

## A budai Szent György-relief.

A fenti címet csak némi habozás után írtam jelen értekezésem elé. A középkori magyar fő- és székvárosnak levéltárilag és irodalmilag bebizonyított művészi gazdagsága és a szegényes régészeti emlékkállomány között tátongó szakadékok olyan óriásiak, hogy az épségben fennmaradt és pontosan datálható vagy lokalizálható szoborművek a legnagyobb ritkaságok közé tartoznak. Azok az aggályok, melyek az általunk megkísérelt azonosítás ellen szinte kényszerképzetszerűen felmerülhetnek, az eddigi tapasztalatok szerint meglehetősen súlyos és népszerű jogot formálhatnak a helytállóságra. De éppen ez a körülmény kötelességgé teszi, hogy minden mégoly csekélynek látszó fonalat is kövessünk, hogy az adat- és emlékszerű hagyomány közötti bántó ürt lehetőleg áthidaljuk. Annyi bizonyos, hogy jóval közelebb értünk már a célhoz, amennyiben a művészettörténeti kutatás mindkét munkaterületen az utóbbi években lényeges eredményeket ért el. Nem hiányoztak olyan kísérletek sem, főleg a renaissance-töredékekkel kapcsolatosan, melyek alapján egyes véletlenül reánkmaradt kőfaragványokat okmányilag is ismeretes olasz művészekkel szorosabb kapcsolatba sikerült hozni. Igaz, hogy ezen módszernél nagyon könnyen keletkezhetnek önkényes ítéletek, melyek gyökereit elsősorban a különböző kutatók váltakozó formaérzékében és formaismeretében kell keresnünk. De egyéb, tisztára tárgyilagos mérlegelések is óvatosságra intenek a tekintetben, vajjon milyen lehetőségeket lehet egy művész egyéniségén belül feltételezni? Milyen közösségek írhatók a korstílus, vagy a megegyező vagy hasonló feladatok terhére? Ebben a tekintetben a budai Szent György legalább abban az értelemben jelent novumot, amennyiben nem ugyan a mester, de legalább klasszikus mintaképe feltétlen biztonsággal megállapítható. Itt nem egészen általános, körülbelüli és tág optikai lelkiismeretről tanuskodó analógiákról van szó, hanem teljesen hiteles, minden kétséget kizáró megegyezésekről, koncepcióban és részletekben egyaránt. *Ezek szerint a szóbanforgó dombormű Szent György sárkányviadalával a budai várban állott Szent György-templom keleti bejáratának timpanonképe volt s Vittore Carpaccio egyik képe után a 16. század második évtizedében vagy a harmadik elején Budán készült.*

Az eset egyedülállósága talán megengedi, hogy ez esetben mint a régebbi egyetemi szertartásban a disputálásra kerülő tételt előre megfogalmazzuk. Ez nem mentesít a bizonyítás alól, hanem arra még nyomatékosabban kötelez.

A Fővárosi Múzeumnak a budai Halászbástyában elhelyezett kőemléktára körülbelül egy évvel ezelőtt megszerezte a szóbanforgó kődomborművet, mely minden bizonnyal az egész gyűjtemény történetileg és művészileg legkiválóbb darabjai közé iktatandó. Egy erős kőlapból áll, melynek alsó szélessége 112 cm, míg felső szélessége 102 cm, középső magassága pedig 65 cm. Legnagyobb vastagsága 18 cm, legkisebb 7 cm. Tehát nem egészen reguláris kőlapról van szó. A bázis teljesen szabályos vízszintes vonalat követ. A kőlap pedig — amint ez a két hosszoldal eltérő méreteiből kitűnik — felfelé oly módon keskenyedik, hogy a két függőleges oldal könnyű (de ugyanazt a rádiuszt feltételező) görbülést mutat. A felső oldal viszont teljesen önkényesen hullámszó vonalvezetéssel bír, mely csakis a rendelkezésre álló kötömb eredeti alakjára vezethető vissza. A két oldalsó él hajlásából és ívonalából evidensen kitűnik, hogy darabunk egy karcsú, későgót orommező timpanondíszét alkotta, melynek könnyűszerrel rekonstruálható magassága domborművünknek több mint kétszeresét tette ki, ha a fiktív körzőív rádiuszául a kőlap bázisának kétszeresét vesszük, ami megfelel a későgót arányossági rendszernek. A felső orommezőben valószínűleg a Szent György legendának egy másik jelenete foglalt helyet, ezúttal a csúcsos háromszög méreteinek megfelelően magas formátumban. Valószínűleg a szent lovagnak a sárkányon diadalmaskodó álló alakja, kinek lába előtt a legyőzött szörnyeteg feküldhetett, mely elrendezés a sárkányviadal után a Szent György-ikonográfia leggyakoribb ábrázolásaihoz tartozott. Az ilyen folytatólagos előadás, egymásra rakott vízszintes rétegekben, a gótikus építőplasztikában nem ritka, sőt az egymás felett elrendezett két jelenet szinte a szabályhoz tartozott, de számuk, mint például a strassburgi monostor nyugati portáléjánál, elérhette a négyet is.

A dombormű néhai ifj. gr. Andrássy Gyula tulajdonából származik, nem tartozott azonban az ő nagyon jelentős és többször publikált műgyűjteményének keretébe,<sup>1)</sup> hanem budai palotájának lomkamrájából halála után több csekélyebb értékű darabbal együtt Horváth Károly építész tulajdonába került, akitől a halászbástyai Lapidárium vétel útján szerezte meg. A darab eredetére vonatkozóan meglehetősen homály uralkodik. A grófi családban az a hiedelem élt, hogy a kőlap Budáról származik és egy várbeli ház udvarában volt befalazva. Ez az utóbbi állítás nem ellenőrizhető, de egyelőre nem nagyon valószínűnek hangzik, mivel nehéz feltételeznünk, hogy ez a méretei és műértéke szerint oly jelentékeny emlék elkerülte volna a régebbi budai útmutatók (Miller, Schier, Schams, Häuffler stb.) figyelmét. De ezen bizonytalan hagyományon kívül még két másik kézzelfogható mozzanat szól a budai eredet mellett: a kőanyag és az ábrázolás tárgya.

A finom szemcséjű, nagyon szilárd és kemény mészkő olyan kőzet, amelyet Dunaharaszti régebbi, most felhagyott kőbányáiban fejtettek. Ebből a körülményből kettős következtetést lehet levonni: először, hogy a munka itt a helyszínen készült, tehát nem külföldi művészi importáru és másodsor, hogy egy itteni templom számára faragott épületplasztikai alkotással van dolgunk. Hogy ez csak egy Szent György-templom lehetett,

erre vall már az ábrázolás tárgya, mivel ilyenkor a timpanon domborműve rendszeresen az illető egyház védőszentjére utal.

Ezt az ábrázolást kell most tüzetesebben szemügyre vennünk. Jobb oldalt látjuk a szentet rövid vágatásban rohanó lovon, teljes páncélzatban, de a Szent György-ábrázolásokban amúgy is ritkán előforduló sisak nélkül, előre tartott lándzsával és felkötött karddal. A dárda lökése a lovas jobb hóna aljából a löfej baloldala előtt az ágaskodó szörnnyeteg torkába vezet, hogy a fej hátuljából megint kitörjön. A sárkány nyitott szájjal, támadásra készen előre tartott mellső lábakkal, denevérszárnyakkal és felkunkorított farkkal van ábrázolva. A földön, a két ágaskodó állattest alatt elszórtan hat emberi koponya és egyéb csontrészek fekszenek, körülbelül a közepén, erősen redukált arányokban egy félig szétmállott, vagy a sárkány által félig felfalt meztelen férfitest látható, míg jobbra az egyik fagyökér mellett egy hátrész és a két gluteusz ismerhető fel. A baloldalon egy sziklán álló várrom van kifaragva, mellette egy fa feloldott lombkoronával, mely csoportnak a jobb háttérben egy magasabb fa gömbszerűen zárt koronával felel meg, míg egy másik hasonló fára a ló hasa alatt látható csonkból lehet következtetni, melynek lombkoronáját a szent felső teste, elsősorban a szokatlanul nagy, laposan kezelt nimbusz takarja. Felülnézetben a lombkorona jobb oldala még megállapítható. Egészen sima és utalásszerű, tulajdonképpen csak a véső ütéseinek eltérő elhelyezése révén van megkülönböztetve a háttéralkotó dombvidék. A technikai formakezelés az aranyművesek cizelláló eljárására emlékeztető megmunkálási finomságról tanuskodik. Egyes részek szabad szemmel alig kivehetők, úgyhogy ott gipszlenomatokkal kellett magunkon segíteni. Elsősorban áll ez a páncélzatra és lószerszámra. A páncél a maga tompaorrú lábrészeivel, tömör, szinte korongalakú sarkantyúival, lapos térdvédőivel, rövid, csak az alsókar közepéig érő vaskesztyűivel már mindenben elárulja a renaissance ízlését és milánói mintaképekre utal. Ugyanez áll a lószerszám szíjzatára és elsősorban a nyeregtakaróra. A nagyon széles kantárszíz gazdag indadísz mutat, melynek közepén egy stilizált en face-fej (meduza) foglal helyet. Az ezzel párhuzamos ívben lecsüngő mellszíjon hasonló dekoráció keretében találkozunk egy medailonba foglalt női profilfejjel, melynek a távlatilag rövidült jobbmellszíjon minden bizonnyal egy hasonló ábrázolás felelt meg. A két szíz találkozásánál, a lómell közepében, felül kis korongalakú díszítés látható, melynek ábrázolása azonban felismerhetetlen, míg lent szívidomú lemez csüng le, melyen egyenesszerű díszesebb keresztidom ismerhető fel. A nyeregtakaró elülső szélének díszítése két szegély között alkalmazott rozetta- és palmettasorból áll. Alsó szegélye nagyon gazdag és változatosan vezetett indarendszert visel, melyen belül szintén figurális elemeket sejtünk, bár ezek közül csak egy, a kantárszíjon lévő en face-fejre emlékeztető meduza-ábrázolás tűnik elő világosabban a jobb szélen. Ez a képfriz, úgylátszik, a nyeregtakaró hátulsó szegélyén is folytatódott. A nyilvánvalóan hímzett nyeregtakarón az alsó szegély, a lovas combja és a kardhüvely által körülhatárolt háromszögön belül vadászjelenet van ábrázolva. A háromszög tengelyében áll egy balra haladó, széles karimájú kalapot viselő, dárdát vállaló vadász, ki előrenyujtott kezében sapkázott sólymot

tart. Előtte egy lesbenálló vadászkutya körvonalai vehetők ki, míg a háttérben egy nádasrészlet van ábrázolva. Ez a jelenet képhatásban és részletformákban külön műremek. A nyeregtakaró mellett még látható, lefelé szélesedő szíjrész ovális indahurkokban kereszt- és rozettaidomokat, sőt egy sisakformát is mutat. A sárkánytest kezelése a részletekben, így a finoman tagolt és erezett denevérszárnyak, a szőrös mellsőlábak, a fogakat mutogató nyitott száj a technikai kivitelnek a precizitásával tűnik ki, ami különben még a fák lombkoronáinál és a baloldalon kifaragott várromnál is megállapítható. Ez a részletezés egy kőplasztikai emléknél egészen szokatlan és csak a középkori magyar ötvösség technikájának és műizlésének hatásából magyarázható.

