

Hédervárról Eperjesen át Liverpoolig: két elefántcsont diptychon a késő római világból

Bollók Ádám – Szentesi Edit – Chrissy Partheni

Mintegy 2300 évvel ezelőtt új szentélyt alapítottak Alexandriában a múzsák tiszteletére. A Museion azonban nem csupán szentély volt, hanem könyvtár és tudományos kutatóintézet is: ez volt az első intézmény, amely az antik hagyomány összegyűjtését, megőrzését és kutatását tűzte ki céljául – mint utódai, a mai múzeumok. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye Museion sorozatának is hasonló a célja: a hozzá kapcsolódó új tudományos eredmények és új szerzemények bemutatása. A sorozat első két kiállítása a dél-itáliai Medmából származó terrakottaszobrok köré szerveződött (lásd *Ókor* 2019/1, 2); a harmadik egy újonnan felfedezett Hadrianus-portrét mutatott be (lásd *Ókor* 2020/2). A negyedik tárlaton két késő antik diptychon tekinthető meg 2021 februárjáig.

A szerzők és az Antik Gyűjtemény munkatársai ezzel az írással búcsúznak Török Lászlótól (1941–2020).

Az Antik Gyűjtemény időszaki kiállításán (2020. tavasz – 2021. tél) látható elefántcsont faragványok (diptychonok) Angliából érkeztek Magyarországra, a liverpooli National Museums és a Szépművészeti Múzeum együttműködése keretében. Nem először járnak itt: a 19. század első felében a kor legjelentősebb magyar magángyűjteményeibe tartoztak (1–3. kép). Az Asklépiost és Hygieiát ábrázoló diptychon mintegy fél évszázadot töltött itt; először Hédervárra került, Viczay Mihályhoz (1756–1831), majd Eperjesre, Fejérváry Gábor (1780–1851) gyűjteményébe, amelyben ott volt a másik relief, a Vadászat-tábla is, bár csupán fél évtizedig. Fejérváry értékes elefántcsont gyűjteménye mintegy száz, kü-

lönböző kultúrába tartozó műtárgyból állt: voltak benne ókori és bizánci darabok; olyanok, amelyek az európai művészetet mutatták be a középkortól a 17. századig, és olyanok is, amelyek a közép-, illetve a távol-keleti kultúrákat képviselték. Fejérváry unokaöccse és örököse, Pulszky Ferenc (1814–1897) 1848-ban Londonba emigrált, és jelentősen átalakította a gyűjteményt. 1855-ben minden elefántcsont faragványát eladta Joseph Mayernek (1803–1886), aki később a teljes gyűjteményét Liverpool városának ajándékozta (4. kép). A két bemutatott mű a legszebb késő antik diptychonok közé tartozik. A kiállítást kommentáló, alább olvasható írások sorrendben Bollók Ádám, Szentesi Edit és Chrissy Partheni munkái.



1. kép. Friedrich Lieder:
Ifj. Viczay Mihály gróf arcképe,
1826, akvarell, papír. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Grafikai Gyűjtemény, ltsz. 1912-108
© Szépművészeti Múzeum



2. kép. Joseph Bucher:
Fejérváry Gábor, 1843, olaj, karton. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Történelmi Képcsarnok, ltsz. 60.16
© Magyar Nemzeti Múzeum.
Fotó: Kardos Judit



3. kép. Wolfgang Böhm:
Pulszky Ferenc, 1849, olaj, vászon. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Történelmi Képcsarnok, ltsz. 1552
© Magyar Nemzeti Múzeum.
Fotó: Kardos Judit



4. kép. William Daniels:
Joseph Mayer, 1843, olaj, vászon. National Museums Liverpool, Walker Art Gallery, ltsz. WAG 7355
© A National Museums Liverpool engedélyével

I. KÉT KÉSŐ RÓMAI DIPTYCHON

1. Elefántcsont diptychonok a késő római világban

A *diptychon* görög szó, amelyet a 'kettő' és az 'összehajt' jelentésű szavakból képeztek.¹ Az elefántcsontból faragott és értékes ajándécul szánt diptychonok története a Kr. u. 4. század utolsó évtizedeiben kezdődött, formai előzményeik azonban évszázadokkal korábbra nyúlnak vissza. A római világban szokás volt ugyanis, hogy a hivatalviselők a kinevezésükről szóló megbízólevelet falapokból készült táblákon kapják kézhez, amelyeket fémkapcsokkal vagy zsineggel rögzítettek egymáshoz. Ezeket a kinevezési iratokat – amint a más célokat szolgáló összecusukható viasztáblácskákat már korábban is² – legkésőbb a Kr. u. 1. századtól a 'könyvecske' (*codicilli*) szóval jelölték. Általában két, szükség esetén több táblából álltak; belső oldalukat viasszal borították, ezen szerepelt a szöveg. A későbbi századokban, úgy tűnik, gyakoribbá válhatott, hogy az okiratot nem a táblák belső, viaszos felületére írták, hanem külön papiruszlapra. A „könyvecske” szerepe így ezekben az esetekben megváltozott: az egymásra csukható táblák a szöveg tényleges hordozóiból egyfajta borítékká váltak. Nem tudjuk, hogy a szokás mikortól és milyen széles körben terjedhetett el, de a 4. századra már van forrásunk arról, hogy a kinevezési iratokat magukba záró táblákat elefántcsontból faragták – valószínűleg a legmagasabb rangú tisztviselők esetében. Feltehetően ezeket a császári adminisztrációban használatos és minden bizonnyal a császár képmásával díszített „borítékokat” tartották szem előtt azok az előkelő magánszemélyek, akik a század utolsó negyedétől hasonló elefántcsont faragványokat készíttettek, hogy megajándékozzák egymást.³

Az utóbbi célt szolgáló diptychonok első ismert, biztosan keltezhető írásos említése 384-ből való, amikor a keleti birodalomrész császára és társcesászárai törvényben tiltották meg, hogy Konstantinápoly kinevezett consuljain kívül bárki elefántcsontból készült diptychonokat ajándékozzon (*Codex Theodosianus* XV. 9, 1).⁴ A legkorábbi fennmaradt darabok a Római Birodalom nyugati felében készültek, a pontosan keltezhető táblák a 390–400-as évekből származnak. Ebből arra következtethetünk, hogy az idézett törvényi tiltás a nyugati arisztokraták szokásaira nem volt hatással; a tárgyak ajándékozásának gyakorlata pedig minden bizonnyal keletről került nyugatra.⁵ S valóban: az elefántcsont diptychonok számottevő részét a Római Birodalom keleti feléből ismerjük, készítésük pedig a 6. századi konstantinápolyi consulokhoz, pontosabban az általuk rendezett consuli játékokhoz fűződik.⁶ Más a helyzet a legkorábbi darabokkal, amelyek közé a kiállításon bemutatott két diptychon is tartozik.

A 4. és az 5. század fordulóján a legvagyonosabb és legbefolyásosabb nyugatrómai előkelők⁷ többféle alkalomhoz kötődően is diptychonokat küldtek ajándékba hasonlóan gazdag és hatalmas barátaiknak. Ezeket a kutatók hosszú ideig a consuli megrendelésre készült és általuk ajándékozott diptychonokkal azonos kategóriaként kezelték, megnevezésükre is a consuli diptychon kifejezést használták. A fent már idézett 384-es rendelet, valamint Claudianus Stílichót dicsőítő egyik költeménye (*De consulatu Stilichonis* III. 346–349) és Anicius Probus 406-ra keltezhető faragványpárja⁸ alapján consulok valóban



5. kép. A Symmachus és Nicomachus családok diptychonjának jobb szárnya. Róma, 5. század eleje, elefántcsont. Victoria and Albert Museum, London, ltsz. 212-1865 © Victoria and Albert Museum

készíttettek és ajándékoztak ekkoriban elefántcsont diptychonokat mind a keleti, mind a nyugati birodalomfelén. Mégis helyesebb az itt tárgyalt emlékeket a semlegesebb ajándékdiptychon névvel illetni, a legkorábbi ránk maradt darabok ugyanis magánmegrendelésre készültek, egy részük pedig független a megrendelők hivatalviselésétől.⁹

Így például Rómában az egyik legtekinélyesebb és legtehetősebb család fejének, Quintus Aurelius Symmachusnak 402-ben bekövetkezett halála után a fia, Memmius Symmachus a klasszikus római halotti szimbolika képeivel díszített diptychonokat küldött szét a családdal kapcsolatban álló arisztokratáknak (5. kép).¹⁰ Csak néhány évvel lehetnek korábbiak



6. kép. Vadászat-tábla. Róma (?), 4. század vége – 5. század első évtizedei, elefántesont. National Museums Liverpool, World Museum, ltsz. M 10042 © A National Museums Liverpool engedélyével. Fotó: Mátyus László

azok a diptychonok, amelyeket nagy valószínűséggel 396-ra keltezhetünk. Közéjük tartozik a Rufius Probianus, Róma *vicarius*a által hivatali beiktatása alkalmából készített sorozat,¹¹ illetve azok a faragványok, amelyekkel Flavius Stilicho emlékezett meg fiának, Eucheriusnak a *tribunus et notarius* tisztségbe történő beiktatásáról.¹² Szintén a 4. század legvégéről, valószínűleg ugyancsak 396-ból származhatnak azok a darabok is, amelyeket feltehetően a Lampadius és a Rufinus család tagjai között kötött házasság alkalmából küldtek szét. Ezek a

fiatal Lampadiust addigi legmagasabb tisztségében, Róma helyettes *consuljaként* ábrázolják: a Város alapításának éves ünnepén, az április 21-i *natalis Urbis* alkalmával rendezett kocsiversenyen „elnököl”. A diptychon felirata jelzi, hogy a táblák és talán további ajándékok átadására (esetleg éppen az ezeket kísérő levelekkel együtt) nem maguk a játékok szolgáltatták az alkalmat, hanem egy olyan esemény, amely mindkét családot érintette – itt valószínűleg egy házasság.¹³

