszetek felhasználása. Igaz, hogy ezeken gyakran önkényes változtatásokat eszközöltek, nem azért, hogy az újabb, esetleg a helyszíni tapasztalatokat beledolgozzák, hanem inkább azzal a szándékkal, hogy a témát időszerűbbé tegyék vagy a festői hatás intenzitását, esetleg a szemlélők kíváncsiságát vagy csodálkozását fokozzák. Ez a minket ehelyt érdeklő témakörnél annál természetesebb, mivel a török Buda százszázalékos exoticumnak számított.

Egészen más elbírálás alá esnek az eredeti képek és rajzok. Ezeknél a metszőkéhez hasonló eljárás már azért is kevésbé valószínű, mert az ilyen lapok aránytalanul ritkábbak. Nem állítjuk, hogy az ilyen módszerek itt a priori ki volnának zárva. Egyes esetekben minden bizonnyal ki is mutathatók, sőt előfordulhatott az is, hogy a rajzok régebbi metszetek után igazodtak. Ilyen egészen speciális helyzetekből magyarázható kivételek azonban csak megerősítik a szabályt. Az eredeti műalkotás magasabbfokú szpontanéitása már maga is közvetlenebb belső vagy külső élményt, szorosabb kapcsolatot revelál a művész és témája között. Némi fenntartással szabad tehát csak feltételezni, hogy a sikerültebb képhatás és a személyes tapasztalat között bizonyos határozott viszonylatok sejthetők. Ezen apriorisztikus, minőségbeli kritérium helyességét a rendelkezésünkre álló anyag is bizonyítja. Eltekintve a Faust-festménytől, mely kompozíció, festői valőrök, képszerűség tekintetében feltétlenül első helyen áll a Budát ábrázoló műalkotások között, itt még a már említett sárvári mennyezetképre és a Geffels-féle festményre hivatkozhatunk. De utalhatunk ezenkívül a gyérszámú kézirajzokra is, melyeknél úgy a megegyezések, mint az eltérések súlyosabb jelentőséggel bírnak, a hitelességnek egy magasabb fokát képviselik, mint az unalomig elcsépelt metszetek és metszetcsoportok. Ha tehát az alábbiakban kiderülne, hogy az a kevés fenmaradt eredeti rajz a Faust-festmény topografiai és építészeti adataival megegyezik, vagy pedig azoktól könnyen megmagyarázható okokból eltér, ezzel újabb és — biztosan állítható — döntő támpontokat kapunk a régi budai városképre vonatkozólag. Ha pedig az így kialakult eredmény a megszokott romantikus festői elképzelés rovására menne, a megalapozottabb történeti megismerés érdekében szívesen eltemetjük ezt a kedves illuziót is.

A Fővárosi Múzeum legújabban egy pergamentre vetett *tollrajz* birtokába jutott,[29]) mely a városképet nyugatról ábrázolja és éppen a közismert metszetektől eltérő volta és az erősen részletező kivitel miatt személyes tapasztalatokra vall. Még az egyes házak és házcsoportok is az erődítési falakon belül, külön vannak megjelölve, bár ezek az adatok éppen roppant kis méreteik folytán helyrajzi szempontból nem értékesíthetők. Autopszia mellett szól az a körülmény is, hogy a vártól délnyugatra állott »aula marmorea« négy oszlopai közül csak egy áll még. A metszeteken ugyanis vagy teljesen hiányoznak vagy pedig mind a négy látható. Feltűnők még a Nagyboldogasszony- és a Mária Magdolna-templomoknak szokatlan karcsú arányú tornyai. A királyi várpalota zömök, erődszerű épületkomplexuma elhelyezésben, arányaiban és formáiban minden tekintetben igazolja H. Heinr. Faust olajfestményének architektonikus hitelességét is. A déli részén látható, a faltömbben aszimmetrikusan elhelyezett négy magas árkádnyílás szintén csak egy adott építészeti helyzetnek felelhetett meg. eltekintve attól, hogy ez a motívum a metszetek egy egész csoportjánál is visszatér.