A kivitelnek ezen finomsága az eredeti elhelyezésben, egy gótikus orommezőben, mely a kőlap alakja után alig lehet kétséges, csak nagyon korlátoltan juthatott kifejezésre. Domborművünk tipikus terméke egy nagy ízlésváltozásnak, mint öncélú étellel telített és zárt képhatásra beállított renaissance-kompozíció még a gótikus építészetnek nagy struktív keretében áll, még hozzá — ahogy látni fogjuk — aránylag szerény helyen. E két formavilág antagonizmusa a magyar művészetre félette jellemző, nemcsak a középkor alkonyán, hanem úgyszólván Zsigmond király és császár napjai óta.

Domborművünknek Buda főváros egyik csúcsíves templomépülete keretében való lokalizálhatóságára nézve két kútfő áll rendelkezésünkre, melyeknek idevonatkozó részeit nagy fontosságukra való tekintettel alább in extenso közöljük. Mivel az egyik forrásban közölt esemény a régebbi irodalomban sajtószerű módon teljesen helytelenül, mintegy hetven évvel korábbi időbe lett helyezve, fontosnak látszik, hogy a munka meglehetősen hosszadalmas címét is leközöljük, mivel az időmegjelölések további fejtegetéseinkre nézve döntő jelentőséggel bírnak.

A cím a következő:

Caesarea Legatio, quam Mandante Augustissimo Rom: Imperatore Leopoldo I. ad portam ottomanicam suscepit, perfecitque excellentissimus dominus, dominus Walterus S. R. I. Comes de Leslie, dominus Pettovij, et Neostadij ad Metiovia: Sac: Caes: Majestatis a consiliis intimis et aulae Bellicis, Campi Mareschallus et Confiniarum Sclavoniae, et Petriniae Generalis Succinte exposita, Atque illustrissimo Domino, Domino Jacobo etc. etc. Sac: Caes: Majestatis Camerario et Pedestris Regiminis Colonello, Excellentissimo Nepoti in perrenem laudatissimi Patruí memoriam dicata A Reverendo Patre Paulo *Tafferner*, Societatis Jesu, et Excellentissimi Oratoris Cappellano. Cum facultate Superiorum. Viennae Austriae, Impensis Leonhardi Christophori Lochneri. Anno MDCLXXII.

Arról a császári követségről van tehát szó, melyet Leslie Walter birodalmi gróf és császári titkos tanácsos, az udvari haditanács tagja, marsall és a szlavoniai területeken parancsnokoló tábornok I. Lipót császár parancsából az ottomán portához vezetett. Leírása a követ káplánjától, *Tafferner* Pál Jézus-társasági atyától származik, aki ezt a munkát közben elhunyt gazdája Jakab nevű unokaöccsének, császári kamarásnak és

egy gyalogezred parancsnokának ajánlotta és 1672-ben Lochnernél Bécsben kiadta. A követjárás időpontjára vonatkozóan a cím, de maga a szöveg sem szolgál pontosabb felvilágosítással. Schier Xistus hiráda, melyet Rupp Jakab átvett,<sup>2)</sup> hogy t. i. Leslie gróf küldetése 1605-ben történt volna, semmiesetre sem lehet helytálló. Tafferner útleírása 1672-ben, egy előző kiadása talán már 1668-ban jelent meg. Tekintettel arra, hogy a könyv az egykori orátor unokaöccsének van dedikálva, aki a munka megjelenése idején már meglett ember, ezredparancsnok volt, a követjárás feltétlenül első Lipót alatt történt, amiről mindjárt a cím első sora tanuskodik: időpontja feltétlenül Lipót uralkodásának első éveiben, de valószínűleg a vasvári békét megelőző hadjáratok előtti időbe tehető. Ez az unokaöccs különben ezredével résztvett Budának 1686. évi visszafoglalásánál, amikor nagybátyjának magas katonai rangját (generalis campi mareschallus) is elérte. A császári csapatok ordre de bataille-jában Wallis herceggel és Enea Caprara gróffal együtt közvetlen a fővezér, Lotharingiai Károly herceg után következik. A követség kétszer érintette Budát, de csak visszautazásuk alkalmából kapunk részletesebb leírást :<sup>3)</sup>

Urbi mediae S. Georgii sacra aedes in Moschem versa insidet : ex parte in armamentarium translata. Porticus e lapide cultissimo Martyrem praefert, sed capite ferociter deminutum ; Nec Draconi subiecto stulta saevities pepercit ; nisi malis dicere, in vindictam immanitatis exercitae in effigiem Martyris prosiluisse istud in caput noxium sceleratissimi iconoclastae ; aut istud ab eodem assumptum prius, ut licentia magis irrationabili in sacram iconem postea bacharetur.

Magyar fordításban : a város közepén áll Szent Györgynek mecsetté átalakított és részben fegyvertárul szolgáló temploma. Kapuzatán remekül kifaragott kő a vértanú alakját ábrázolja, de fejétől kegyetlenül megfosztva, sőt még a lábai alatt levő sárkánynak sem kegyelmezett az otromba pusztítási vágy ; ha csak fel nem tételezzük azt, hogy a vértanu ábrázolásán véghezvitt kegyetlenség megtorlásaképpen merült fel ez a gonosz képromboló ártó fejében, vagy pedig az utóbbit hajtotta végre először, hogy aztán esztelen szabadossággal dühöngessen a szentkép ellen.

Mindjárt melléje iktatjuk a másik erre vonatkozó hírt Evlia Cselebi útleírásából Karácson Imre fordításában.<sup>4)</sup>

»Összesen huszonegy mihrábos dsámija van. Solejman khán dsámija előbb díszes templom volt. E régi dsámiknak a keleti kapujától egészen a mihrabig 200, szélessége pedig 100 láb. Egy minaretje van, mely régente harangtorony volt. 210 lépcsős magas minaret, és ó én szegény onnan Pest, Buda sikságait áttekintettem. Tiszta fehér márványból készült igen szép minaret ez. E dsaminak két kapuja van. A keleti oldal fölé fehér márványra a szobrászmester egy szárnyas sárkány alakot készített, mely mintha élő volna. Száját kinyitja, ajkait előrenyujtva s farkát összekunkorítva áll. E sárkány előtt hasonlíthatatlanul Szent György alakja lovon ülve van és a kezében levő dárdával a sárkányra egy szurást mér s a sárkányt lábai alá vevén, összetiporni készül. Az ostrom idején Ebu-Szuud mondá : E

szobor szent, tehát nem összetörni való. Sulejman khángázi megkegyelmeztetve, mondá: »E szobrot senki meg ne nézze, a muszulmanok ne lássák« és a nyakán levő kasmiri sálat leoldván, ez alakokat lefölte vele s az összetördeléstől megmentette.«

E két híradás tehát megegyezik abban, hogy a kérdéses szobornú sárkányviadalt ábrázolt, Szent György budai templomát díszítette és valószínűleg annak oromzatában volt elhelyezve (... porticus ... Martyrem praefert ...). De egyik leírás sem szolgáltat támpontokat arra nézve, vajjon kerek szoborcsoportról, vagy pedig dombormúról van szó. A kapu feletti elhelyezésből inkább az utóbbira kell gondolni. Ezt a nézetet vallotta Supka Géza is,<sup>5)</sup> ki utoljára összefoglalóan, de természetesen még domborművünk ismerete nélkül foglalkozott Evlia Cselebi idevonatkozó előadásával. Csak kuriozumként említjük Georg Jacobnak különben már Supka által megcáfolt feltevését, annak illusztrálására, hogy milyen tévedésekre vezethet a tisztán szövegkritikai módszer, ha gyanútlanul, a tárgyak ismerete nélkül következtet. G. Jacob,<sup>6)</sup> a kiváló orientalista t. i. nemcsak azt állítja, hogy egy kerek szoborcsoportról van szó, hanem ezt a Halászbástya lépcsőjén álló lovasszoborban véli felismerhetni, mely tudvalevően a Kolozsvári testvérek jelenleg a prágai Hradsin-on álló Szent György-jének, a magyar középkori szobrászat eme remekművének modern másolata.

Lényeges eltérés abban mutatkozik, hogy Tafferner atya egy megrongált, fejnélküli emlékről beszél, míg Evlia Cselebi leírásában egy, hála Szulejmán szultán nemes gesztusának, tökéletesen ép ábrázolásról van szó, amit a halászbástyai Köemléktár domborműve mindenképen igazolni látszik. Tekintettel arra, hogy a kronológiai ismérvek feltétlen a két kútfő egykorúságáról, sőt még inkább a Leslie-féle követjárás időbeli elsőbbségéről tanuskodnak, a tényállás kissé összezavarodik. De ezeket az ellentmondásokat még akkor sem lehetne teljesen kiküszöbölni, ha Leslie gróf és Tafferner atya misszióját 1666-ba, tehát a török világotató budai tartózkodása utáni időbe tesszük, ahogy ezt Supka fent idézett kis cikkében javasolja. Hiszen akkor is még mindig magyarázatra szorulna, vajjon miért kellett a kezdettől fogva épen maradt és 124 éven keresztül megkímélt reliefnek pont az 1664 és 1666 közötti időszakban elpusztulnia. Hogy Evlia Cselebi feltétlenül autópszia alapján beszél, igazolja részletes, szinte látletszerű leírása. Az előkelő török úr ezenkívül sokkal nyugodtabban és tüzetesebben vizsgálhatta az épületet, melynek pontos méreteit is neki köszönhetjük, mint az ellenséges delegáció tagja, kinek minden lépését szigorúan ellenőrizték, kivált egy ilyen fontos objektum, a fegyvertáru szolgáló templom környékén. Azonkívül nem szabad meglepedkeznünk arról sem, hogy Szulejmán szultán intézkedésének, tilalmának (... a muszulmanok ne lássák ...) későbbben is érvényt szereztek és a keresztény tárgyú domborművet rendesen eltakarták az igazhívók szeme elől, illetve a nagy gházi sáliját későbbben más valamivel pótolták. Sőt az a feltevés sem utasítandó vissza »a limine«, hogy ez az óvatosság elsősorban a fej eltüntetésére irányult, mert ez a nagy nimbusszal körülvelt arc árulta el elsősorban az ábrázolásnak szent, Mohamed követőit esetleg provokáló jellegét. Ebben láthatták az inkább

a hagyományok, mint a Korán által tiltott figurális ábrázolások főhangsúlyát, olyannyira hogy egyes izlámita miniatúrákon ezeket a fejeket virágokkal pótolták. De tisztán optikai körülményekkel is magyarázható, hogy Tafferner atya mind a lovag fejét, mind a sárkány testét csonkának látta. A kőlap t. i. nagyjában magas, már a kerek plasztika hatását megközelítő reliefben van kifaragva. Ezalól jóformán csak a fej képez kivételt, melynek modellálása a szokatlan nagy, kerek tömb alakjában meghagyott nimbusz előtt sokkal gyöngébben emelkedik ki. Az ágaskodó sárkány mellső lábai viszont annyira a mellhez tapadnak, hogy bizonyos távolságban vagy magasságban nagyon könnyen a sárkánytest erőteljes kontúrjaiban elmerülhetnek, amit különben domborművünkön is ellenőrizni lehet. A Tafferner leírásában szereplő fejnélküli lovas és a megcsonkított sárkánytest így egyáltalában nem bizonyít az általa említett ábrázolás és a most előkerült dombormű azonosítása ellen.