2. A Vadászat-tábla

A felsorolt darabok tehát – felirataik és a rajtuk ábrázolt személyek alapján – a 4. század végén, illetve az 5. század elején készülhettek Rómában. Ez lehet érvényes a kiállításon szereplő diptychonszárnyra is,¹⁴ amely amphitheatrumban megrendezett dámszarvasvadászatot ábrázol (6. kép).¹⁵ Ezeket a *circusokban* és *arenákban* zajló, egzotikus állatokat felvonultató viadalokat (*venatio*) tehető polgárok rendezték a városlakók szórakoztatására, többnyire egy új tisztség elfoglalása vagy más jelentős ünnep alkalmával. Felirat híján a táblán szereplő személyeket nem tudjuk azonosítani. Az ábrázolás stílusa, a táblát keretelő, finoman faragott díszítőmotívumokkal összhangban a darabot a fent említett és a klasszikus művészeti hagyományt folytató, Róma-városi csoporttal köti össze. A kutatók régóta az 5. század első évtizedeire kelteznek a faragványt, és feltételezik, hogy Rómában, esetleg Észak-Itáliában készült.¹⁶ A készítési hely pontos meghatározását azonban nehezíti, hogy hasonló játékokra a Római Birodalom több városában is sor került ebben a korszakban. Az évente kinevezett *consulok* és a római helyettes *consulok* éppúgy adtak ilyeneket, mint Róma városának *questorai* és *praetorai*,¹⁷ a provinciák nagyvárosainak előkelői, illetve a császárkultusz papjai.¹⁸ A klasszikus stílusedálhoz történő szoros kapcsolódás szintén nem tekinthető a Róma-városi művészet egyedi vonásának, hiszen ezt a formanyelvet a császári udvarok és az általuk meghatározott stílusirányzatokat követendőnek tartó birodalmi arisztokrácia egyaránt magáénak érezte.¹⁹ Másfelől a 6. századot megelőzően a keleti birodalomban faragott diptychonok azonosítása több ok miatt is nehéz. A 4. és 5. századból ugyanis egyetlen olyan példány sem áll rendelkezésre, amelyet felirata vagy ábrázolása alapján biztosan Konstantinápolyba vagy valamely keleti nagyvárosba helyezhetnénk. Ez az oka, hogy eddig mindössze egyetlen, 414-re keltezhető darabról sikerült nagy valószínűséggel kimutatni annak konstantinápolyi eredetét.²⁰

Az ábrázolás témája alapján mégis valószínűsíthető, hogy a Vadászat-táblát Róma valamelyik előkelő családja készítette, amikor egyik férfitagja *quaestori*, *praetori* vagy helyettes *consuli* hivatalt kapott, és így kötelező volt játékokat adnia. Az egykori diptychon bal oldali szárnyát alkotó faragvány felső negyedében három, azonos magasságúnak ábrázolt tisztségviselőt (*magistratus*) láthatunk, akik az eseménynek helyt adó épület (talán a római Colosseum²¹) központi díszpályájában ülnek, díszes kivitelű korlát áttört márványlapjai mögött (6.a kép). Togát viselnek, tehát mindhárman szenatori rangúak. A középső alak, akiről központi helyzete alapján joggal gondolhatjuk, hogy ő a játékokat adó *magistratus*, ezüstcsészét tart a jobb kezében. Ha személyét nem is, az általa viselt tisztséget megkísérlelhetjük meghatározni. Ha elfogadjuk, hogy a tábla



6.a kép. Vadászat-tábla, részlet: tisztségviselők a díszpályában



6.b kép. Vadászat-tábla, részlet: győztes vadász képe az ajtón



6.c kép. Vadászat-tábla, részlet: a szarvas haláltusája

Rómában készült, a gondosan előre fésült hajú, rövid szakállú férfi kora alapján a *praetori* hivatalba tölthette be, amelyet a kor előkelői húszas éveik elején viseltek (szemben a tizenéves korukban viselt *questorság*gal).²² A diptychonok zömén a középben ábrázolt alak fogja azt a kendőt (*mappa*), amelyet a játékok kezdetét jelző az elnöklő *magistratus* elejtett. Itt azonban szokatlan módon a kendőt nem a középső, hanem a balján ülő férfi jobb kezében látjuk, míg a jobb oldalon helyet foglaló idősebb, rövid szakállú férfi jobb kezével a hivatalba beiktatott

fiúra mutat, mintegy bemutatva őt a diptychont kapó személynek: ő lehet tehát a játékokon elnöklő, hivatalba lépett fiú apja. Ugyancsak egyedi vonás, hogy a középső alak a *mappa* helyett ezüstcsészét tart. A megajándékozott személynek bizonyonnyal könnyű volt értelmeznie a tárgy jelentését, nekünk azonban nehezebb a dolgunk. Egyaránt felmerült ugyanis, hogy az ezüstcsésze a játékok kezdetén, a császár tiszteletére bemutatott italáldozat szertartására utal,²³ és az is, hogy az ezüstcsésze is ajándék, amelyet a címzett a diptychonnal együtt kapott meg.²⁴ Symmachus levelezéséből tudjuk ugyanis, hogy a 4. század végén a játékok alkalmával szétküldött „ajándékcsomagban” az elefántcsont diptychonokat rendszerint ezüstcsészék kísérték.²⁵

A lemez alsó kétharmada az amphitheatrum *arenájában* zajló küzdelmet ábrázolja. A vadászat szereplői – az övvel megkötött tunicát viselő, egyéni vonásokkal megjelenített segedek – a diptychon két oldalán megjelenő, félig nyitott ajtókon át lépnek a küzdőterre. A jobb alsó ajtón egy győztes vadász képe látható, kezében a győzelmére utaló koszorúval (6.b kép). A képmező függőleges tengelye mentén egymás fölé álló ötször ábrázolt dämvad-bika alakja a vadászat főbb szakaszait tárja elénk lentről felfelé haladva.²⁶ A vadászat kezdetét az *arenában* a vadász elöl menekülő, illetve a menekülés közben megbotló állat képe idézi fel. A jelenet középpontjában – a bemutatott események csúcspontjaként – a vad felett győzedelmeskedő vadász áll, amint lándzsáját az állat mellkasába döfi. A finoman megformált alak hosszú ujjú tunicát, felette az összecepapás során védelmet biztosító rövid ujjú bőrkabátot, illetve tekerceslt lábszárvédőt visel. A felső traktusban a védekezésül fejét leszegő szarvas haláltusája és a holtan elterülő állat jelenik meg (6.c kép).

3. Az Asklépios és Hygieia-diptychon

Ugyancsak a 4. század végén és az 5. század elején virágzó klasszikus stílusirányzat jellemző vonásai fedezhetők fel a másik két, egyazon agydararabból kifaragott²⁷ táblán, amelyek egy diptychon két összetartozó szárnyát alkotják (7. kép).²⁸ A megrendelő személye ebben az esetben sem ismert; a felirat, amelyet a faragványok felső részén lévő felirati mező (*tabula ansata*) sávjába festettek, mára lekopott.²⁹ A készítés idejére és helyére ismét csak a darabok stílusa és ikonográfiája alapján következtethetünk.

A bal oldali lemezen Asklépios, a gyógyító isten és fia, Telesphoros jelenik meg; a jobb oldalin pedig Hygieia, Asklépios lánya, a jó egészség istennője, Erös kíséretében. Mindkét istenpár talpazaton áll, a diptychonon tehát mint szobrok vannak jelen. Asklépios egyetlen köpenybe burkolózik, amely a bal vállán van átvetve, és szabadon hagyja a mellkas jobb oldalát. A szakállas isten az arcához emeli a bal kezét, amelyben könyvtekerceset tart. Jobbját csípőre teszi. Bal vállával hosszú, ökörféjre tett bunkósbotra támaszkodik, amelyen szakállas kígyó tekeredik felfelé. Asklépios jobbán fia, Telesphoros, a betegségből történő felgyógyulás jelképe áll. A gyermekistent a szokásos módon ábrázolták: fejére húzott, csuklyás köpenyben, amint a kezében tartott könyvtekerceset olvassa (7.a kép).³⁰

A másik táblán a hosszú ujjú, vállon összefogott hosszú ruhát (*chiton*) és köpenyt viselő Hygieia áll. Hosszú haja konyba fogva, fején diadém. Bal könyökével háromlábú állványon álló

üstre (*tripus*) támaszkodik, amely apai nagyapjára, Apollónra utal. Jobb kezében tojást tart, amelyet az állványon felfelé kúszó, a háta mögött elsikló kígyónak kínál. Bal lábát az állvány alatt lévő emelvényen nyugtatja. Jobbján Erós áll, bal kezében íjjal – a gyermekisten jelenléte az istennő születéssel kapcsolatos szerepére utalhat (7.b kép).

Az alakok gondos, arányos megformálásához méltó a háttér és a lemezeket szegélyező akantusz-sor finom kidolgozása is. Mindkét táblát egy-egy pillérpár foglalja keretbe, amelyekre rálóg a képmezőt fent lezáró *tabula ansata* közepéről induló, szalagokkal átkötött tölgyfűzér. Az oszlopfők tetején az istenek kultuszához kapcsolódó tárgyak kaptak helyet. Hygieia balján az italáldozathoz szükséges boroskancsó látszik a rajta kúszó kígyóval és egy lapos áldozati csésze (*phialé*), a jobbán pedig fedeles kosár (*cista mystica*), amelyből egy gyermekalak tekergőző kígyót enged ki (7.c kép). Az Asklépios jobbán megjelenített tárgyak a tábla sérülése miatt mára elvesztek; a bal oldali pillér tetején lévő, rózsával és babérral teli kosár viszont épségben maradt.