Szorosan hozzákapcsolódik az említett múzeumnak egy másik rajza.[30]) Sőt az anyag (pergament), a technika (finom tollrajz), a részletező és példátlan gondos előadási mód, sőt még a méretek és a rajzolt keretek is teljesen megegyeznek az előbbi lappal, úgyhogy mindkét esetben ugyanazt a mesterkezet kell feltételeznünk. A feliratok betűi is ugyanazt a duktust követik. Az a tény pedig, hogy ellentétben az előbb tárgyalt lapnak olasz feliratával, itt francia szöveggel találkozunk, a felszabadító hadseregben uralkodó bábeli nyelvzavarnál egyáltalában nem meglepő.

Ezúttal Buda keletről van felvéve, ami a Faustképpel való egybevetést még tanulságosabbá teszi. A királyi vár épületcsoportja ugyanazt a súlyos, tömbszerű benyomást kelti, mint amott. A középső épület teteje itt már összedült, de az ablakok elhelyezése és száma (4) egyezik. Egy további meglepő hasonlatosságot abban látunk, hogy a főtraktus mindkét esetben két ablaksorral emelkedik ki a körülálló épületcsoportból. Azonkívül a várkastélytól levezető, a folyó elzárására és a vízellátás biztosítására szolgáló két védőfal alján álló védőrendszer a maga három toronyszerű és három emeletre tagolt épületrészével a Faustképen is lényegtelen eltérésekkel visszatér. Ezek ugyanis az olajfestményen zömökebb arányokat mutatnak és a középső rizalit magasabbnak látszik. A vizikapuból levezető védőfal tört vonalvezetése, illetve az úgynevezett traverzák elrendezése is nagyjában azonos.

Kezdetleges rajztudásának dacára Hannenstein, Lajos badeni herceg hadimérnökének prospektaquarellje[31]) legalább a királyi vár helyzetét és beosztását illetően két lényeges pontban, a várépületnek három emeletre való tagolásában és a nyugati homlokzaton látható négy magas árkádnyílásban, megerősíti a Faust-féle olajfestmény és más eredeti adalékok által is támogatott tényállást. Ezzel szemben az épületcsoport tengelyében álló, kimagasló rész a maga feltűnően karcsú, toronyszerű arányaival kissé kiesik az itt megszokott keretekből, a város többi részletei pedig sem helyrajzi megoszlásukban, de még legáltalánosabb körvonalaikban sem keltik az autopszián alapuló felvétel benyomását, bár a szerzőnél, mint az operációk egyik résztvevőjénél személyes tapasztalatokat kell feltételeznünk.

Ha most már valamennyi egykorú metszetet egybevetjük a Faustképből és a többi eredeti műalkotásból leszűrt eredményekkel, úgy eltekintve a rideg műszaki beállítása révén erre kevésbé alkalmas Fontana-féle metszettől egyedül a Carolus de Juvigny rajza után készült térkép jöhetne számításba. A térkép felett levő két nézetben Buda északról és délről van ábrázolva, míg alatta a keleti nézet szerepel még pedig a Faustkép háttérábrázolásával szinte szószerint megegyező felfogásban. Feltűnő csak, akár mint a két fent tárgyalt tollrajznál, az aránytalanul nagy távolság a főtemplom és a vár között. De meg kell jegyeznünk, hogy ez a helyzet a való tényállásnak inkább megfelel és hogy a Faustképen adott arány csak az eltérő, északibb távlati beállításnak tudandó be. A várépület maga lehetőleg legpontosabban fedi az olajfestményen feltüntetett tényállást, a háromemeletes épületcsoportból ezúttal is két ablaksorral szökik fel a már gyakran hivatkozott középső traktus. Az alsó erődítménynél látható rizalit itt is egymástól is eltérő arányokat és beosztást árul el, ami által a Juvigny-metszet még közelebb áll olajfestményünkhöz, mint a két tollrajz.