A budai Szent György-templom, melyet már a 18. században a Mária Magdolna templommal tévesztenek össze, a mai Úri-utca és Tárnok-utca (a régi Olasz- és Mindszent-utca) találkozásánál, a mai Dísz-téren (középkori Szent György-téren), a Honvéd-szobor mögött álló és a városkép egész sziluettjét és a történeti légkört nagyon hátrányosan befolyásoló bérház helyén emelkedett. A templom nyilván a 14. században épült, alkalmasint valami kapcsolatban az 1326-ban Róbert Károly király által alapított Szent György-lovagrenddel. Első okmányyszerű említése 1381-ből maradt ránk és akkori igazgatójára (rector capellae S. Georgii de Castro Budensi), Péterre vonatkozik. 1391-ben pedig két, a környéken álló ház eladásával, illetve ajándékozásával kapcsolatban említetik. Ezek közül különös fontossággal bír az a hír, hogy Zsigmond király a Szent György temploma szentélyével szemben fekvő házat az esztergomi káptalannak ajándékozza. Ebből kiderül t. i., hogy szabadon álló nagyszabású templomépületet kell feltételeznünk, amire különben a tér elnevezéséből (Forum Sancti Georgii) és az ott lefolyt eseményekből is lehet következtetni. 1464-ben pedig megint egy előljárója említetik Johannes Rector személyében.<sup>7)</sup>

Ezen gyér, a templom külsejéről nagyon keveset eláruló adatokkal szemben Evlia Cselebi leírása több lényeges támpontot nyújt, kivált a templom terjedelmére nézve. Az ő teljesen elfogulatlanoknak látszó adatai szerint a templom hossza 200 láb volt. Az átszámításnál, az akkoriban a habsburgi országokban érvényben levő bécsi lábat alapul véve, a Szent György-templom hossz tengelye  $200 \times 0.3161$  m, azaz 63.22 m, azaz hosszabb mint az 59.00 m hosszú budavári főtemplom. Ha ezzel szemben a szélessége Evlia állításának megfelelően valóban 100 láb, azaz körülbelül 31 m lett volna, úgy olyan arányossággal lenne dolgunk, mely a csúcsíves építéset meglehetősen korai időszakára vallana. A csak fenntartással használható képes ábrázolások közül Hartmann Schedel világkrónikájának Wolgemuth-metszetén a főtemplom és a királyi vár között ábrázolt, tehát fekvésénél fogva a Szent György-templommal azonosítható egyházi épület hasonló arányokat tüntet fel, míg a későbbi grafikai ábrázolásokon inkább csak a templom helye állapítható meg, mégpedig feltűnően karcsú arányú tornya révén, mely Evlia Cselebi szerint is 210 lépcsős volt. Ez a torony

a régi metszeteken rendszerint egyszerű minaretnek van ábrázolva, csak H. Heinrich Faust-nak a Fővárosi Múzeumban őrzött olajképén csendül ki meggyőzően a toronynak eredeti, későgót alapidoma.<sup>8)</sup> Az ostrom alatt a templom annyira megrongálódott, hogy mind a neve, mind a helye feledésbe merült. A Mária Magdolna-templommal cserélték össze, mely azonban a mai helyőrségi templommal azonos; az eredeti helyét megőrző piac neve pedig rászállott a budai várhegy legdélibb, a mai napon is még így nevezett Szent György-terére. Ez a Forum Sancti Georgii (tehát a mai Dísz-tér) a középkori Buda legnagyobb tere volt, ahol többek között a nyilvános kivégzéseket is végrehajtották (Kont nádor és társai). Ezen a téren a templom teljesen szabadon állhatott, mégpedig orientálva, mint valamennyi többi budai templom. De azért feltétlenül keleti homlokzata, vagy legalább is kapuzata volt. Ennek díszét alkotta Evlia szerint a sárkányviadalos dombormű, mely így az alsóvárosból jövőknek azonnal szemükbe ötlött. A visszafoglalás után először a jezsuiták kapták a romokban heverő templomot és annak területét, akik azonban a használhatatlan romhalmazt csakhamar otthagyták.<sup>9)</sup> Az utolsó hírt felőle Miller Ferdinánd budai jegyzőnek köszönhetjük, aki szerint Werlein János István, a budai kamarai adminisztráció első vezetője már 1687-ben a még fennálló részeket teljesen lebontatta (aequari curavit). Így kerülhetett domborművünk utóbb a kamarai kormányzó budai házába, ami a fentemlített szájhagyományt is némiképen igazolná.

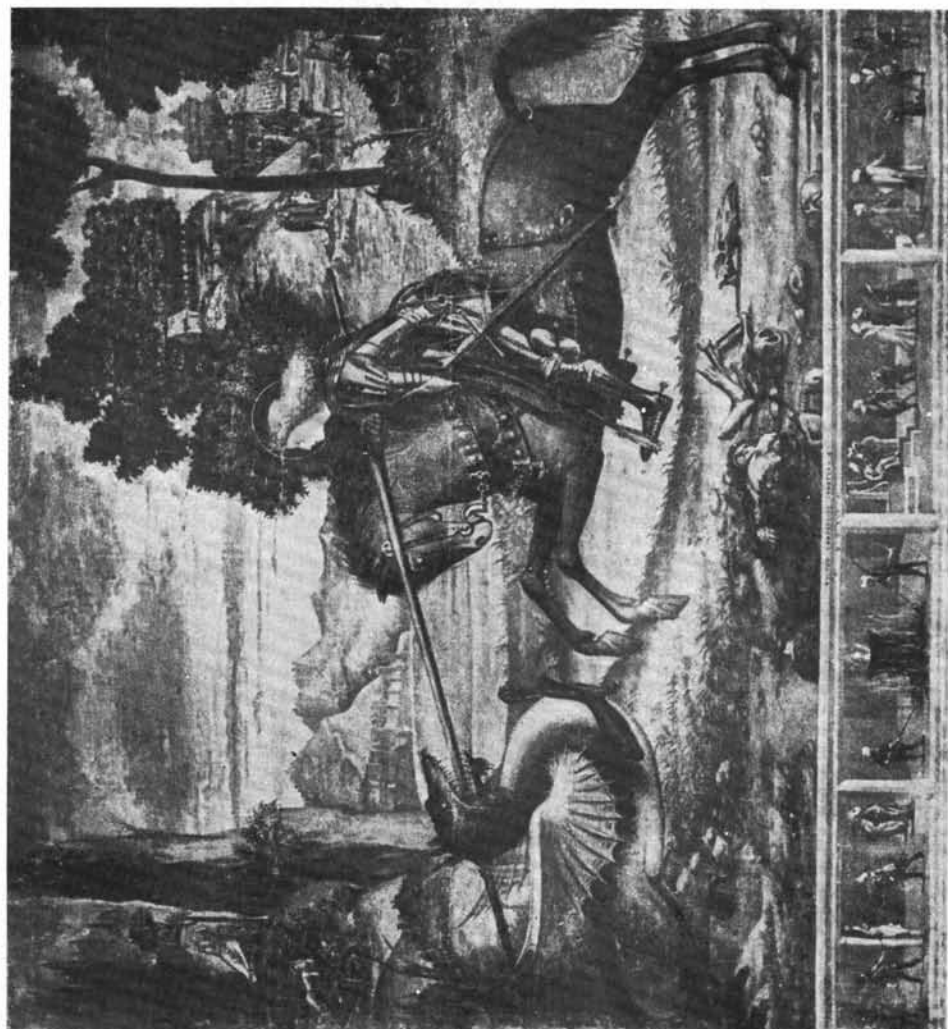
Werlein házának fekvésére nézve egészen pontos tájékoztatást nyújtanak a köpcsényi Batthyány-levéltár (Lad. 23. Fasc. 20. Nr. 3—8. F.) idevonatkozó tervei és irományai, melyeknek az Országos Levéltárban levő másolataira Herzog József főigazgató úr volt szíves figyelmeztetni. Ezek közül a legfontosabb és szerzőjének neve révén is bizonyos művész-biográfiai beccsel bíró lap Fortunato de Prati helyzetrajza a régi Szent György-templom környékéről 1718-ból (Fasc. 20. Nr. 3. F.). Abból az alkalomból készült, mikor ez a házhely a Batthyányék tulajdonába ment át, kiknek palotája ma is még ezen a helyen áll (Dísz-tér 3. sz.). A jelmagyarázatok között szerepel 4. sz. alatt: »Ist das (sic) Ort, alwo von alters Eine berichtigte Kirchen S. Magdalene genandt, solte gestanden sein.« Tehát már Prati, úgy mint későbbben Miller, tévesen egy Mária Magdolna-templomról tudósít, holott a középkori adatok nem hagynak kétséget afelől, hogy az így elnevezett templom a mai Helyőrségi templommal azonos és hogy a kérdéses helyen — a régi Forum Sancti Georgii — csak a Szent György-templom állhatott. A házparcellatulajdonosok sorában pedig ott szerepel 10. alatt: »Herrn Baron de Werlein.« Ez a nagy kiterjedésű telek tehát a Werlein által lebontott templom legközelebbi környezetében, azzal majdnem szemben feküdt. Az irományok között van továbbá egy nem annyira pontos helyszíni felvétel-számba menő, mint inkább sematikus tájékoztató (Nr. 6. F.) »Delineatio nonnullorum aedificiorum Budensium« felirattal. A helyzet hasonló, mint a fentemlített lapnál. A templom magyarázó legendája így szól: »Templum olim Sanctae Mariae Magdaleneae nunc solo adaequatum.« A templom előtti tér közelebbi meghatározása a következő: »In hoc spatio erant tempore turcico Domus aedificatae, quae nunc omnes sunt destructae et totum spatium in aream