Mint szó volt róla, a diptychont készítő mester talapzatra állította, tehát szoborként jelenítette meg az isteneket, akiket a hellénisztikus korban meggyökeresedett és a római császárkor évszázadai alatt is szokásos módon ábrázolt.



7. kép. Asklépios és Hygieia-diptychon. Róma (?) vagy Itália, 400–430, elefántcsont. National Museums Liverpool, World Museum, ltsz. M 10044 © A National Museums Liverpool engedélyével. Fotó: Mátyus László



7.a kép. Asklépios és Hygieia-diptychon, részlet: Telesphoros



7.b kép. Asklépios és Hygieia-diptychon, részlet: Erós



7.c kép. Asklépios és Hygieia-diptychon, részlet: gyermekalak fedeles kosárral

Asklépios típusa – a Kr. u. 2. századtól öt gyakran kíséző Telesphorossal együtt – számos római kori márványszoborról ismert, közülük több is Róma városából került elő.³¹ Ez a tény azonban éppen úgy nem teszi teljesen bizonyossá azt az elterjedt feltevést, hogy a diptychonszárnyak maguk Rómában készültek, mint az ábrázolásaik alapján a tárgy kulturális helyét a 4. század végi „pogány újjáéledés” mozgalmáról hosszú ideig magát erősen tartó közkeletű feltételezésre alapozva kijelölő érvelés sem.³² Bár Asklépios egyik híres szentélye éppen Rómában épült fel a Kr. e. 3. században, és még a Kr. u. 4. században is működött,³³ 391-ben és 392-ben a birodalom nagy részére, így Rómára is érvényes módon császári rendeletekkel tiltották be a görög–római kultuszok nyilvános áldozati szertartásait (*Codex Theodosianus* XVI. 10, 10–12). Ez tehát nem sokkal előzte meg a diptychon elkészítésének feltételezett időpontját. Ezért ha a törvények hatóköre és betartásuk szigorja nem is lehetett teljes körű, és így azok nem vezettek a korábbi viszonyok azonnali gyökeres megváltozásához,³⁴ legalábbis kétséges a felvetés, hogy a faragvány készítése szorosan kapcsolódna a Tiberis-szigeten álló Asklépios-szentélyhez. Kevésbé valószínű, hogy a diptychon díszítése a szentély papi tisztségének beiktatásával vagy egy ott végzett nyilvános áldozatbemutatásra történő meghívással magyarázható.³⁵ Valószínűbbnek tűnik, hogy a hagyományos görög–római isteneket megjelenítő diptychont – a vele azonos korszakban készült példányokhoz hasonlóan – egy család életében jelentős, de nem feltétlenül hivatalos szerepvállalásukhoz kötődő esemény kapcsán rendelték meg. Erre mutat a táblákon megjelenített, a születéshez és gyógyuláshoz szorosan kapcsolódó szimbolika is, azaz talán egy gyermek születése vagy valamely női családtag felgyógyulása szolgáltatta a faragvány elkészítésére az örömteli alkalmat.³⁶

Bollók Ádám

II. ANTIK DIPTYCHONOK – ÚJKORI UTAKON

1. Az Asklépios és Hygieia-diptychon vándorlása Itáliából Héderváron át Eperjesre

A ránk maradt antik elefántcsont faragványok a közép- és újkori Európában vésett drágakövekkel és kristályedényekkel, bizánci és arab bíbor- és brokátszövetekkel vetekedő luxustárgyaknak számítottak, s ezért uralkodói és kolostori kincstárak vagy gazdag patrícius családok gyűjteményeinek ritka és nagy becsben tartott darabjaiként őrizték őket az Alpoktól délre és északra egyaránt.³⁷

Első teljességre törekvő katalógusuk a 18. század közepén jelent meg egy háromkötetes, metszetekkel illusztrált díszmű formájában. A nagy hírű firenzei régiségbűvár, Antonio Francesco Gori (1691–1757) posztumusz művét³⁸ a kor talán még nevezetesebb régiségbűvára, Giovanni Battista Passeri (1694–1780) rendezte sajtó alá, aki egy negyedik kötetet is összeállított Gori hátrahagyott följegyzéseiből néhány további elefántcsont-faragvány ismertetésével. E „függelék” egyik fejezete szól az Asklépiost és Hygieiát ábrázoló táblákról (9. kép).³⁹ A szöveg szerint a diptychon csupán a 14. század után keletkezhetett, mert a főalakok körül látható részletek halmozása



8. kép. Ismeretlen mester: *Vázlatok egy műgyűjtemény tárgyairól*, Itália, 1500 körül, tollrajz, papír. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, ltsz. 21205 © Hamburger Kunsthalle / bpk. Fotó: Christoph Irrgang

amellett szól, hogy az ikonográfiai program antik „márványok és gemmák” tanulmányozásán alapuló tudós összeállítás; a zsúfolt szimbolika ellentétben az ókori istenábrázolások gyakorlatával.

Mintegy fél évszázaddal később Felice Caronni (1747–1815) – a barnabita rend tagja; régiségbűvár és metsző, aki elsősorban ókori érmézzel foglalkozott⁴⁰ – hatvanoldalas elemzéssel érvelt amellett, hogy a képelemek együtteseinek is vannak ókori párhuzamai – elsősorban érméken, különösen pergamoni vereteken (10. kép).⁴¹ Ezért úgy vélte, hogy a diptychon „eredeti” antik. Leginkább Caracalla császár uralkodása idején (211–217) készülhetett, s talán éppen a császár fogadalmi ajándéka lehetett a pergamoni (ma: Bergama, Törökország) Asklépios-szentély számára. Az uralkodó ugyanis 216. évi kis-ázsiai útján, rémálmaitól szabadulást remélve, felkereste és ajándékokkal halmozta el Asklépios egyik legjelentősebb kultuszhelyét.

A diptychont görög művész nagyszerű munkájának ítélte mindenki, akinek csak megmutatta – azaz a korabeli toszkán és

lombard tudós- és művészvilág krémje, például a nagyhercegi gyűjtemények („az Uffizi”) vezetői (Luigi Lanzi és Tommaso Puccini);⁴² illetve Raphael Morghen (1758–1833) a kor – elsősorban Leonardo és Raffaello műveinek reprodukciójáról híres – sztárgrafikusa. Őt annyira magával ragadta a darab szépsége, hogy metszetet készített róla, noha Európa válogatott műértői türelmetlenül várták tőle Raffaello drezdai képének reprodukcióját, amelyért egy a csillagászatban is messze túli árat adtak össze és fizettek ki neki előre.⁴³ Az Asklépios és Hygieia-táblákról Firenzében 1805-ben készült nagyalakú, vegyes technikájú, virtuóz sokszorosított ábrázolás felirata szerint az „ösrégi” elefántcsont diptychont gróf Viczay Mihály múzeumának díszéül szerezte meg Felice Caronni (11. kép).⁴⁴

Ez a felirat tehát már Viczayt nevezi meg tulajdonosként; felsorolja címeit, előneveit, illetve birtokait (még ha az olyan magyar helynevek, mint Nagylózs vagy Ireg leírása nem is sikerült teljesen) és föltünteteti családi címerét is – nyilván Caronni ösztönzésére és a tőle származó adatok alapján. A diptychon maga azonban csupán 1806 nyarán érkezett Hédervárra, mégpedig a Morghen-metszet kíséretében, és alighanem abban az intarziás fadobozban, amelyet Giovanni Maffezzoli (1776–1818) cremonai mester készített (12. kép).⁴⁵ A tok berakása a Caronni által javasolt kiegészítéssel ábrázolja az Asklépios-táblát: kakassal a bal oldali pilaszterfőn. Alighanem Caronni elképzeléseinek alapul az is, hogy a tárgyon üresen maradt felirati mezőket a dobozon egy-egy olyan rövidítésekkel zsúfolt betűsorral töltsék ki, amelyek Caracalla császár 214-ben vert érmeiről vannak átvéve.⁴⁶

Gróf Viczay (II.) Mihály (1756–1831) tudós gyűjtőként elsősorban az ókorban vert érmek teljes sorozatainak összeállítására törekedett. Caronni 1791-ben tartózkodott nála először hédervári kastélyában, hogy segítsen összeállítani numizmatikai gyűjteménye katalógusát, majd később metszet-táblákat készítsen annak kiadásához.⁴⁷ Viczay nagy utazásokra küldte őt, főként azért, hogy a gyűjteményéből még hiányzó, ritka vereteket keressen neki; de például Caronni bonyolította le Nürnbergben Viczay számára az ún. Diptychon Negelianum megszerzését



9. kép. Ismeretlen rajzoló – Johannis Vercruys metszete: az Asklépios és Hygieia-diptychon. Passeri 1759, XX–XXI. tábla



10. kép. Felice Caronni rajza és metszete az Asklépios és Hygieia-diptychonról. Caronni 1806, IX–X. tábla



11. kép. Raphael Morghen metszete a diptychonról Viczay Mihálynak szóló ajánlással, 1805 © The Trustees of the British Museum

is. (Ez Taurus Clementinusnak, az 513. év consuljának elefántesont diptychonja, tábláinak hátoldalán 8. századra datált görög nyelvű feliratokkal, amely – legalábbis a 18. században – a Negelein nevű nürnbergi patríciuscsalád birtokában volt.⁴⁸)

Caronni értekezésében egy szóval sem említette, hogy ki től, hogyan és pontosan mikor jutott az Asklépios és Hygieia-diptychonhoz. Csupán arra utalt előszavában, hogy a darab felfedezése után tüstént értesítette Viczayt,⁴⁹ s hogy a gróf válasza szerint – a Gori-mű alapján – kételkedett a tárgy eredetiségében. Caronni ezért fejtette ki részletesen érveit amellet, hogy a diptychon antik; s a nyomtatásban megjelent traktátus e

Viczaynak szóló, latin nyelvű, 1806. június 30-i keltezésű második levél olasz fordítása.⁵⁰

A pompás elefántesont faragvány korábbi tulajdonosait az 1759-es mű szövege sem nevezi meg, így csupán a diptychonról szóló fejezet címe (*Diptychon Aesculapianum nobiliorum Gaddiorum*), illetve az ott közölt metszetek aláírása (*Florentiae in Museo Gaddio*) utal arra, hogy a táblák a firenzei Gaddi család birtokában voltak – legalábbis a 18. század második harmadában.