Felette jellemző, hogy majdnem valamennyi Buda ostromával foglalkozó metszetábrázolás nem az authentikusabb Fontana- vagy Juvigny-metszet adataira támaszkodik, hanem továbbra is csak a Siebmacher-féle szerkesztést variálja. Ez alól a szabály alól csak a Boethius könyvében[32]) megjelent városkép képez egy nem éppenséggel örvendetesnek mondható kivételt. Ez a lap első pillantásra úgyszólván mindenben megerősíti a Juvigny által hozott topográfiai és építészeti adatokat. Igaz ugyan, hogy az előbbinek biztos vonalvezetése, az egésznek képszerű fogalmazása, sőt még az egyes épületek sztatikája is teljesen veszendőbe ment. A Boethius-féle könyv művésze és metszőjének rajzbeli készsége oly naív gyer-

meki fokon áll, hogy pl. valamennyi függőleges vonal (tornyok, minaretek, falromok stb.) ferdén állanak, de a vízszintes részletek is, mint a nagyobb épületek párkányai, szinte meandervonalban hullámzanak. Feltűnő még, hogy ez a lap nem a Faustkép és a Juvigny-féle metszet romszerű beállítását követi, hanem az épületeket lehetőleg rekonstruálja és e tekintetben szinte teljesen megegyezik a gobelinnel.

A királyi vár épületkomplexumát csak mint egy különösen instruktív példát ragadtuk ki, de emellett a többi fontosabb architektura, így az északi (jobb) hegyormon álló és félig elpusztult Mária Magdolna-templom, sőt a védőfalak alaprajzvezetése, a kapuk és mecsetek fekvése, az út- és utcavonalak alaprajzi vonalvezetése is amellett szólnak, hogy a festő szeme előtt Buda reális emlékképe, nem pedig több-kevesebb hitelességű, másodkézből merítő metszetek lebegtek.

Nagyon tanulságos e tekintetben a Boldogasszony-templomának a képe. Úgy a hajó, mint a torony a Schedel-krónika ábrázolásánál jóval nyomottabb arányokban van visszaadva, de a kereszthajó a maga lapos, három ablak által tagolt bezáródásával és az alattuk látható nagyobb ablak nyílásával a Faust-festményen is előfordul. Sőt a kereszthajó keleti oldalán alkalmazott két magasabb ablakforma is visszatér. De frappáns megegyezésekkel szolgál a torony tagolása is, négy emeletével és négy végigfutó fiálékban végződő támpillérével, bár az arányok meglehetősen eltérnek. A Juvigny-metszeten a torony formái és tagolása szószerint megegyezik az olajfestmény tornyával, a fentemlített kereszthajó azonban egy bástyatorony mögött teljesen elvész. Boethiusnál és Fontanánál szintén hiányzik, de a torony beosztása és formái mindenben megerősítik a Faustkép ábrázolását.

A budai domonkosrendű konvent templomának tornya és szentélye olajfestményünkben szintén valódi helyzetének megfelelően szerepel. A torony itt is, úgy mint a kézirajzon és a Fontana—Juvigny—Boethius metszetcsoporton, csonka. A részletek egy előtte felrobbanó gránát füstjében eltűnnek, a Juvigny-metszeten viszont még gazdag gótikus formaadást sejtetnek, ami némiképpen ellenkezik mai zord, tömegszerű megjelenésével.

Különös figyelmet érdemel a Faustképen a Főtemplomtól balra (délre), a nagy minaret előtt álló nagy és látszólag teljesen ép palota, melynek keletre néző homlokzata nyolc karcsú árkád által élénken van tagolva és ez hasonló kiképzéssel a Fontana-, a Juvigny- és a Boethius-féle metszeten is előtűnik. A roppant kicsiny méretek folytán azonban a részletformák teljesen elenyésztek. Így lehetetlen megállapítani, vajjon tipikus renaissance-csarnok áll-e előttünk, vagy pedig az ozman építészetnek egyik remekével van dolgunk. Az utóbbi is a XVI. század közepe táján nagy előszeretettel alkalmazza az ilyen karcsú, a quattrocento portikusaira emlékeztető árkádmotívumokat, ahogy ezt többek között az I. Suleiman 1560-ban épült türbéje Stambulban, a török egyházi építészet eme gyöngye is igazolja. A Fővárosi Múzeum két tollrajzán ez az épület ugyanazon a helyen, de árkádok nélkül szerepel; feltüntetésüknek nyilvánvalóan a rendkívül kis méretek is útjában állottak.