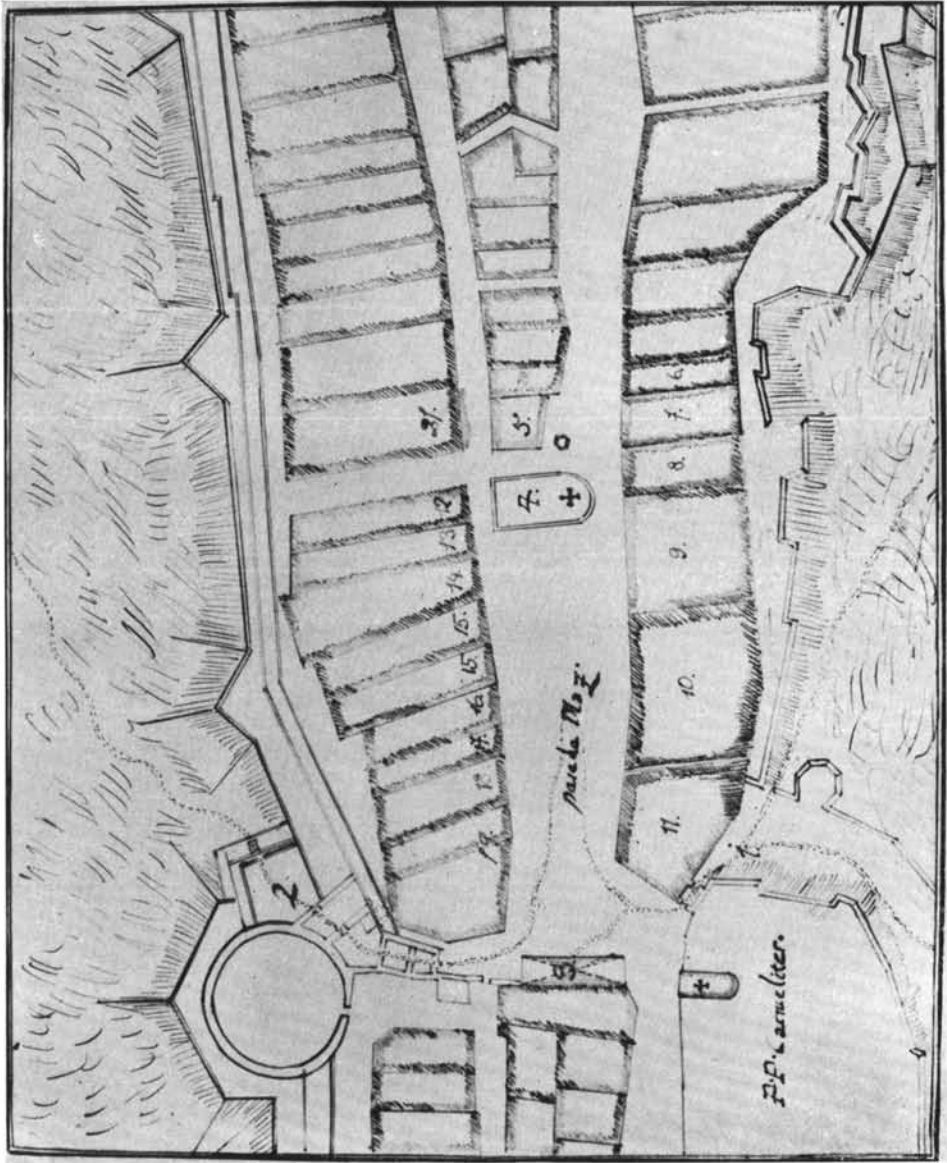
21. A budai Szent György-relief.



22. Vittore Carpaccio Szent György-képe a velencei Scuola San Giorgio degli Schiavoni-ban.



23. Vittore Carpaccio Szent György-képe a velencei San Giorgio Maggioro-ban.



24. A Disztér környéke 1718-ban.

pro Parada militare applicatum una cum supradicto templo S. Mariae Magdalenaе.« Az itt leírt helyzet, t. i. hogy az egész tér a török időben teljesen be volt építve házakkal, melyek aztán a templommal együtt le lettek bontva, most már érthetővé teszi az egykorú metszetek által közvetített képet, melyen csak a karcsú torony emelkedik ki az épületek tömegéből. Ugyanazon a helyen, mint Fortunato de Prati rajzán, van feltüntetve a kérdéses házhely is: D/omini/Werlein I./iberi/B/aronis/haered/es/. Egy további részletrajzban (Nr. 7. F.) megkapjuk a pontos méreteket is. Tekintettel a kedvezőtlen topográfiai viszonyokra, szokatlan nagy területről van szó. Két hosszoldala 28 öl és 1 láb, kisebb oldalai 16 öl és 26 öl és 3 láb. Mint tulajdonos fel van említve Hr. Baron de Verlet, ami csak a Werlein név elírása lehet. Werlein háza a parancsnokló tábornok szállása (Kommandant Quartier) és egy Schweizer nevű üveges (Schweizer Glaser) vagyis a másik lap szerint Conradus Karr háza között volt. E tervrajzokhoz tartozik még egy írásbeli leírás, melynek bevezető része a tulajdonos személyére és a ház további sorsára nézve figyelemreméltó adatokat közöl:

»Entwurf,

Des in der Vöstung ligenden Werleinischen Hauses, dieses Haus ist nach absterben des Seel. H. v. Werlein Anno 1695 unparteiisch durch die Handwerkhs leuthe geschezt worden lauth Inventarii pro 14359. f. 30 kr. Hernnach ist solches Anno 1717 dem gewesten Administrations Rath Kolbacher, Weillen der Seel. H. v. Werlein ihme schuldig verbliben, übergeben undt eingeraumbt worden . . . «

A leírás említi ugyan a ház építészeti szépségeit (von schönsten Stokathor arbeits) és a szép kilátást, de elsősorban a gyakorlati előnyöket (istállókat, hombárokát, udvarokat, széles kapubejárásokat stb.) hangsúlyozza, úgyhogy domborművünk említésének hiánya egyáltalában nem feltűnő. Ez az »Entwurf« csak négy évvel a fentemlített tervrajzok után (1722 dec. 17-én) készült Budán.

Ezekből az adatokból tehát világosan kiténik, hogy Werlein báró nem azért bontatta le a romokat, hogy ott helyet nyerjen, amint ezt Supka G. feltételezte, hanem hogy az így nyert építőanyagot a templommal szemben készülő házának építéséhez felhasználja. Csakis így, azaz egy rendszeres, az épülettárgyakat kimélő, óvatos kifejtésnél érthető, hogy azok és köztük a mi darabunk is teljes épséggel kerültek ki. Az utóbbi akkor feltétlenül még »in situ« volt, mert a romok bizonyos magasságig még fennállottak, úgyhogy a jezsuiták először arra is gondolhattak, hogy azokat kiépíttetik, mielőtt azok Werlein báró kamarai kormányzó tulajdonába átmentek volna. Az általa eszközölt lebontásnak köszönhetjük a szobormű fennmaradását, mely különben sem egykorú a templommal és egy egészen más formaveret jegyében áll.

Domborművünk itáliai megihletése annyira meggyőző és annyira közvetlen hatású, hogy mintaképét csak ott, mégpedig—egy tipikusan lovagi, északolasz témáról lévén szó—csakis Felsőitáliában lehet keresnünk. A közvetlen mintakép csak Vittore Carpaccio-nak a Scuola degli Schiavoniban levő falképe lehetett. A megegyezések annyira szembeötlők, oly szó-

szerinti átvételek, hogy az egyik munka a másiknak az ismerete nélkül egyenesen elképzelhetetlen. A vágató ló formái és tartása, a díszítő motívumok, a portrémedaillonokkal ellátott lószerszám olyan hasonlatosságról tanuskodnak, melyek csak közvetlen másolásnál lehetségesek. Ugyanez áll a magas háttámasszal ellátott nyeregbe, a kard markolatára és a páncélzat egyéb részleteire is. Az előbbinek formája és díszítése kardoknál eléggé szokatlan, inkább a töröknél szokott előfordulni, de ez esetben is nagyjában Felsőolaszországra korlátozva. A szent lovag arcélinek vonalvezetése is mindenben követi Carpaccio Szent Györgyét. De megegyezik a tornadárda alakja is, mely mindkét esetben racionális okokból, a könnyebb szemléltethetőség kedvéért helytelen tartásban van visszaadva és a lovas jobb hónaaljából a lófej baloldala mellett a sárkány nyitott szájába vezet és ezáltal az egyenes tartásnál kifejthető lökőerőt teljesen elveszíti. Ez természetesen csak logikai okoskodás, mert optikailag ez a támadó lökés nagyszerűen érvényesül. Meggyőző hasonlatosságot tapasztalhatunk a sárkány alakjánál és tartásánál: a nagy, hurokban felkunkorított farkban, a denevérszerű szárnyakban, a harcrakészen felemelt mellső lábak kezelésében stb., melyek ennek a fantasztikus portentumképződménynek félelmetes, de tökéletes, természetesen ható, szinte zoológiailag is meggyőző vitalitást kölcsönöznek. Mivel Carpaccio képei után készült egykorú metszetek ismeretlenek, szobrászunk ezt a kompozíciót csak autopszia alapján ismerhette, mely alkalommal nyilvánvalóan részletes rajzokat is készített magának. Emellett szól a fény- és árnyékhatásokra beállított magas relief-technika is, mely szintén Velencében és általában Felsőolaszországban otthonos és lényegesen különbözik a klasszikus toszkánai basrelief-eljárástól. A budai dombormű művésze tehát nemcsak velencei mintaképek után dolgozott, hanem velencei vagy legalább is felső-itáliai műhelyekben nyerte kiképzését.

Ezzel szemben azonban az első pillantásra talán jelentéktelennek látszó eltérések is megállapíthatók. Ló, lovas és sárkány zömökebb arányokban vannak visszaadva, a vaskos lólábak az állat ágaskodó helyzetét valószínűbbé teszik, eltekintve attól, hogy az állattest statikája az úgynevezett rövid vágatásban megrögzített lónál sokkal meggyőzőbb hatást vált ki, mint a Carpaccio-kép nyújtott testtartása. A lófark és sörény a maguk kevésbé feloldott nyalábalakú elrendezésükkel természetesebben, plasztikusabban és anyagszerűbben hatnak. A vaskosabb lovas összehasonlíthatatlanul biztosabban ül a nyeregben, mint elegáns mintaképe a velencei festőnél. Ezen felfogás értelmének megfelel az aránytalanul nagyobb, tömegszerűbben kezelt fejforma, amit a nimbusz hatalmas körkörongja még jobban kiemel. A haj itt könnyű hullámvázakat mutat, holott a velencei képen lebegő és csillogó zárt tömeget alkot. A páncél, lószerszám, nyereg és nyeregtakaró plasztikai kidolgozása a kivitelnek olyan pedantériájáról és a részletekben kéjelgő oly nagy élvezetről tanuskodik, ami a milánói páncélszíszárok legjobb munkáira emlékeztet, a tónusosan kezelt festményben azonban tudatosan vissza van szorítva. Még a sárkány is zömökebb arányokban van tartva, azonkívül elmaradtak a lángnyelv, a szőrös bőrrészek és egyéb fantasztikus adalékok mint a szobrászati munka-eljárásra kevésbé alkalmas részletek. A meggyőző

kompozíció rovására megy Carpaccio képének két hosszúra elnyúlt állat- teste, melyeknek súlyos elülső részei úgyszólván az üres levegőbe nyúlnak és amelyek számára az őket összekötő hosszú dárda semmiféle képszerkezeti támaszt nem jelenthet. A képhatás ezáltal labilis lesz és úgyszólván minden pillanatban összeomlással fenyeget. Ezt a benyomást a maga nemében gyönyörű, de szétfolyó, a jelenettől úgyszólván teljesen független életet élő tájképábrázolás lehetőleg még fokozza. A képhatás ezáltal gazdagabb, de nyugtalanabb is lesz, a drámai benyomás pedig lanyhább. A szigorú képszerkesztés egyáltalában nem tartozott a velencei festészet erős oldalaihoz, legkevésbé Carpaccio műveiben.