A táblák első ismert ábrázolása azonban jóval korábbról származik: egy 1500 körülre datált tollrajzon látható (8. kép).⁵¹ Ezen a lapon mintegy húsz szobrászati műről (szoborról, dom-

borműről, oltárról, plaketról, illetve esetleg niellórról) készült vázlat sorakozik⁵² – így adódik a feltételezés, hogy egy szobrász készített magának kompozíciós vázlatokat olyan tárgyakról, amelyek egyszerre egy helyütt voltak: egy műgyűjtemény darabjairól tehát. Közülük azonban csupán egynek ismerjük a 19. század előttre visszanyúló származástörténetét – s ez éppen az Asklépios és Hygieia-diptychon. (Egyébként máig mindössze egy további tárgyat sikerült azonosítani – ennek vázlata éppen a Hygieia-tábláé alatt látható –, a Donatellónak tulajdonított, Szent Bestyén mártíromságát ábrázoló kis aranyozott bronz domborművet.⁵³)

Az Asklépios és Hygieia-diptychon tehát 1500 körül bizonyosan Itáliában volt, de nem igazolható, hogy a tollrajz a Gaddi család valamelyik (melyik?) tagjának gyűjteményét ábrázolná, s a rajz 1500 körülre datált készítése és a diptychon 1759-es publikációja között eltelt 250 év kitöltéséhez sincs támpontunk.⁵⁴

A firenzei Gaddik hírnevüket művészdinasztiaként, vagyonukat pedig kereskedő- és bankházuk révén szerezték a 14. században. Az „ősapa”, Gaddo emlékezetét a firenzei hagyomány Cimabue munkatársaként őrizte meg, a művészettörténeti kutatás pedig különböző, a 13. század vége felé készült műveket tulajdonított neki. Fia, Taddeo (működése kimutatható: 1327–1366) Giotto alighanem legjobb tanítványa volt, aki talán Giotto műhelyét is tovább vezette a mester halála után. Az ő öt fia közül három volt festő; egyikük, Agnolo (1350 k. – 1396) egyszerűen az első műgyűjtő, elsősorban festett kéziratok gyűjtője. A család tagjai azután a firenzei (névleges) köztársaság, majd a Toszkánai Hercegség, illetve Nagyhercegség legfontosabb tisztségviselői és diplomatái közé tartoztak, két bíboros és egy püspök is kikerült közülük. Koruk legjelentősebb tudósai és művészeivel álltak szoros kapcsolatban; s maguk is tanult, műértő mecénások és gyűjtők voltak. Például az a Giovanni Gaddi (1493–1542), apostoli protonótárius, aki Lorenzo Ghiberti – a Quattrocento egyik legnagyobb szobrásza – hátrahagyott antik gyűjteményéből vette meg – Giorgio Vasari szavaival – a legszebb darabokat, köztük egy fémhármvány domborművet, amely *Polykleitos ágya* megnevezéssel híresült el, mert biztosak voltak benne, hogy csak az ókori szöveg hagyomány szerint legnagyobb görög szobrászok egyike készíthette.⁵⁵

A generációkon át főlhalmozott gazdagság és műkincsek Giovanni unokaöccse, a család utolsó férfitagja, Niccolò (di Sinibaldo) Gaddi (1534–1591) kezében egyesült, aki – például velencei és római ágensei és művészkapcsolatai révén – maga is szenvedélyesen vásárolt (sajátján túl az időközben nagyherceggé vált Medicik gyűjteményei

számára is). Elsősorban művész- és építészeti rajzokat, festményeket, illetve gemmákat és ritka római érmeket, valamint antik szobrokat is.⁵⁶ Gyűjteményei számára Firenze közepén, a San Lorenzo-bazilika közelében építtetett kerti palotát, az ún. Gaddi-Paradicsomot (*Paradiso de' Gaddi*).⁵⁷ (Az egykor botanikai kertként is nevezetes együttesből ma már csupán a via del Giglio és a via del Melarancio sarkáról nyíló címeres kapu áll – az is átalakítva.) Bár a berendezéséről fölvevett hagyatéki leltárban⁵⁸ az Asklépios-diptychon nincs felsorolva, ez nem jelent sokat. Az összeírás ugyanis nem részletezi a gyűjteményi szekrények tartalmát, márpedig a diptychon helye leginkább egy ilyenben lehetett.⁵⁹

Noha Niccolò Gaddi úgy rendelkezett, hogy halála után gyűjteményét tartsák egyben és tegyék látogathatóvá, tárgyait örökösei elkezdték eladogatni. Művészrajz-albumok, illetve lapok már a 17. században a kor legnagyobb francia és angol gyűjtőinél mutathatók ki; több tucatnyi antik vagy annak gondolt, illetve eleve 16. századi nagy művészekhez kötött kisbronzot 1764-ben Londonban árvereztek el.⁶⁰ (A csupán néhány szóval megjelölt tételeket nehéz azonosítani; ókori darabok közül bizonyosan közéjük tartozott például az ún. Payne Knight-Apollón).⁶¹ A többi pedig a 18. század közepétől kezdve több nagy egységben megvásárolták a Toszkánai Nagyher-



12. kép. Giovanni Maffezzoli berakásos doboza a diptychon Felice Caronni javaslatai alapján kiegészített ábrázolásával. National Museums Liverpool, World Museum © Fotó: Courtesy of National Museums Liverpool, World Museum

cegség gyűjteményei számára (1755-ben a kéziratos kódexeket és a könyvtárat; 1778-ban az „antik régiségeket”, például az ún. Gaddi-torzót: egy akkoriban satyros, ma egy kentaur felsőtestének számító, görög márványból készült, a Kr. e. 1. századra datált faragványt).⁶²

Úgy tűnik tehát, hogy a 19. század első éveiben Caronni aligha juthatott hozzá közvetlenül a Gaddi-gyűjteményből a diptychonhoz.⁶³

Fejérváry Gábort (1780–1851) Viczay Mihály vezette be a gyűjtés világába.⁶⁴ Átadta neki a műtárgyakkal való elmélyült és értő foglalkozás szenvedélyét, valamint tudós és műkereskedő kapcsolatait. Fejérváry nem osztotta atyai barátja lelkesedését a numizmatika iránt, de számos másféle tárgyat megvett Viczay hagyatékából, így a legjelentősebb elefántcsont-faragványokat is. (Egy részük, például a két késő antik diptychon kifizetését 1834. július 8-i dátummal jegyezte be kiadásainak listájába).⁶⁵

Fejérváry a vörösvágási (ma: Červenica, Szlovákia) királyi kamarai opálbányák bérletének hasznából tett szert arra a jöve-

delemre, amelyek lehetővé tették vásárlásait. 1831-ben Pestről a bányák közelében fekvő kisvárosba, Eperjesre (ma: Prešov, Szlovákia) költözött, húga családjához, a Fő téri Pulszky-házba. A műtárgyak mellé a tanulmányozásukat lehetővé tévő szakkönyvtárat is összeállított, amely mind méretében, mind naprakészségével messze fölülmúlta az egykorú Magyarország közkönyvtárait. Azt is tervezte, hogy gyűjteménye válogatott darabjairól kiadat egy nyomtatott, illusztrált kötetet, amelynek szövegét unokaöccse, Pulszky Ferenc (1817–1897) írta volna.