Itt azonban egy másik kultúrtörténetileg is nagyon jelentős helyszíntörténeti adalékot vélünk felismerni, még pedig abban az épületcsoportban, melynek körvonalai a főtemplomtól balra (délre) a háttérben tűnnek fel. Ez az épület a rajzon két kiemelkedő sarokrizalitot mutat, melyek viszont

a festményen hiányzanak, minthogy a városkép Faustnál mindenben romszerű állapotot tüntet fel. Tekintettel arra, hogy a középkori piacképhez a székesegyházon vagy plébániatemplomon kívül, mint második konstitutív elem a közigazgatási városcentrum járul, ez esetben is sok valószínűséggel a régi budai tanácsházat sejthetjük benne, mely eszerint körülbelül ugyanazon a helyen állott, mint a mai (későbarokk) elöljárósági épület. Említésre méltó még a Mária Magdolna-templomától balra eső, nagyobb méretű épület, mely úgy az olajfestményen, mint a rajzokon hasonló elrendezésben és arányokban tér vissza és a Juvigny metszet jelmagyarázatai szerint szertárul (Arsenal) szolgált. Az említett paloták és házak különben kivétel nélkül az olasz városi palazzostílust követik és hosszoldalukkal fordulnak a külvilág felé.

Festményünket a rajzok és a hitelesnek látszó metszetek tárgyilagos térszínű felvételeiből és rendesen erődítéstechnikai szándékaitól még a gazdagon modulált, festőileg feloldott tájképábrázolás is elválasztja. A Schedel-krónika metszete és valamennyi későbbi grafikai ábrázolás fölé emeli a városszilhuett szerves zártsága és a közvetlenül térbelileg átérzett, kubikus, levegős beállítása. A városorganizmus három kijegecedési pontja, a királyi vár, a Nagyboldogasszony-temploma és a Mária Magdolna-temploma éppen ebben a funkcióbeli szerepükben érvényesülnek nagyszerűen. Kiérezzük valahogyan a városegyéniség egész vitalitását, azaz nemcsak az építészeti műalkotás esztétikai hatását, hanem a várostest biológiáját a maga szociális, gazdasági, technikai kisugárzásaival, illetve ezeknek a tényezőknek történeti és formai lerakódásait.

A városképnek ilyetén előállott gazdagítása, felélénkítése is amellett szól, hogy a művész személyes tapasztalatokból merített. Nyomatékosan támogatja ezt a feltevést a diadalkaputól balra sürgölődő lovascsapat tipikusan magyar ruházatban és szinte antropológiailag meghatározható magyar arcalkattal és haj- és bajuszviselettel. Az okmányszerű adatok teljes hiánya folytán nyitva marad a kérdés, vajjon H. Heinr. Faust Fontánához, Juvignyhez, az ifjabb Meriánhoz, esetleg Charles Herbelhez hasonlóan szintén a hadvezér szorosabb törzskarához tartozott-e? A diadalmenetnek tipikusan Louis Quatorze-témája a maga ünnepélyes hivatalos rendezésében és a dátum is inkább közvetlen megrendelésre vall.

Annyi viszont minden esetre biztos, hogy a Fővárosi Múzeum olajképében az egyik bécsi gobelin közvetlen mintaképére akadtunk. A plagizátor (ez a fogalom akkoriban nem valami megvetendő vagy büntetendő cselekményt revelált) azonban nem lehetett Charles Herbel. Ez ellen szól a rövid időszak a Faust-kép keletkezése (1694) és Herbel 25 csataképének nagy kiállítása (1698) között. A Nancy-i és Malgrange-i festőműhely gyárszerű termelésénél feltehető, hogy Du Rup, Guyot és Martin munkáiban nemcsak Herbel képeit használták fel, hanem mindazt, ami extenzív szolgálatára lehetett s így H. Heinr. Faust festményét is minden aggály nélkül a szőnyeggyár számára átalakították. A gobelinszövők természetes stilizáló hajlama az eredeti tájképháttérre még egy utolsó fátyolt borított, miáltal az összhatás a maga sommásabb formaalakításával megint a metszetek által közvetített képekhez idomult.