A budai mészkődomborműnél a hangulat lényegesen megváltozott. A két küzdő fél közelebb van hozva egymáshoz, a dárdanyél jóval rövidebb, miáltal a kompozíció tengelye a csodásan kifejezésteljes lőfejnél fekszik, Carpaccionál viszont a kissé erőtlenül a levegőben kapálózó patáknál. A kisebb arányokban tartott sárkánytest pedig a sziklatömb és a rajta álló várrom által nyomatókos hátvédet kap, mely a jobboldalon szereplő nagyobb testtömeget optikailag teljesen ellensúlyozza. Mindez a képjelenet erőgörbéjének acélkemény és egyben rugalmasan rezgő vonalvezetést, az egész kompozíciónak pedig szokatlan intenzitású drámai feszültséget kölcsönöz.

Ugyanennek a témának másik fogalmazását szintén Vittore Carpaccio kezétől látjuk a velencei S. Giorgio Maggiore-templom szentélyében. A képszerkezet itt már kevésbé elnyúló, a szabályos négyszöget megközelítő formátuma folytán zártabbnak látszik, nem olyan erős a szét- esés benyomása. A tájkép-háttér jobban a kompozícióhoz simul, vagy ezt legalább is nem befolyásolja hátrányosan. De itt is hiányzik reliefünk lapidáris zártsága és a pattanásig feszült drámai hangulat. A ló táncoló mozdulatai és a szent lovak kecses, negédes testtartása nem éppen alkalmasak ilyen hatások kiváltására. A lószerszám nem olyan széles és nehéz, díszítése ezúttal nélkülözi az applikált medaillonképeket és minden egyéb figurális elemet. Úgy látszik tehát, hogy szobrászunk Carpaccio mindkét munkáját ismerte. Emellett szól az a tény is, hogy a bekarcolásokkal vagy vésőütésekkel inkább csak sejtetett háttér nagyjában a S. Giorgio Maggiore képének tájképformáit követi. A tájkép Carpaccio két fogalmazásában lényeges eltéréseket nem mutat. Nem érdektelen, sőt a velencei iskolára nagyon jellemző, hogy az érett renaissance architektúrába keleti elemek is beleszövődnek. A két kerek toronnyal körülfogott városkaput például Carpaccio monografusai a kairói városkapuval azonosították.<sup>11)</sup> Vajjon rajzok közvetítették-e ezt a mintaképet, vagy Carpaccionak több kutató által feltételezett<sup>12)</sup> keleti utazása kapcsán tapasztalatból ismerte az eredetét, nem lehet eldönteni. Tény azonban, hogy ezek a tájképi és építészeti háttérelmek a relieflapon erősen redukált állapotban térnek csak vissza, de éppen lapidáris voltukban, szűkszávúságukban mesterien szolgálják a képszerkezet ökonómiáját. A stilizált szikla, a várrom és a fák a plasztikus tömegek kiegyensúlyozására feltétlen szükségesek, de ennél több már a kompozíció zártságának rovására menne, ellenkezniék a képhatás anyagszerűségével és a szobrászati műfaj apriorisztikus követelményeivel. Mint az 1500 körüli Budának egész művészi élettartására

kiválóan jellemző mozzanatot külön ki kell emelni az alkalmazott épületformáknak bizonyos fokú átídomulását a gótikus ízlés felé, mely nem annyira a részletformákban, mint a torony összhatásában nyilvánul meg. Mintha a templomépület eredeti formavilágából valami belopódzott volna ebbe az új műízléstől át- és átítatott ábrázolásba is. A két áramlatnak itt érvényesülő szoros összekapcsolása determinálja ezt a műalkotást a kőanyagon és a szájhagyományon kívül, mint a középkori budai művészet hattyúdálát. Mert a munka időpontjára nézve éppen a Carpaccio-képekkel való szoros egyezések folytán meglehetősen biztos talajon mozgunk. A Scuola S. Giorgio degli Schiavoni-ban levő sorozat 1502—1507 között készült, a S. Giorgio Maggiore-i kompozíció valamivel későbbben, úgyhogy az 1507. évszámmal fontos »terminus post quem« áll rendelkezésünkre.

Feltűnő, hogy a fejlődés végén egy olyan fogalmazás áll, mely nem a Szent György-ikonográfia északi hagyományait követi, melyek kialakulásához Kolozsvári Márton és György híres munkájukkal egyik legérdemesebb adalékot szolgáltatottak. Ezzel szemben a budai Szent György félreismerhetetlenül dél felé utal, nemcsak azért, mert egy pontosan meghatározható velencei mintaképet követ és a fegyverzet és a háttér egyöntetűen olasz eredetre vallanak, hanem az egész kompozíció szerkezete, a képhatás pátosza csakis az itáliai hagyományokból magyarázható. Még pedig a Szent György ábrázolásoknak egy egészen speciális fejlődési sorozatából, melynek egyszersmind egyik fontos késői láncszeme. Ennek a változatnak lényeges ismérvei a két küzdő fél szembeállítás a képsíkban, illetve a kompozíciónak a szélességben való elrendezése és ezenkívül a sárkánytest morfológiája. Ennek a fogalmazásnak egyik legrégebbi példánya a vatikáni Codice di San Giorgio miniatűr képe, mellyel a magyar műtörténeti kutatás már a Kolozsvári testvérek prágai művével kapcsolatban gyakrabban foglalkozott.<sup>13)</sup>

Ebben a képben nagyjában már ugyanazok az ábrázolási és elrendezési elemek lelhetők fel, mint későbbben Carpaccio festményében és a budai domborműben. A dárdatartás itt ugyan eltér és inkább egy tipikus vadászjelenetnek felelne meg, míg a mi esetünkben a tornaviadaloknál szokásos harcmodor érvényesül. Egészen feltűnő mindenekelőtt a sárkánykép azonossága, mely nemcsak testformáiban, p. o. a denevérszárnyak és a hátsó lábak visszaadásában, hanem egész helyzetével is, így főleg dühösen felemelt mellső lábaival olyan feltűnő egyezésekről tanuskodik, hogy a vatikáni kódex képét vagy annak későbbi változatát kell a mi kompozíciónk őséneke tekinteni. A rokonság ezzel sokkal meggyőzőbb, mint a prágai Szent György felfogásával, ahol egy középtengely körül összegomolyodott csoport felépítése lényegesen eltérő kompozíciós törvények után igazodik. Igaz, hogy itt részben két pár rokon, de mégis különemű műfaj, a kerek szobrászat és a reliefplasztika fajlagos alkotási feltételei is közrejátszanak. A reliefplasztika esztétikája minden bizonnyal inkább kedvez egy ilyen széles elrendezésnek, a testtömegek ilymódú súlyelosztásának. A közvetkező nagy állomás ebben a fejlődési vonalban Donatello első reliefmunkája, az Or San Michele híres Szent György fülkéjének talapzatán elhelyezett domborművű képe.<sup>14)</sup> Annak ellenére, hogy a nagy mester a jelenetet egy a szemlélővel párhuzamos képsíkban adja és egyes, a kezdő bizony-

talanságának rovására irandó fogyatékoktól eltekintve, a távlati számítás, a térérzék már oly meggyőző hatással érvényesül, hogy ebben a tekintetben minden későbbi kísérletet, így az erős domborulatai mellett nagyjában mégis csak síkszerűen kezelt budai reliefmunkát is felülmúlja. Ez a kompozíciós rendszer főleg az ábrázolás meséjére fogékonyabb feudális északitáliai területeken élt tovább és utolsó, már a mi darabunkkal egykorú fogalmazását a plasztikában is a velencei művészetben és az általa termékenyített kultúrkörben nyerte. Andrea Riccio három változatban foglalkozott e témával.<sup>15)</sup> Mind a háromra jellemző a magas reliefben történt megmunkálás, olyan jelenség, mely Carpaccio képe nélkül is budai szobrászunk velencei iskolázottságára utalna. De a tájképi elemek is igazolják ezt az összefüggést. Ló és lovas Riccio-nál antik felszereléssel vannak ábrázolva és a Nagy Konstantin diadalívéből átvéve. A két ellenfél ezúttal helyet cserélt, miáltal a küzdelem meggyőzőbben, a dárda-lökés természetesebben hat. A háttér szintén a képalakítás szorosabb egységét szolgálja, anélkül hogy a budai dombormű zártágát és feszült erőjátékát elérné. Ez a csoportosítás Északolaszországban már Donatello fogalmazása előtt is ismeretes volt, amit többek között Bernardo Maggi síremléke a bresciai régi domban is igazolhat, mely még a XIV. század elején készült.<sup>16)</sup> Ebben, úgy látszik, tipikus felsőitáliai elrendezést kell látnunk, mely a velencei kultúrhatás távolabbi területein is hasonló fogalmazásban bukkan fel, még pedig nemcsak a nagy szobrászatban, hanem az épületplasztikán belül is. Ezt igazolja a raguzai rektorpalota egyik, az 1435—1451. évekből származó falkonzolának sárkányábrázolása,<sup>17)</sup> mely minden fantasztikus és heterogén adalék ellenére szintén azt, a szerveség látszatát keltő testalkatot tudja elővarázsolni, mint Carpaccio vagy a budai relief mestere. Ez az állatforma érdemben különbözik a hullószerű (Prága) vagy óriási tüskékkel felvértezett barokkhatású szörnyetegtől (Stockholm) és ezekkel szemben kisebb arányainak ellenére is feltétlen egyenrangú ellenfélként szerepel, ami a képhatás szempontjából egyáltalán nem közömbös. Carpaccionál és még inkább budai követőjénél nem egy ügyesen elrendezett színpadi jelenetnek vagyunk szemtanui, hanem komoly harcra, élet-halálra menő összecsapásról van szó. Ezt a benyomást szolgálja szobrászunknál a háttér lefokozása, minden zavaró festőiség mellőzése, a mellékalakok elejtése, ami p. o. a kappadociai királyleány kihagyásával már a legenda aurea rovására megy.

Ez utóbbi különben számos érmen és pénzdarabon is rendszeresen kimarad, melyek a szobrászati fejlődés érdekes kísérőzenéjét adják.<sup>18)</sup> Csak természetes, hogy most is főleg a felsőolaszországi városok pénzverdéi alkalmazzák ezt a Szent György ábrázolást. (Desana, Teano, Vigovano, Ferrara, Roveredo, Piemonte, Mantova, Casale, Genova, Maccagno.) Elvértve a római érmészek is alakítják a Szent György-témát hasonló beállításban, mint Lysippus medailleur, aki 1478-ban Raffael Riario<sup>19)</sup> kardinális számára egy kiválóan szép darabot készített, melynek kompozíciója szintén a felsőitáliai munkák által jelzett vonalban fekszik.