Pulszky ehhez készült jegyzetei között a „Diptychon Gaddi” címfeliratú papíríven⁶⁶ például azt olvashatjuk, hogy Caronni datálása „nehezen tartható”. (Pulszky itt nem adott saját javaslatot, mintegy két évtizeddel később még Caronniál is egy kicsit korábbra: „az Antoniusok [sic] korára” tette).⁶⁷ Már regisztrálta azt is, hogy szerepel Carl Otfried Müllernek az antikvítás tárgyi hagyatékát áttekintő, a korban mérvadónak számító kézikönyvében. Neki – a Viczay számára készült Morgen-metszet alapján – szintén nem volt kétsége a diptychon „eredetisége” felől.⁶⁸



13. kép. Petrás István (?) felvétele a *Liber Antiquitatis* Wolfgang Böhmnek attribuált akvarelljéről: a *Liber Antiquitatis* 138. lapja. Üvegnegatív, 1930-as évek. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Antik Gyűjtemény, Fényképtár, ltsz. A 4838 © Szépművészeti Múzeum



14. kép. Petrás István (?) felvétele a *Liber Antiquitatis* Wolfgang Böhmnek attribuált akvarelljéről: a *Liber Antiquitatis* 147. lapja. Üvegnegatív, 1930-as évek. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Antik Gyűjtemény, Fényképtár, ltsz. A 4858 © Szépművészeti Múzeum

A tervezett mű metszeteihez kezdte el lerajzolni a gyűjtemény tárgyait két fiatal bécsi festő: Wolfgang Böhm (1824–1890) és Joseph Bucher (1820–1883). Akvarelljeiket Fejérváry a *Liber Antiquitatis* (A Régiség Könyve) című albumba rendezte, amelynek anyaga vélhetően mintegy fele-kétharmada részben maradt fenn.⁶⁹ A Fejérváry-gyűjtemény elefántcsont-faragványait ábrázoló lapok mind elvesztek, de az 1850-es évek elején rajzmásolatok, illetve metszetek, az 1930-as években pedig fényképfelvételek is készültek róluk (13–14. kép).⁷⁰

Végül 1847-ben Fejérváry Gábor maga írta meg gyűjteménye katalógusát, amelyet nem szánt kinyomtatásra.⁷¹ Ő elfogadta Caronni datálását,⁷² s a diptychon ebben megadott becsértéke azt mutatja, hogy teljes gyűjteménye harmadik legértékesebb tárgyának tartotta (holtversenyben a Clementinus-diptychonnal).⁷³

2. A Vadászat-tábla újkori vándorlása Burgundiából Párizson át Eperjesre

A Vadászat-tábla újkori története csupán a 19. század elejéig követhető vissza. Egészen más úton került Fejérváry Gáborhoz, mint az ún. Gaddi-diptychon, de végső soron a Viczay Mihály által kialakított kapcsolatháló révén érkezett Magyarországra: Charles-Louis Rollin vásárolta meg Fejérváry számára Vivant-Jean Brunet-Denon (1776–1866) tábornok gyűjteményének párizsi árverésén 1846 januárjának elején.

Charles-Louis Rollin (1777–1853) tekintélyes numizmata volt. Üzletét, amely a párizsi Palais Royal kertjét – az egykorú elegáns világ felkapott korzóját – szegélyező árkádsorból nyílt, az első szakosodott párizsi éremkereskedésként tartja számon az utókor. Ezért hozta kapcsolatba annak idején Viczay Mihállyal Anton Steinbüchel, a bécsi császári régiséggyűjtemények – egy időben – igazgatója; Rollin üzletében került kiárúsításra Viczay numizmatikai gyűjteménye, s legvégül fia, Claude Camille Rollin (1813–1883) társas cége – a Rollin & Feuerardent – volt a Pulszky-gyűjtemény 1868-as párizsi árverésének egyik szakértője.⁷⁴

Rollin képviselte Fejérváryt az 1830-as és 1840-es évek párizsi műtárgy-árverésein (például: Canino, Durand, De Guignes, Beugnot): rendre elküldte neki az árverések nyomtatott katalógusait, amelyekben megjelölte, illetve leveleiben kifejtette, melyik tételre ajánlja vételre, sőt volt, hogy rajzot is mellékelte róluk.⁷⁵ A Brunet-Denon árverés katalógusa is megvan



Drawn and Engraved by LLEWELLYNN JEWITT, F.S.A.

ÆSCULAPIUS AND HYGIEIA.

FROM AN IVORY DIPTYCHON

IN THE MUSEUM OF

JOSEPH MAYER, F.S.A., F.R.N.S.A.

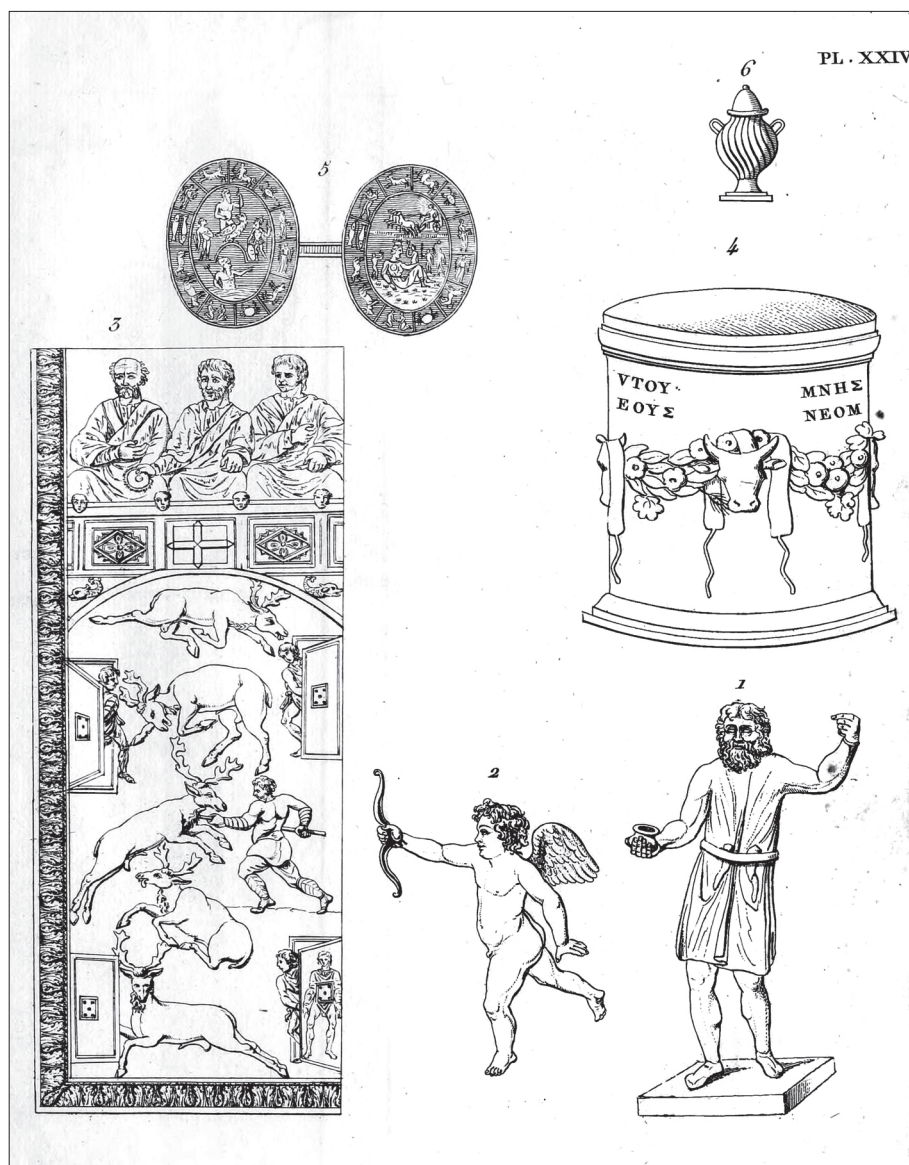
Sc. Sc. Sc.

LIVERPOOL.

15. kép. Llewellyn Jewitt metszete az Asklépios és Hygieia-diptychonról. Pulszky 1856, címlap előtti metszet. Digitális kép © Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára

a Fejérváry könyvtárból származó kötetek között (s tételünk meg is van jelölve benne),⁷⁶ Rollinnak erről az aukcióról szóló levele(i) azonban hiányoznak. A szűkszavú katalógus pedig csupán annyit árul el, hogy egy három (!) consul jelenlétében rendezett cirkuszi játékokat ábrázoló 7. századi (!) consuli diptychon egyik táblájáról van szó.⁷⁷ Nem tudjuk tehát, hogy Fejérváry mi alapján döntött megvásárlásáról, talán már az is elég, illetve döntő volt, hogy a faragványt consuli diptychon táblájának nevezték: programszerűen igyekezett megszerezni – ahogyan korábban Viczay is – e ritka tárgytypus elérhetővé váló példányait.

Fejérváry gyűjteményének 1847-es kéziratos katalógusában a darabot a fennmaradt consuli diptychonok egyik legszebbikének minősítette, és stílusa alapján a 3. vagy a 4. századra datálta.⁷⁸ Pulszky 1856-os művében a 3. század mellett érvelt. Úgy vélte, a vadászatot a díspáholyból szemlélő három alak



16. kép. A Vadászat-tábla a Roujoux-gyűjtemény tárgyait ábrázoló metszeten. Millin 1807, Atlas, XXIV. tábla

közül a jobb szélső lehet a consul, mert ő tartja kezében a játékok megkezdésére jelt adó kendőt (*mappa circensis*). Szakáll nélkül, tehát nem felnőtt férfiként ábrázolták – ez pedig csupán egyetlen consular illik a 3. században: Marcus Iulius Philippus (Philippus Caesarra); Philippus Arabs császár (244–249) tizenegy-két éves fiára, aki 247-től apja társuralkodója volt, 247-ben és 248-ban pedig consul. A középső alak volna maga a császár, aki főpapi (*pontifex maximus*) méltóság betöltőjeként tart italáldozatra szolgáló edényt a kezében. Pulszky nem állta meg, hogy föl ne idézze: éppen ezek évek egyikében, 248-ban rendezték Róma alapításának ezredik évfordulója tiszteletére minden idők talán legnagyobb szabású cirkuszi játékeit.⁷⁹

Kész tényként szokás kezelni, hogy a Vadászat-tábla nagybátyjától került Brunet-Denon tábornokhoz.⁸⁰ De Dominique Vivant-Denon (Dominique Vivant, baron Denon, 1747–1825), „Napoleon szeme” magángyűjteményét halála után elárverezték, s noha ez az unokaöccse valóban vásárolt a tárgyai közül, a Vadászat-tábla nem szerepel a hagyatéka katalógusaiban.⁸¹

Fejérváry már 1847-ben rögzítette, hogy a tábla nem tartozott Vivant-Denon gyűjteményébe,⁸² de úgy gondolta, hogy szerzeménye még ismeretlen a tudósvilág előtt (az kiadatlan: „*unedirt*”). Nem tudta, hogy az elefántcsont faragványról 1807-ben részletes leírás és metszet is megjelent Aubin-Louis Millin (1745–1818) dél-franciaországi utazásairól szóló beszámolójában (16. kép).⁸³ Millin a francia uralkodói könyvtárhoz tartozó régiségtár, a Cabinet des médailles vezetője volt, aki tudóstársaival 1805 februárjában érkezett Mâconba, Saône-et-Loire megye székvárosába. Itt a prefektus fia, Prudhomme Guillaume Roujoux (1779–1836) vezette körbe a látogatókat, akiknek megmutatta saját kis régiségyűjteményét is. Millin ennek tárgyai között látta a Vadászat-táblát, amely talán egészen haláláig Roujoux-nál maradt,⁸⁴ s csak azután került Brunet-Denonhoz.