Dr. Horváth Henrik.

[1]) L. v. *Baldass*, Die Wiener Gobelinsammlung.

[2]) v. *Birk*, Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen niederländischen Tapeten u. Gobelins. Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des a. h. Kaiserhauses. I. Band. II, III, 212.

[3]) *Albert Jacquot*, Essai de repertoire des artistes lorrains. (8e suite.) Brodeurs et Tapissiers de haute lisse. Réunion des sociétés des Beaux Arts des Départements. Paris. 1906. 176 l. s követk.

[4]) *Eugéne Müntz*, La tapisserie. 334 l.

[5]) *L. Dussieux*, Les artistes français à l'étranger. 3e édition. 1876. 148. l.

[6]) *J. Guiffroy*, Histoire de la tapisserie. Depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, Paris. 1886. 153 l.

[7]) *Thieme-Becker*, Künstlerlexikon II. Band 119 l.

[8]) *Jacquot*, i. h. 192. l.

[9]) *Lehner-Dreger*, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. II. Bd. 119 l.

[10]) Az erre vonatkozó okmányokat lásd: Journal de la Société d'archeologie lorraine. 1866. 45. l.

[11]) *Baldass*, i. h. 179. szám.

[12]) *Baldass*, i. h. 204, 222 és 284 számú tábla.

[13]) Lásd a 12-es számú jegyzetet.

[14]) *V. v. Loga*, Untersuchungen der Städteansichten in Schedels Weltkronik. Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. Bd. IX. 184 l. és követk.

[15]) *Éber László*, A szigetvári plébániatemplom kupolafestményei. Magyarország műemlékei. III. kötet. 204. l.

[16]) Fővárosi Múzeum. Lelt. szám: 1348. — 18.

[17]) *Veress E.*, Budapest Régiségei IX. kötet. 143. l.

[18]) Lásd: Genthon István, A régi magyar festőművészet. Vác, 1932. 30., 38. és 42. tábla.

[19]) *Aeneae Sylvii* Epistolae. CCCLIII.

[20]) *Ursinus Velius*, De bello pannonico. Lib. I. 16. l.

[21]) Lásd annak útleírását M. *Jimenez de la Espada*. Madrid 1874.

[22]) *Altmann W.*, Eberhardt Windeckes Denkwürdigkeiten zur Gesch. Kaisers Sigismund. Berlin 1893. 19., 138., 173., 196., 467. l. és még több helyen.

[23]) *A. Bonfini*, Decades Lib. III. p. 319.

[24]) *Babinger*, Hans Dernschwams Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel u. Kleinasien (1553/55) nach der Urschrift des Fugger-Archivs. München u. Leipzig 1923. *W. Sahm*, Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubenau. I. Teil. Königsberg i. Pr. 1912., 1914. *Karácsony J.* Evlia Cselebi török világutazó magyarországi utazásai 1660—1664. I—II. Budapest 1904., 1908.

[25]) *Bubics* Sigismondo, Avvisi del Cavaliere Federico Cornaro circa l'assedio e la presa di Buda. Budapest 1891. 412. l. 38. jegyzet.

[26]) *Ortelius*, Chronologia. Nürnberg 1602.

[27]) Georgius Braun et Franciscus Hogenbergius, Civitates orbis terrarum Nürnberg. 1572.

[28]) *Kremmer Dezső*, Pest-Budát ábrázoló német metszetek. Budapest Régiségei. X. köt. 81—215. l.

[29]) Lelt. szám: 16156. Méret: 29·5×40·5 cm. Felirat: Buda Citta Capitale de l'Hongeria assediata et forzata d'assalto per l'Armada Tedesca. Vista della parte d'Alba Regale.

[30]) Lelt. szám: 326. Felirat: Bude après sa prise et embrasement du 2me September 1686 Vüe du costé de Pesth.

[31]) Fővr. Múzeum. Lelt. szám: 821.

[32]) *Boethius*, Kriegshelm. Nürnberg, 1686.

12. H. Heinrich Faust mesterjegye.