A halászbástyai köemléktár szoborműve tehát nemcsak újabb adat Budapest régi művészetéhez vagy az olasz-magyar kulturális összeköttetések történetéhez, hanem egyszersmind láncszeme egy ikonográfiai

folyamatnak, mely elsősorban Felsőitáliában volt otthonos. A sárkányviadal témája a magyar művészet történetében nem idegen, sőt Kolozsvári Márton és György prágai bronzcsoportja révén a magyar műtörténeti kutatás egyik kardinális kérdése lett. Lázár Béla ezzel foglalkozó munkájában felette tanulságos tipológiai sorozatot állított fel,<sup>20)</sup> melyet később Balogh Jolán több újabb adattal és hosszabb ikonográfiai és módszertani fejtegetésekkel toldott meg.<sup>21)</sup> Meglepő, hogy a vatikáni kódexkép tipológiai és képszerkesztési különállása nem tűnt fel a két szerzőnek, hangsúlyozott ikonográfiai szándékuk dacára. A két, körülbelül egyforma erő-tömeg összecsapására beállított képhatás, a kompozíció kimondottan bilaterális jellege még nagyjában sem egyezik a másodhelyen említett kutató által felhozott pecséttel, ha ugyan kompozíció alatt nem akarunk mást érteni, mint képfelépítést, az egyes képelemek összeillesztését egy egységes hatás érdekében. A sárkány sem kigyóalakú, hanem egy sauruszerű négy lábuból, krokodilhasból és denevérszárnyakból összeállított, különben meggyőző hatású fantáziaképződmény, a budai kőlapon szereplő szörnynek egyenes öse. A téma maga a középkorban, amikor a régi lovasnemzet lelki derivátumai még nagyon erősek voltak, meglehetősen kedveltségnek örvendett. Ennek a népszerűségnek nagyszerű bizonyítékai a jelenetnek nagyszámú illuminált, falra vagy fára festett, kőbe faragott vagy bronzba öntött fogalmazásai, melyek Lázár és Balogh fent hivatkozott munkáiban össze vannak gyűjtve és amelyek a magyar alkotó zsenialitásnak olyan megnyilatkozásában kulminálnak, aminő a prágai Szent György-szobor. A többi lovagi szentnek (Mihály arkangyal, Szent Márton) ikonográfiai sorozata hasonló tanulságokkal járna. Kultúr- és egyetemes történeti szempontból sem érdektelen ezen ábrázolások kialakulási vonalának a megfigyelése. A Szent György-téma iránti élénkebb érdeklődés a lovagvilág hőskorába nyúlik vissza és állandóan a keresztes háborúk lelkesedéséből táplálkozott. Ebben a tekintetben a Kolozsvári testvérek csoportja nemcsak esztétikailag, hanem az európai szellemiség szempontjából is érdekes végpontot jelent.

A 15. században azonban ez a szimbolum más értelmet kapott, a keleti sárkány a nyugati keresztény világ számára más veszedelmet jelentett, a török hatalmat. A magyar lovagtársadalom újból sorakozott, most nem egy Szent György rendben, mint Róbert Károly alatt 1326-ban, hanem — *pars pro toto* — a sárkányjelvény égisze alatt. A belső folytonosság a Szent György és a Sárkányrend között tehát bizonyos tekintetben a külsőségekben is fennállott. A jelképes küzdelem a 15. század második felében és a következő elején a művészi ábrázolásoknak egy újabb hullámhegyében is mutatkozik, mely lehetőleg még általánosabb mint a 14. századi és még az iparművészet legszélesebb rétegeiben is érezhető. A 15. században nagy virágzásnak indult szárnyasoltár-festészet köréből említjük a bártfai Szent András-oltár sárkányjelenetét, melynek mesterénél Genthon István<sup>22)</sup> joggal tételez fel olasz hatásokat. A páncél ugyan még erősen gotizáló, de a lószerszám a széles hevedereken alkalmazott díszítésekkel, sőt a mellső részére applikált medaillonjával már láthatóan a budai dombormű megfelelő részleteihez közeledik. Nagyon polgári Szent György áll itt előttünk, ki a neki kiszabott nehéz munkát komoly tárgyilagossággal végzi. A lándzsát

ez esetben két kézzel fogja, miáltal annak baloldali elhelyezése már indokoltabbnak látszik. De sem ez a művelet, sem a sárkány- és lóábrázolás nem zavarja a bájos tájkép által megütött idillikus alapakkordot. Még meglehetősen hosszú az út ezen 1450—1455 között készült oltárműtől a budai reliefig. De az utóbbival majdnem egykorú Szent Antal mesterének hisnyoi oltártáblája sem jelent lényeges haladást. Ez esetben tekintetbe kell vennünk, hogy ez a provinciális jellegű emlék nem jelezheti a kor ízlésének és tudásának csúcsát s elmaradottsága az ország fővárosának hanyatló korában is magas színvonalra mögött, természetes adottság. A hisnyoi Szent György hangulatában már jobban közeledik a budai domborműhöz, bár lendületének minden lehelletét nélkülözi. A lovag komor arckifejezése és a sárkánynak hatalmas idomai itt is élet-halál harcban állanak egymással szemben és nem a torna- vagy vadászjelenetek parádézó elrendezését mutatják. A lószerszám széles mellhevedere és az ott alkalmazott korongok minden alakos díszítést nélkülöznek. A ló táncoló testtartása és a gotizáló páncél (hegyesorru vascipők, a váll- és térdvédők stb.) viszont még a 15. századra utalnak. A faszobrászatban a jelenet inkább a régebbi gótikus, a Kolozsvári testvérek által megjelölt utat követi. A lovasszobor itt, még ha a sárkány nagyobb méreteken van is ábrázolva, inkább öncélú, a parádézó lovaskép önálló képhatására tör. Ilyen a lőcsei Szent Jakab-templomban álló fapasztikai emlék és a kődomborművünkkel körülbelül egykorú 1516-ban készült szepesszombati oltár főalakja. Ez utóbbi egy nagy oltárszekrény középső díszét alkotja. A lovacska ágaskodása nem nagyon meggyőző, széles hevederei s a lovas páncélja is már inkább renaissance szokásokat mutat. A sárkány minotauruszszerű alakja a ló lábai alatt fekszik. A lovag testtartása természetesebb és szerveesebb. Kivitele és elrendezése azonban az egykorúság ellenére jóval nehezkesebb, nyugtalanabb és a maga részéről is igazolja a fentebb a hisnyoi oltárképpel kapcsolatban elmondottakat, illetve a budai művészi élet feltétlen felsőbbbségét. Teljesen erőtlen és valóságos lóábrázolás a lőcsei Szent Jakab-templom faszobránál. Az ezuttal helyesen visszaadott dárda ellenére minden támadó lendület hiányzik belőle. A lószerszám alak nélküli applikációkat mutat. A hatalmas méretű sárkány hanyatt fekszik s egyáltalában nem kelti az egyenrangú ellenfél benyomását. A lovas arca pedig a legnagyobb, szinte álmos nyugalomról tanuskodik. A renaissance ugyanekkor Magyarországon is már szélesebb területeket hódított meg, de főművei még mindig udvari légkörben keletkeztek, a főúri és főpapi mecénátusból táplálkoztak. Példa rá az egyetlen kőből faragott Szent György-oltár, a pozsonyszentgyörgyi nagy oltármű, mely keletkezését ugyanannak a családnak, a bazini és pozsonyszentgyörgyi grófoknak köszönheti, mint a Kolozsvári testvérek remekműve. Ez a <sup>23)</sup> szintén mészkőből faragott, renaissance ékítményekkel borított, felépítésében is klasszikus mintákat követő nagyméretű oltármű <sup>24)</sup> távolról sem mutatja az új formafelfogásnak azt az egyenesvonalúságát, mint a budai Szent György-templom timpanonképe. Az ezuttal lengő takarójú sisakkal ábrázolt lovas páncélzatában itt-ott még gótikus származékok kísértének tovább. A szintén reliefszerűen a képsíkba beillesztett lovasszobor annyira dominálja az egész képhatást, hogy az ikonografiai oly fontos sárkány a kompozíció szempontjából úgyszólván egészen közömbös

válik és csak az esetlenül táncoló lovacska alatti úr kitöltésére szolgál. A képsíkoknak a horror vacui-ig menő teletömése még tipikusan későgót jelenség, mely a renaissance pilaszterek között a szerves összehatás rovására megy. Még olyan fajlagos renaissance részletek is, mint a képmezőket lezáró virággirlandok elrendezése, csúcsíves mérművek benyomását keltik. Dísz és játék a mi darabunkon megnyilvánuló egység és cselekedet mellett.

Hogy ez a felfogás volt az általánosabb, bizonyítja az a jelenség is, hogy ez az elrendezés még az agyagművességig, a kályhacsempékig követhető. A pozsonyi városi múzeumban és a nagyszebeni Bruckenthal-múzeumban vannak olyan kályhacsempék, melyeknek műtörténeti fontosságára már Pulszky Károly felhívta a figyelmet.<sup>25)</sup> Ezek a 15. század végétől és a 16. elejéről származnak és műipari egyszerűségükben is éreztetik az új stílus fuvallatát. A különböző műfajokon belül tehát a fejlődés iránya (bár gótikus elemekkel ötvözve) célirányosan ilyen egységesebb és zártabb képhatás felé mutat, mely aztán a budai domborműben klasszikus tisztaságban bukkan elő. Nem lehet véletlen az sem, hogy a Szent György ábrázolások a 16. század elején mind sűrűbben lépnek fel. Olyan megoldás mint a budai csakis szélesebb mederben folyó tárgyi érdeklődésből érthető. Az előzményekből mégis annyi önálló erőt meríthetett, hogy az olasz mintaképhez való lehetőleg legszorosabb ragaszkodása mellett az egész együttest és a jelenet hangulatát saját környezetének légkörébe tudta helyezni.