A Roujoux-gyűjteményből Millin még 1805 végén megszerzett egy jelentős elefántcsontfaragványt a Cabinet des médailles számára.⁸⁵ Ez a darab a bizánci udvari műhelyben készült a 10. század közepén, a 18. században pedig még a besançon-i Szent János-székesegyház egy szerkönyvének, egy evangeliáriumnak drágakövekkel is díszített kötésebe volt befoglalva. A Roujoux-gyűjteményben megfordult talán leghíresebb tárgy az ún. Tournus-i Flabellum, egy, a 9. században, Kopasz Károly karoling császár udvarában készült liturgikus legyező gazdag figurális faragású elefántcsont nyéllel.⁸⁶ Ez Burgundia egyik legtekintélyesebb középkori kolostorából, a tournus-i Saint-Phi-

libert bencés apátságából származott. Talán a Vadászat-tábla is egy Mâconhoz közeli nagy múltú kolostor vagy püspökség kincsei közül került ki a francia forradalom alatt, az egyházi intézmények felszámolásának idején.

Szentesi Edit

III. JOSEPH MAYER ÉS GYŰJTEMÉNYE

Joseph Mayer nélkül ma egészen más volna a liverpooli National Museums. Mayer gyűjtőszeszvedélyéről és a történelem iránti rajongásáról egykori műtárgyainak rendkívüli gazdagsága tanúskodik: minden érdekelte, a kerámiától és érméktől kezdve a fegyvereken és kéziratokon át a vésett drágakövekig és a néprajzi emlékekig. Gyűjteménye a legkülönbözőbb korszakokat és kultúrákat ölelte fel, az ókori Egyiptomtól Hellason és Rómán át Britannia korai történetéig, valamint a késő ókor és a középkor időszakáig. Különböző korú és típusú műtárgyainak átlagon fe-

lül megmunkálása bizonyára ékszerészként és aranyművesként is ösztönzően hatott rá. De nem csupán a maga örömeire gyűjtött: kincseit a nagyközönség számára is hozzáférhetővé tette.

A liverpooli Colquitt Street 8. szám alatt, 1852-ben megalapította saját múzeumát, „hogyan képet adjon a múlt dicsőségéről – ahogyan a British Museum is teszi –, azon polgártársai számára is, akik nem utazhatnak Londonba”.⁸⁷ Restellte, hogy a múzeumban belépti díjat kellett szednie, hogy biztosítsa a fenntartás költségeit, illetve a későbbi vásárlások fedezetét. Saját gyűjteményét köztulajdonnak tekintette – olyannyira, hogy 1867-ben Liverpool városának adományozta 14 000 műtárgyát.

Joseph Mayer egészen fiatalon, tizenkilenc éves korában költözött Liverpoolba a staffordshire-beli Newcastle-under-Lyme-ből. Eleinte sógora, James Wordley ezüstműves műhelyében segédkezett, később pedig a társa lett. 1844-ben saját üzletet alapított, és sikeres vállalkozóként maga is tervezett és készített ékszereket. 1828-tól rendszeresen utazott külföldre. A következő három évtized során Franciaországban, Itáliában, Svájcban és más német ajkú területeken alakított ki szoros kapcsolatot műkereskedőkkel és gyűjtőkkel, miközben elmélyülten tanulmányozta a történelmet.

Értékes nemzetközi kapcsolatai és utazásai mellett vállalkozása tette lehetővé, hogy olyan darabokat is megszerezzen, amelyek különlegesnek számítottak a viktoriánus kori helytörténeti társaságok és múzeumok gyűjteményeiben. Néhány szerzeménye ugyan merésznek mondható, de az akkoriban nagy értékűnek számító műtárgyakhoz képest inkább mérsékelt áron vásárolt. Bár a consuli elefántcsont diptychonok akkor is ritkaságszámba mentek, a kisművészetek közé sorolták őket, és sem tárgyi kultúrájukat, sem történelmi háttérüket nem övezte olyan érdeklődés, mint napjainkban. Joseph Mayert éleslátás és a részletek iránti fogékonyság jellemezte; lenyűgözte az elefántcsont faragványok készítőinek szakértelme, az általuk követett mesterségbeli hagyomány és a munkáikon megjelenő motívumok. Találékony üzletember volt, aki a diptychonok és más, hasonlóan értékes műtárgyak megszerzésével gyűjtőként és a kultúra támogatójaként is elismert helyet vívott ki magának a 19. századi Angliában.

Mayer fontosnak tartotta, hogy az egyes magángyűjteményekből származó tárgyak később se szóródjanak szét szerte a világon, ne kerüljenek különböző műgyűjtők tulajdonába. Amikor 1867-ben Liverpool városának ajándékozta gyűjteményét, az adománylevélben kikötötte, hogy műtárgyai maradjanak együtt, és a kollekció továbbra is a Mayer-gyűjtemény nevet viselje.⁸⁸ Néhány évvel korábban, 1854-ben ő vásárolta meg a főleg kenti ásatásokból származó és kora középkori angolszász anyagot őrző Bryan Faussett-gyűjteményt, miután a British Museum igazgatósági tanácsa elállt a vételtől. Így Mayer rátermettségének, eltökéltségének és előrelátásának köszönhetően a liverpooli National Museums ma olyan ritka és egyedi darabokat őriz, mint a Kingstonban talált és Kr. u. 6. századból származó ruhakapcsoló tű (a Kingston-bross), vagy a késő antik consuli diptychonok.

A Fejérváry-gyűjtemény Vadászat-tábláját és az Asklépios és Hygieia-diptychont Mayer 1855-ben vette meg Londonban Pulszky Ferencről, Fejérváry unokaöccsétől, 1856-ban pedig már ő adta ki Pulszky főntebb említett értekezését. John Harris 1856-ban festett portréja Egyiptomi Múzeumának bejáratánál ábrázolja Mayert: mellette az asztalon az Asklépios és Hygieia-diptychon doboza és a Faussett-gyűjtemény angolszász anyagának Roach Smith-féle kiadása látható (17. kép). A portré

akkortájt készült, amikor Mayer szert tett erre a két gyűjteményre – büszkén invitálja a nagyközönséget múzeumába, amelyben jelentős műkincseket mentett meg Liverpool lakosai számára. Nem aggódott azon, hogy együtt állítsa ki az angolszász régészet emlékeit és az ókori elefántcsont faragványokat: közös tárlaton mutatta be a széles kronológiai skálát átfogó gyűjteményt. Talán bízott benne, hogy a látogatók éppúgy felismerik a Kent keleti részén feltárt sírból előkerült Kingston-bross készítőjének művészi teljesítményét, mint az elefántcsont faragványok alkotóinak virtuozitását.

A Fejérváry-gyűjtemény diptychonjai ma a legnépszerűbb és legismertebb látnivalók közé tartoznak a liverpooli World Museum Antik Gyűjteményében, ahol a világ legkülönbözőbb tájairól érkező látogatók fedezik fel a táblák jelentését, ábrázolásait és történelmi háttérét. A gazdag nemzetközi és kulturális kapcsolatokkal rendelkező város jelentőségéről többek között múzeumi gyűjteményei tanúskodnak. A liverpooli National Museums örömmel csatlakozott a budapesti Szépművészeti Múzeum kezdeményezéséhez, amelynek révén újra együtt láthatók Fejérváry Gábor nagyszerű gyűjteményének egyes darabjai – éppen abban a szellemben, amelyet Joseph Mayer is vallott a közgyűjtemények szerepéről és a műtárgyak közkinccs voltáról.