Keletkezésére nézve pedig az 1507. évszám (a Carpaccio-ciklus befejezésének éve) pontos útjelzőt kapott. Tekintettel arra, hogy 1526 (Mohács) után történeti okokból nem készülhetett, idejét egy rövid, másfél évtizedes időközbe illeszthetjük, még pedig éppen előrehaladott fejlettsége után ítélve, inkább ennek a vége felé. És éppen ebből az időből van egy nagyon érdekes személyi adatunk, mely a művész kilétének kérdésére nézve nem lehet egészen közömbös. II. Lajosnak először Fraknoi Vilmos által közzétett 1525. évi számadásaiban a következő tétel olvasható:

Eodem die (március 31.) Magistro Martino sculptori Regie Maiestatis, qui tempore carnis privii unum elephantem et alia histronalia sue Maiestati fecerat pro labore, iussu sue Maiestatis, dati sunt fl 20. <sup>25/a)</sup>

Az évszám, a művész előkelő állása, melynek kvalitása is kellett, hogy megfeleljen, és mindezen kívül jártassága exotikus és szörnyállatok kifaragásában, olyan támpontok, melyek erőltetés nélkül domborművünk, főleg a valóban páratlan hatású sárkány alkotójára vezetnek. Ki lehetett mármost ez a Márton mester, vagy ha a fenti indíciumok csak a véletlen játéka, a budai Szent György-relief művésze? A velencei mintakép és a velencei szobrászat hatása nem vitás, a kőanyag magyar eredetre, a gótikus derivátumok hazai hagyományokra utalnak, a darab elhelyezése egy gótikus timpanonban és kimondottan épületplasztikai jellege egyenesen kizár külföldi megrendelést vagy importot. A művész királyi szobrászi minősége II. Lajos közvetlen megrendelésére enged következtetni. A téma úgyszólván a levegőben volt. A későgót, már erősen polgárius életformák után, 1500 körül szinte hirtelen bekövetkezett a nagy, Itálián kívül kissé

romantikus ízü gesztusoknak a korszaka politikában, életben és művészetben egyaránt. Külső pátosz és drámai hangulat a főismérvei ennek az új életstílusnak, melynek kifejezésére keresve sem találhattak alkalmasabb tárgyat, mint a Szent György-jelenetet. Északon a gótikus hagyományok még egy végső, dekoratív át- és átburjánzott megoldást érleltek a lübecki Bernt Notke óriási méretű főművében, a stockholmi Szent Miklós (Storkyrkan) templomban. Délen, elsősorban a habsburgi országokban és az azokkal szomszédos területeken, éppen az olasz művészettel való szervelesebb kapcsolatok révén, már nem a rendkívüli méreteken keresik a monumentalitás kifejezését. A Szent György ábrázolások itt egyre sűrűbben lépnek fel, egyes esetekben félreérthetetlen utalással a török veszedelemre. Leggyakrabban Miksa császár környezetében bukkan fel, ki a maga részéről is szintén a fenyegető török támadásokra való tekintettel Szent György-rendet alapított. Ennek a gesztusnak a hangulatát nagyszerűen tükrözi vissza Leonhard Beck széles és patétikus fogalmazása a bécsi művészettörténeti múzeum olajfestményében, vagy Hans Burckmair és de Necker pompás fametszete.<sup>26)</sup> Ez utóbbi mintaképpül szolgált Hans Dürernek a krakkói székesegyház kincstárában levő olajfestményéhez.<sup>27)</sup>

Még élesebben rajzolódik ki a korhangulat és a témakör szoros összefonódása a szobrászatban, kivált a kisplasztikában, ahol nem ritkán maguk a fejedelmek, így Miksa császár és V. Károly a szent lovag szerepében díszelnek. Domborművünk lovasalakja is a maga kissé színpadias elrendezésében és pompázó páncélzatában egészen határozottan hasonló fogalmazásokra emlékeztet, melyek elsősorban a délnémet vidékekről, főleg Augsburgból származnak, míg az olasz mintaképek egyenes átvétele a késői renaissance augsburgi művészetére, elsősorban Hans Daucherre, Stephan Rottalerre, felette jellemző. Az augsburgi fejlődéssel való szorosabb kapcsolatokra nem gondolhatunk, még pedig több okból. Először is az olasz renaissance megihletésének története Buda esetében jóval messzebbre nyúlik vissza, mint Augsburgban, úgyhogy a budai Szent György-jelenet feltétlenül a magyar hagyományok fejlődési vonalában fekszik. Azonkívül több részletében, így főleg a páncél és lószerszám visszaadásában, nem lényegtelen eltérésekre akadunk, nemcsak az augsburgi munkákkal szemben, hanem valamennyi említett északi megoldással szemben is. (Bécs, Krakkó, Stockholm stb.) A lószerszám a budai mesternél széles, renaissance ékítményekkel és figurális elemekkel díszített hevederekből, nyeregből és nyeretakaróból áll, míg a többiek valamennyien nélkülözik ugyan az alakos részleteket, de a pompázó lófelszerelésben és természetesen a vértzet dekorációjában is oly tékozló gazdagságot fejtenek ki, mely hajlam maga is szintén inkább a gótikus érzésvilágból fakad. Ezt elősegíti az a tény is, hogy nálunk alkalmazott, úgyszólván az egész lótestet befedő nyeretartó (Schabracke) összehasonlíthatatlanul több felületet nyújtott. Közvetlen augsburgi formakapcsolatokra már azért sem lehet gondolni, mivel a budai dombormű készítője valamivel idősebb lehetett, mint az augsburgi plakettek és egyéb idevonatkozó kisplasztikák művészei. Közös vonásuk az augsburgi és a budai késő renaissance legfeljebb az olasz minták közvetlen megihletése és a korhangulat imponderabilitásai. Az ilyen ábrázolások sorába tartozik végre Dürer híres metszete is, a »Lovag, halál és ördög«, ahol a jelenet

már-már világnézetté sűrűsödött. A lovag itt teljesen elvonatkoztatva a török veszedelemtől, de még a Szent György témától is, már közvetlen korlemmé és általános élettartássá lett, melyhez Erasmus »Miles Christianus«-a jelentheti az irodalmi párhuzamot. A középkori gondolkodási módnak nagyon érdekes folyamata ez az átmenet a legendáris, képzeletszerű, metaforikus szimbolikától az önálló képalakításhoz, aminek gondolkodástörténetileg megfelelne az átmenet az analógiás következtetéstől a deduktív fogalomképzéshez. A budai relief már egyszerűen elhagyja a legenda aurea egyes fontos részleteit az egységes, szerves képhatás érdekében.

Tagadhatatlan, hogy a budai Szent György is valahogyan kisugározza azon általános kulturális légkörnek lehelletét, melynek sajátos verete leginkább Miksa császár, »az utolsó lovag«-férfias és egyszersmind fantasztikus egyéniségében tükröződik vissza. Tipikusan udvari művészet ez, mely több forrásból táplálkozik és amelyhez az olasz, kivált felsőolasz (Velence, Milano), a flandriai, brabanti és a felnémet kultúrgócokpontok (Augsburg, Nürnberg) lényeges adalékokkal járultak hozzá és amelyek leggazdagabb tárházai a Habsburgok rezidenciái, Bécs, Innsbruck lettek. Ezen politikai egység határain túl Krakkó, Prága és hanyatló életvonalának ellenére Buda voltak ennek a középeurópai élettartásnak főhelyei. Közrejátszanak itt részben dinasztikus összeköttetések is, hiszen az ebben az időben uralkodó magyar királyok, II. Ulászló és II. Lajos legszorosabb rokoni kapcsolatban állottak Miksa császárral és a Habsburgokkal. A magyar műtörténetírás eddig meglehetősen mostohán bánt e korszak művészi hagyatékával és a ránk maradt emlékkincset nagy előszeretettel előre, azaz Mátyás idejére datálta. Ez a beállítás feltétlen revízióra szorul, annál is inkább, mivel az újabb leletek, így a Garády Sándor által a Hidegkúti-út mentén feltárt pompás nyéki vadász kastély maradványainak tetemes hányada szintén e késői korizlés bélyegét viseli.<sup>28)</sup> Egy színpadiasságra és hangos pompára beállított attitűd ez, melynek az érett renaissance képszerkesztési elveinek és díszítő formáinak külső befogadása kiváló módon kedvezett. Elsősorban megfelelt ezeknek az életformáknak a Szent György-téma, ahogy Miksa császár maga is nem ritkán ebben a szerepben ábrázoltatta magát. Mint különösen jellemző képre, utalunk Hans Dauchernak a bécsi művészettörténeti múzeumban levő, solenhofeni kőből készült plakettjére, mely nyilván Burckmair és de Necker két színes fametszetének bedolgozásán alapul, melyek közül az egyik szintén magát a császárt ábrázolja.<sup>29)</sup>

Az említett analógiák alapján egyáltalában nem valószínű, hogy a budai dombormű esetében is egy allegorikus hódolatról van szó a szerencsétlen magyar király előtt, mely művészi attitűd szintén a kor lelkiségéből származott. Itt fiziognómiai támpontokra nem hivatkozhatunk. A királyt rendesen szakállal ábrázoló arcképekből lehetetlen ilyen következtetéseket levonni. A témának illetően értelmezése azonban olyan érzés- és gondolattársulásokra támaszkodhatik, melyek a kor legélénkebb tudatára appellálnak. Hogy ez a hagyományképzés későbbben is ébren volt, igazolja egy 1611-ben Lipcsében megjelent könyvecske, mely Siegfried sárkányviadalát az úgynevezett »Hildebrandston«-ban énekli meg, és mint a sárkányviadalnak egy másik parafrázisát a függelékben II. Lajos magyar király szomorú történetét adja. A könyv címe »Der Hürne Sewfrid Gesangweiss«.

A címlapon gyalogküzdelmet látunk egy karddal támadó lovag és egy, bár szárnyatlan, de tartásában és testformáiban még mindig a budai (illetve Carpaccio-féle) ábrázolást követő szörny között. A szöveg végén pedig következik II. Lajos magyar király harcának és halálának története kilenc versszakban. Az első vers így hangzik:

Frölich so will ich singen  
 wol hewr zu dieser frist  
 wol von dem König aus Ungern  
 der vnschuldig gestorben ist  
 er war bey zwanzig jahren  
 ein König in Ungerland  
 vn war von edlem Stamme  
 König Ludwig war sein Name  
 ein König in Ungern vnnd Böhmerlandt.

A könyv tipikus terméke a kezdő barokk német irodalmának, érzelgős compiláció, melynek eredetiségét és irodalmi értékét erősen túlbecsülnők, ha a Siegfried-II. Lajos párhuzamot a szerző fantáziájának tulajdonítanók, holott ő csak a nyomtatásból vagy szájhagyományokból ismeretes híreket adta elő tarka, a magyarsággal szemben különben meglehetősen elfogult elbeszélésben. A török elleni harcot nyilvánvalóan a kortársak is ebben a jelenetben látták összesűrűsítve. Mikor tehát a magyar történet hőskorában épült budai Szent György-templomot a 16. század első felében egy új timpanon-díszrel látták el, az ábrázolt jelenet már keletkezésekor komor mementónak hatott.

A munka mind stílus, mind fegyvertörténeti alapon és a történeti indíciumok mérlegelésével csakis az 1507. és 1525. közötti időközbe illeszthető, sőt ennek a kornak egyik legjellegzetesebb és legszebb magyarországi darabja. Hogy olasz mintakép után készült, az ugyan nyilvánvaló, de távolról sem szorítkozik szolgai másolásra, hanem elég szuverénül bánik vele, annak hatását saját eszközeivel lényegesen felfokozza. A tájképi és építészeti adalékok visszaszorítása a drámai benyomás hatékonyságát szolgálja. A kőlap telítve van rendkívüli feszültséggel és kis méreteinek ellenére valóban monumentális. A lovas és a sárkány elhelyezését a féltimpanon által adott keretben alig lehetett volna jobban megoldani. A szent lovag erőyes és egyszersmind rugalmas testtartása meggyőző támadóerőt szuggérál. Egy eseménydús és vészterhes időnek büszke szimbóluma. Még a ló, a lovas, dárda és sárkánytest magas reliefben történt megmunkálása és az arcnak szélesen, síkszerűen kezelt modellálása közötti éles ellentét sem nélkülözi a tudatos művészi mérlegelés ismerveit. A fejprofil ezáltal bizonyos légies vonást nyer, amihez a lapos dícsfény is lényegesen hozzájárul.

A timpanon felsőrészét kitöltő, de minden bizonnyal a Szent György-legendával kapcsolatos kompozíciótól a mostoha sors megfosztott. Azt sem tudjuk, vajjon a templom ezen kívül is dicsekedett-e még hasonló veretű részletekkel. A budai Szent György-templom életrajzában ez a részlet, melyben az olasz renaissance tökéletes érettsége összeszővődik a gótikus formafelfogás utóhullámlásával, nemcsak művészettörténetileg fontos, hanem az

alakok és formák között utánarezeg még valami keletkezési idejének történeti légköréből, abból a nagyfeszültségű katharizsból, mely a mohácsi tragédiát megelőzte.

Darabunk azonban nemcsak kor- és témátörténeti szempöngből bír érdekességgel. Egészen különleges helye van a renaissance magyarországi befogadásának történeti folyamatában is. Ezeket a jelenségeket manapság már más, szabadabb szemmel vizsgáljuk. A régebbi beállítás — pozitivistá vagy romantikus előjellel — erősen túlbecsülte ennek a folyamatnak a részleteit és az idegen behatások jelentőségét. Az egyik oldalon nagy igyekezettel összegyűjtötték azokat a támpontokat, melyekből a történeti művészi életnek külföldi kapcsolatok útján előállott megtermékenyítésére lehetett következtetni, hogy azután vérmérséklet vagy világnézet szerint az ilyen hatások összeségéből a magyar műtörténeti fejlődés értékét kidom- borítsák vagy pedig szkeptikus alaphangulatnál azokat tagadják. De a romantikusok is, akik az ilyen idegen befolyásoknak a lehetőségét, mint a magyar nemzeti génuszhoz méltatlant visszautasították, tulajdonképpen ugyanebbe az önámításba estek, amikor azt hitték, hogy az ilyenek létezése a nemzeti művészettörténet ősi értékeit lecsökkentené. Ma azt tartjuk, hogy ezek a kulturális kölcsönjavak magukban véve inkább külső jelenségek és hogy nem maguk, hanem befogadásuk módjai és tükrözései, a törzsökös nemzeti kultúrához való viszonylatai fontosak és irányadók a fejlődésre nézve. Az ilyen kultúrkeresztezéseknél nem az idegen szellemi hatás a lényeges, hanem bedolgozásuknak a módja. Így tehát a renaissance recepciója Magyarországon nem annyira örökösödési, mint inkább alakítási vagy legalább átalakítási folyamat. Kezdetei még Zsigmond király és császár idejébe nyúlnak vissza, amikor mind a táblakép-, mind a kódex-festészetben quattrocento-elemek merülnek fel. Corvin Mátyás kultúrpolitikája nyomán az olasz művészek és műrecek magyarországi szerepe erősen felduzzadt. Emellett azonban nagyon szívósan tartották magukat a gótikus forma- hagyományok, sőt éppen most fakasztották legjellegzetesebb virágaikat. A két áramlat egyelőre egymástól majdnem függetlenül folyik. Az eredeti életnedv kiszáradásával a régebbi fejlődés háttérbe szorul és a renaissance térhódítása egyre erősebb és külsőlegesebb lesz, hogy az idegen mintaképek közvetlen átvételében kulmináljon. Ezt bizonyos tekintetben válságos helyzetnek kell tartanunk. Előkészülőben van itt valami, amit a francia renaissancehoz (fontainebleau-i iskola), a németalföldi és spanyol romanizmushoz lehet hasonlítani. Amott a teljes alámerülés a romanizmus- ban acélfürdő volt, mely talán a magyar viszonyokra nézve történeti szükségszerűség lett volna, hogy így úgyszólván magasabb szinten megint visszatérjen a saját formaértékeihez. Ezt nem tudjuk megítélni, mivel a továbbfejlődés mindjárt domborművünk keletkezése után hirtelen meg- szakadt.

Szobrászunk műakarásának és tudásának foka tehát körülbelül megfelel a fontainebleau-i iskolának, vagy egy Orleynek, egy Scorelnek egy Roelasanak stb. Függsége a mintaképektől nem nagyobb, felfogá- sának önállósága nem csekélyebb. A szorosán összefogott kompozíciós mód, a mellékjelenségeknek a feltétlen szükségesre való lefokozása, a háttér gotizálása, a szent lovag biztos tartása, az elszánt arckifejezés, a kissé

szúrós tekintet, a páncél és lószerszám precíz kivitele, a szörnyeteg meggyőző formaadása, a lótest kitűnő anatómiája és mindenekelőtt a kifejezésteljes, feszült idegzetű lófej olyan hozzáadásai művésznünknek, melyek részben túlmennek a mintaképben szándékolt és elért képalakításon. Olyan fejlődési irány ez, melynek további állomását az 1526-ban készült Báthory-Madonna jelzi, melynél a formaadás egyszerűsítése, a részletek elejtése, az arcnak széles síkszerű kezelése még erősebben tudatos mérlegelésre és specifikus ízlésre vall. A budai Szent György és a Báthory-Madonna nagyjából megjelölik azt az utat, melyen a magyar renaissance haladt volna a török hódoltság katasztrófája nélkül. Utóhullámzásai a Felvidéken és Erdélyben, éltető szerves központ hiányában ettől merőben eltérő képet nyújtanak. Az egyes motívumoknak a renaissance befogadásának egy korábbi fázisára annyira jellemző halmozása tovább is érvényben maradt, mint döntő esztétikai elvpont. Lassan belevegyülnek az együttesbe népművészeti elemek. De a domborművünkön is észlelhető iránynak nem akadt folytatása. A darab maga még fontos és lényeges oldalról mutatja a magyar renaissance-ot. Nem egy számító utánczóknak úgyszólván hideg úton előállított művével van dolgunk; a fent említett részletek és sajátosságok nagyfokú stilisztikai és tudásbeli önállóságról tanuskodnak, az átvett kompozíció mögött érezzük az alkotás tűzétől hevített lendületet. Mintaképe olasz, de tartalmára a középeurópai korszellem ütötte reá a maga bélyegét, a megoldáson érezni lehet a magyar formaakarást sajátos jeleit, történeti helye pedig Buda középkori életrajzának legvégére esik.

A téma maga a magyar művészetben még tovább is kísértett, kivált a medaillisztikában, a körmőcbányai és erdélyi Szent György-tallérokban. Ezek azonban inkább a Kolozsvári testvérek és általában a gótikus mesterek sémáit követik, közvetlenül pedig a mannsfeldi talléroktól függenek.<sup>30)</sup> A másik fejlődési vonal számára a budai dombormű vég- és fénypontot jelent.

*Dr. Horváth Henrik.*

<sup>1)</sup> Gombosi György, Magyar Művészet. III. 1927. 59. és köv. l.

<sup>2)</sup> Schier X., Buda sacra. Viennae, 1774. 62. l. — Rupp J., Buda-Pest és környékének helyrajzi története. Pesten 1868. 130. l.

<sup>3)</sup> Tafferner, i. h., Pars IV. 173—174. l.

<sup>4)</sup> Karácson Imre, Eylvia Cselebi török világutazó magyarországi útja. 1660—1664. Budapest, 1904. I. 242. l.

<sup>5)</sup> Szent György budai domborműve és a nagyváradi szobor Eylvia Cselebi útleírásában. Arch. Ért. XXXII. 1912. 30.

<sup>6)</sup> Sultan Soliman als Retter des Sanct Georg zu Ofen. Orientalisches Archiv. II. 1911/12. 10.

<sup>7)</sup> Rupp Jakob, Buda-Pest és környékének helyrajzi története. Pesten 1868. 129—130. l.

<sup>8)</sup> Ld.: Tanulmányok Budapest multjából. I. Budapest, 1932. Színes melléklet.

<sup>9)</sup> Supka G., i. h. 32. l.

<sup>10)</sup> Müller Ferdinandus, Epitome Vicissitudinum . . . de . . . Urbe Budensi. 204. l.

- <sup>11)</sup> Gustavo Ludwig—Pompeo Molmenti, Vittore Carpaccio. La vita e le opere. Milano, 1906. 182. l.
- <sup>12)</sup> E. v. d. Bercken, Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien. Wildpark, Potsdam, é. n. (1927.) 117. l.
- <sup>13)</sup> Lázár Béla, Kolozsvári Márton és Tamás művészete. Arch. Ért. XXXVI. 1916. 95—96. — Balogh Jolán, A magyarországi Szent György ábrázolás forrásai, Ugyanott XLIII. 1924. 144.
- <sup>14)</sup> Bővebbet és a dombormű képét ld: Vbl Ervinnél, Toscana szobrászata a quattrocentóban. I. Budapest, 1930. 103. l.
- <sup>15)</sup> Planiscig Leo, Andrea Riccio. Wien 1927. 228. és 443. l. 257., 258. és 537. ábra.
- <sup>16)</sup> Nicodemi Giorgio, L'arca di Bernardo Maggi nel Duomo vecchio di Brescia. Dedalo, V. 1924. 150.
- <sup>17)</sup> Folnesics H., Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien. Jahrb. des Kunsthist. Instituts der K. k. Centrkom. für Denkmalpflege. VIII. 1914. 113.
- <sup>18)</sup> Huszár Lajos, Die Geschichte der Medaillenkunst in Ungarn von 1500—1848. Béla v. Procopius und Lajos Huszár, Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn. Budapest, 1932. 40. l.
- <sup>19)</sup> Fabriczy K. v., Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig. 80. l. 139. ábra.
- <sup>20)</sup> Arch. Ért. XXXVI. 1916. 63—107.
- <sup>21)</sup> Arch. Ért. XLIII. 1929. 134—155.
- <sup>22)</sup> A régi magyar festőművészet. Vác, 1932. 47. l.
- <sup>23)</sup> Ernyei József, Csák Máté hermája a M. Nemz. Múzeumban. A Magyar Régészeti Társulat Évkönyve. II.
- <sup>24)</sup> Ld: Éber László, A pozsonyszentgyörgyi oltár. Az Orsz. Szépműv. Múzeum Évkönyve. I. Budapest, 1918.
- <sup>25)</sup> A magyar agyagművéség történetére vonatkozó kérdések. Arch. Ért. Uj folyam I. 1881. 256. és köv. ll.
- <sup>25/a)</sup> Fraknoi V., Archaeologiai Közlemények, 10. 1876. 55. l.
- <sup>26)</sup> Baldass v., Jahrb. der kunsthist. Sammlgn. des Allerh. Kaiserhauses. XXXI. 1912. 319., 359.
- <sup>27)</sup> Kieskowszki G. Ritter v., Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer. Kunstgesch. Jahrb. der K. k. Centr. Comm. VI. 1912. 99.
- <sup>28)</sup> Tanulmányok Budapest multjából. I. Budapest 1932. 99—111. l.
- <sup>29)</sup> Halm Philipp Maria, Studien zur süddeutschen Plastik. II. Bd. Augsburg—Köln—Wien 1927. 209. l. 184. ábra.
- <sup>30)</sup> Ld: Béla v. Prokopius und Lajos Huszár, Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn. Budapest, 1932. 40. l.