Chrissy Partheni
(Endreffy Kata fordítása)



17. kép. John Harris: *Joseph Mayer*, 1856 körül. Williamson Museum and Art Gallery, Birkenhead, ltsz. 4566 © Williamson Museum and Art Gallery

Jegyzetek

- 1 A szóról és annak neologizmus voltáról a Kr. u. 4. századi latinban lásd Cameron 2013, 180–181.
- 2 Lásd Cicero leveleinek számos helyét (*codicilli* 'levél' értelemben), ill. Catullus 42. *carmenét* (*codicilli* 'jegyzetfüzet' értelemben).
- 3 A tárgytypus előtörténetére és kialakulásának feltételezhető folyamata: Cameron 2013, 175–179.
- 4 Vö. Cameron 1982, 126; Cameron 2013, 181.
- 5 Cameron 1982, 126; Cameron 2013, 180–182, 192.
- 6 Vö. Delbrueck 1929; Volbach 1976.
- 7 Bár az elefántcsont ára a késő ókor évszázadaiban a rendelkezésre álló adatok alapján számottevően alacsonyabb lehetett, mint azt a közkeletű feltételezés alapján sejtethetnénk (vö. Cutler 1987; Bollok–Koncz 2020), diptychon-sorozatok rendelése elsősorban a vagyonos réteg számára volt elérhető. Az elefántagyar mérete és a kifaragható diptychonok mennyiségi összefüggéseire: von Barga 1994, 51.
- 8 Delbrueck 1929, 84–87 N1, Volbach 1976, 29–30, no. 1.
- 9 Az ajándékdiptychon fogalmát bevezette és a használata mellett érvelt: Cameron 1982; Cameron 2013; Cameron 2017.
- 10 Cameron 2011, 714–730 ekként azonosította a Nicomachusok és Symmachusok családnevével ellátott diptychont (a híres NICOMACHORVM/SYMMACHORVM táblapár), illetve a British Museum consecratio-paneljét (Itsz. 1857,1013.1) és a mára elvesztett Fauvel-diptychonszárnyat. Az előbbi két lemez fotói és leírásai: Delbrueck 1929, 209–215 N54, 227–230 N59; Volbach 1976, 51–52, no. 55–56. Az utóbbi panel újrafelfedezése: Lasko 1994.
- 11 Delbrueck 1929, 250–256 N65; Volbach 1976, 54–55, no. 62.
- 12 Delbrueck 1929, 242–248 N63; Volbach 1976, 55–56, no. 63. A diptychon Stilichóhoz és családjához kötését legutóbb megkérdőjelezte: von Rummel 2007, 206–211. Meggyőző érveléssel tart ki a hagyományos értelmezés és a 395/396-os keltezés mellett: Kiilerich–Torp 1989; Cameron 2016.
- 13 A lemez: Delbrueck 1929, 218–221; N56; Volbach 1976, 54–55, no. 64; azonosítás és keltezés: Cameron 2011, 731–734; Cameron 2013, 186.
- 14 A faragványt részletesen bemutatja és a korábbi irodalmat összefoglalja: Delbrueck 1929, 223–227 N 58; Volbach 1976, 53, no. 59; Gibson 1994, 16–18, no. 7.
- 15 Az állatokat mezopotámiai dámszarvasként azonosította: Ritchie 1929.
- 16 Delbrueck (1929, 226) kezdeti, bizonytalan „keleti” besorolása után, melyet később maga is „nyugati” meghatározásra változtatott (Delbrueck 1952, 7–8), az utóbbi feltételezés vált általánosan elfogadottá. Lásd erre a 14. jegyzetben idézett irodalom mellett a legutóbbi, a tárgyat bemutató kiállítások katalógusainak szerzőit: Eastmond 2008a; Koenen 2010. Ugyanakkor a keleti meghatározás sem tűnt el teljesen: Kollwitz 1959, 1111, 1124.
- 17 Cameron 2013, 179–185, 204–207.
- 18 Az utóbbihoz lásd a Louvre *venatio*-paneljét: Delbrueck 1929, 221–223, no. 57; Volbach 1976, 53, no. 58; Alföldi–Rosenbaum 1983; Cameron 2013, 182.
- 19 Ezt a gyakran Theodosius-kori „reneszánszként” megnevezett jelenséget művészettörténeti szempontból részletesen elemezte: Kiilerich 1993.
- 20 Cameron 1998; Cameron 2015.
- 21 Vö. Gibson 1994, 18.
- 22 Cameron 2011, 735; Cameron 2013, 194, 203–204, 131. jegyzet.
- 23 Így Volbach 1976, 53 no. 59; Zwirn 1979; Eastmond 2008a, 381; Koenen 2010.
- 24 Így Cameron 2013, 203.
- 25 Cameron 2013, 180, 205–206.
- 26 Így Eastmond 2008a, 381 és Koenen 2010. Delbrueck (1929, 224) öt dámszarvással számolt, míg Gibson (1994, 17) két szarvasra gondolt.
- 27 Cutler 1987, 446.
- 28 A lemezpár részletes leírásai a korábbi irodalommal: Delbrueck 1929, 215–218, N55; Volbach 1976, 52–53, no. 57; Gibson 1994, 11–15, no. 5–6; Kiilerich 1993, 149–150.
- 29 Cameron 2013, 190, 205, 140. jegyzet; Cameron 2017, 303. Arannyal festett feliratról olvasunk Claudianus fentebb említett költeményében is (*De consulatu Stilichonis* III. 347–348).
- 30 Telesphoroszhoz lásd már Kerényi 1984 (1933).
- 31 Delbrueck 1929, 217; Childs 1979, 155; Gibson 1994.
- 32 Így például Kollwitz 1959, 1120, 1134–1135. A hagyományos római vallásosság felélesztését célul kitűző „pogány újjáéledés” tudománytörténeti mítoszának módszeres és részletes cáfolatát lásd: Cameron 2011.
- 33 Delbrueck 1929, 217–218; Gibson 1994, 12.
- 34 A hagyományos értelmezés problémáit meggyőzően és részletesen bemutatja Cameron 2011, 59–74.
- 35 Mint feltételezte ezt Delbrueck 1929, 217; Volbach 1976, 52; Foster 1983, 565, és kevésbé kiélezett érveléssel Childs 1979, 155. Némileg más, de azonos gondolatkörből eredő magyarázattal: Eastmond 2008b, 382. Az élő vallásgyakorlat helyett a neoplatonikus gondolatkörből magyarázta Gibson 1994, 12. A hagyományos kultuszok papi tisztiségeinek lassú elhalására a római arisztokrácia körében a 4. század második és az 5. század első felében, részletesen lásd Cameron 2011, 132–172.
- 36 Hasonló irányba kereste a magyarázatot Cameron 2017, 314 is. Vö. még Kiilerich 1993, 149–150.
- 37 A tanulmány az NFKIH K 129362 kutatási program támogatásával készült. Köszönöm Pócs Dániel és Nagyajtai Andor segítségét.
- 38 Gori 1759.
- 39 A *Diptychon Aescvliapianvm nobiliorvm Gaddiorvm* című: Passeri 1759, 62–64 és XX–XXI. tábla.
- 40 Alapvető életrajza: Parise 1977.
- 41 A *Dittico eburneo di Esculapio* című XII. fejezet: Caronni 1806, 201–265 és IX–X. tábla. (A szerző által Viczay Mihálynak ajánlott példány – Caronni 1805-tel egybekötve – Fejérváry Gábor könyvtárából és Pulszky Ferenc ajándékaként ma: MTAK, 848.931.)
- 42 Caronni 1806, 263. (*[I]o hanno giudicato opera greca senz'altro e di un greco correttissimo e maestoso [...]*). Vö. pl. Barocchi 1982; Barocchi–Bertelà 1991; Findlen 2012.
- 43 A történet: Caronni 1806, 263; az összeg: 15 ezer *scudo*; a szóban forgó festmény az a Krisztus színeváltozását ábrázoló nagy vászon a drezdai Zwingerben – az európai festészet történetének egyik legnépszerűbb alkotása –, amely ma a tanítványok (elsősorban Giulio Romano) a mester kevés személyes közreműködésével készült kései művének számít.
- 44 A közel 40 × 40 cm-es ezüst (!) nyomólemeznek (ma már nincs meg) – a feliratozás szempontjából – három állapotáról „korlátozott számban” készült lenyomatokat tart számon a grafikatörténet, lásd például Halsey 1885, cat. no. 2, I–III. Morghenék a Hygieia-tábla ábrázolása alatti szignatúrája a másodikikon jelent meg; míg a két tábla alatt átfutó, a Viczay család címerével kettőszott négy soros feliratot legutoljára vésték a lemezre. Ennek szövege: „EXC.^{MO} DOM.^{NO} MICHAELI / COMITI A WITZAI // Domino in Hedervar; Losing, Yreg &c. / Sac. Cæs. Majestatis Cubiculario // Antiquissimum ex ebore Diptychon / Aviti in Hungaria Musei Ornamenti // Ab ejusdem Cimeliarcha Fel. Caronno / B. Italo adquisitum, ac typis illustratum”. Az idézetben a '//' a sorvégeket, a '/' pedig a sorokat megtörő címer helyét jelöli. A metszetnek Magyarországon őrzött példánya nem ismert. A vál-

- tozatok legteljesebb sorával a British Museum rendelkezik, mivel 1843-ban Luigi Bardi gyűjteményéből megszerezte Morghen műhelyhagyatékát. (A British Museum „harmadik állapotú” példánya: ltsz. 1843,0513.1131.) Viczay-feliratos példány található továbbá például a New York-i Metropolitan Museum of Artban (ltsz. 41.97.494).
- 45 Ma: National Museums Liverpool, World Museum. Nyilván a tárggyal együtt került Joseph Mayerhez. (A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének Museion-kiállításán nem szerepel.) Reprodukálva lásd például Gibson 1994, 14. Margaret Gibson – inkább a kiegészítések éremelőképeinek első közlései alapján – a 17. századra datálta, amit egyértelműen cáfol készítőjének megnevezése, lásd Caronni 1806, 248: „[n]el mosaico della custodia lavorato dal valenti intarsiatore Cremonese Mafezzoli”.
- 46 Az érmék feliratainak közlése és magyarázata: Caronni 1806, 256–257. (A 214-es évet is ő számolta ki Caracalla tribunusi tisztiségének 18. és egyszermind consulságának 4. éveként.) A felirat idézete és az érme reprodukciója: Gibson 1994, 13–14.
- 47 A Caronni által metszett táblákkal illusztrált mű végül két kötetben Bécsben jelent meg 1814-ben. A Viczay-gyűjteményről és katalógusairól összefoglalás a további irodalommal: Szentesi 2011 és legutóbb Tüskés 2019.
- 48 Gibson 1994, 19–24 = cat. no. 8. Vö. Negelein 1742 és Caronni 1806, 207–208.
- 49 A családi levéltárat a II. világháború után Hédervárról Budapestre, az Országos Levéltárba (ma: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára) szállították, amelynek Bécsikapu téri épületében 1956-ban leégett és túlnyomórészt elpusztult. (Csekély maradványai: P 427). Caronni Viczayhoz írott levelei tehát nem maradtak ránk.
- 50 Erről Caronni 1806 bevezetése szól; a keltezés az utolsó oldalon, lásd Caronni 1806.
- 51 Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, ltsz. 21205.
- 52 Az ábrázolt tárgyak leírása és máig használt számozásának bevezetése: Pauli 1927. Kivonata kiegészítésekkel Klemm 2009, 387–389, Kat.-Nr. 588. Ugyanott lásd az attribúciós és datálási megfontolások és javaslatok áttekintését is. (Digitálisan az online tárgyatbázisban: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/21205>.)
- 53 Ma: Párizs, Musée Jacquemart-André, ltsz. MJAP-S 764. Vö. pl.: Cat. Firenze 2013, 70–71, cat. no. 3. Provenienciájáról annyit tudható, hogy 1864-ben Párizsban bukkant föl Eugène Piot tárgyai-
nak egyik árverésén, lásd: K Piot P 1864 (= Lugt 27885), 11, no. 23 (majd egy közbülső tulajdonostól vásárolta meg Édouard André 1872-ben). Piot gyűjteményéről is: Piot 2010.
- 54 A rajz jelentőségét Louis Courajod ismerte föl, akárcsak a Donatello-plakett ábrázolását. Éppen ennek származástörténetéhez remélt adatokat a további lerajzolt tárgyak meghatározásától: Courajod 1884, 219–221. Két évvel később Émile Molinier azonosította a rajzon diptychonunkat, és a Gori-mű alapján bevezette a szakirodalomba a hamburgi rajznak a Gaddi-gyűjtemény ábrázolásaként való meghatározását: Molinier 1886, 41–44.
- 55 A gyűjteményt Vasari még együtt látta Ghiberti dédunokájánál, s ő számolt be arról is, hogy Giovanni Gaddi vásárolt belőle. Schlosser 1903 és Schlosser 1912, II. 187–193 számos egykorú említést állított össze 1437-től kezdve; de pontos jegyzék csupán legújabbban került elő róla egy nagy periratban. Közölte és elemezte: Carl 2019. Így bizonyossá vált, hogy egyrészt az elefántcsont diptychon nem Ghiberti gyűjteményéből származik, s a hamburgi rajzzal más egyezés sem mutatható ki, másrészt nincs átfedés „Ghiberti antikjai” és a Gaddi-gyűjteményből a nagyhercegi gyűjtemény számára 1778-ban megvett antik tárgyak között (tehát például az ún. Gaddi-torzó nem származik Ghiberti gyűjteményéből). A *Polykleitos* ágyából Giovanni Gaddinak egy másik példánya is volt, talán egy 15. századi másolat, s talán az követhető több közbülső tulajdonoson át II. Rudolf császár gyűjteményéig, míg végül Prága svéd elfoglalásakor és kirablásakor, 1630-ban nyoma nem veszett. Mindenesetre egyik sem került Niccolò Gaddi gyűjteményébe. A bonyolult kérdésről új adatokkal és nézetekkel – érzésem szerint még mindig messze nem az utolsó szó –: Carl 2019, 287–297.
- 56 Művészekkel, műkereskedőkkel és ágensekkel folytatott levelezéséből kiadva: Bottari–Ticozzi 1822, III, 262–329. CVIII–CLVIII. levél; illetve újabb példál: Vignau-Wilberg 1987.
- 57 Acidini Luchinat 1980; Moretti 2017.
- 58 Kiadva: Acidini Luchinat 1980, 153–175.
- 59 Vö. Heikamp 1963.
- 60 Baker 1989; Penny 1991, 20–21; Baker 2001.
- 61 London, British Museum, ltsz. 1824,0405.1.
- 62 Firenze, Galleria degli Uffizi, ltsz. 335. Provenienciájának leg részletesebb bemutatása (még Ghiberti gyűjteményéből való származásának feltételezésével és Silénosként való rajzi rekonstrukciókkal): Mansuelli 1958.
- 63 Ezt a gyanút erősíti, hogy Caronni értekezésében sokszorosán hangsúlyozta: Gori (illetve Passeri) nem látta magát a diptychont, csupán ábrázolások vagy egy gipszmásolat alapján alkotott róla téves véleményt. Ezt a feltételezést Caronni bizonyosan nem mer-
te volna megkockáztatni, ha úgy tudta, illetve gondolta volna, hogy a táblák a 18. század középső harmadában Firenzében lettek volna. E feltételezett rajzokról vagy korábbi metszetről készült azután szerinte az 1759-es műben közölt „pontatlan és sikertelen” rézmetszetek. Ez utóbbiakat nem szignálta rajzoló – tehát olyasvalaki, aki közvetlenül a tárgy alapján dolgozott; metszőként („*Joa. Vercruyss sculp.*”) a fiatalabbik Johannes Vercruyss azonosítható, aki Firenzében élt. Erről a művészdinasztiáról: Löffler 2000. Caronni a diptychonnak ismerte egy akkoriban a vallombrosai bencés apátság „múzeumában” őrzött gipsz(?)öntvény másolatát (Pulszky alább említett jegyzeteiben ezt kénlenyomatként kivonatolta, de Caronni a *gesso* szót használta rá), anélkül, hogy megírta volna, szerinte az mikor és hol készült. Ezt nem találtam meg. Mindenesetre az apátság mai egyházművészeti múzeumának anyaga független attól a gyűjteménytől, amelyet annak idején Caronni tanulmányozhatott ott, és amely Lotario Bucetti apáttal került Vallombrosába nem sokkal korábban. Az, hogy Vallombrosa Firenze közelében fekszik, nem föltétlenül szól tehát amellett, hogy a másolatot Firenzében vették a tárgyról.
- 64 Fejérváry Gábor gyűjteményéről a korábbi irodalommal: *Antiquitas Hungarica* 2005; legutóbb: Szentesi 2018.
- 65 Fejérváry RJ 1, 1834. 07. 08.: „*Zwey Dipticha u(nd) das fragment von Elfenbein*”, 2052 forint (amely ún. pengőforintban értendő). Tehát Fejérváry az Asklépios és Hygieia-, illetve a Taurus Clementinus-diptychonért, valamint egy Marcus Aurelius ábrázolásának vélt posztantik dombormű-törödékéért fizetett összesen ennyit.
- 66 OSzKK, Fol. Germ. 1273, fol. 125,v: „[a]us der Zeit des Caracalla, gemacht in oder für Pergamus, nach wenig haltbaren Gründen”.
- 67 Pulszky 1856, 25 és 35–40, cat. no. 25–26.
- 68 Müller '1830; '1835 stb. (Fejérváry könyvtárában a második kiadás volt meg, ebben: 420).
- 69 Ma: Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény. Bonyolult történetéről a legutóbbi összefoglalás: Szentesi 2012. (A fönmaradt akvarelleket és az albumot a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteménye restauráltatta és helyezte biztonságba.)
- 70 A rajzmásolatokat Varsányi János készítette. A Vadászat-tábláé: MTAKK, RAL, K 1220/18, 8. A *Liber Antiquitatis* egykori lapja alapján készült rézmetszet a Vadászat-tábláról: *Monumenti inediti publicati dall' Instituto di Corrispondenza Archaologica* 5 (1849–1853), tav. LI, 1 (15. kép). A fényképfelvételek (valószínűleg Petrás István Genthon István számára készített felvételeinek) üvegnegatívjai: Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény, Fényképtár, A 4838 (az Asklépios és Hygieia-diptychoné, 12. kép) és A 4858 (a Vadászat-tábláé, 13. kép).

- 71 K Fejérváry [Eperjes][1847] egyetlen másolatban maradt f6nn, amelyet – szerintem – Tanárky Gyula készített Londonban 1851-ben.
- 72 K Fejérváry [Eperjes][1847], fol. 39,v, [834.] szám: „[w]ahrscheinlich aus der Zeit des Caracalla [...]”.
- 73 Az itt szerepl6 2000 forint ún. bécsi értékű (*Wiener Währung*), azaz váltóforintban értendő.
- 74 K Pulszky P 1868 (Lugt 30536).
- 75 Charles-Louis Rollin 15 Fejérváry Gáborhoz írott levele maradt f6nn: OSzKK, Levelestár.
- 76 K Brunet-Denon P 1846, 1–2 (= Lugt 18011); MTAK, 858.778.
- 77 K Brunet-Denon P 1846, 1, 37, no. 368: „*Ivoire sculpté. – Grande plaque carré long en hauteur provenant d’un diptyque consulaire du septième siècle; le bas-relief représente les jeux du Cirque, en présence de trois consuls romains, vus à mi-corps.*” Rollin Fejérvárynak írott, 1846. február 23-án kelt – másról szóló – leveléhez mellékelte egy listát annak a ládának a tartalmáról, amelyben a Vadászat-táblát is elküldte Párizsból Bécsbe (Fejérváry üzlettársának, Michael Lazar Biedermann-nak). Ebben csupán a katalógusszám és a datálás szerepel így: „368. *Ivoire Sculpté, 7^{me} Siecle*”. Fejérváry 1846. március 18-i dátummal jegyezte be kifizetését számadáskönyvébe (már a láda Bécsből Pestig való továbbállításának költségeivel együtt): Fejérváry RJ 3, fol. 25,v. Itt: „*Diptychon mit Hirschen*” (1100 francs).
- 78 K Fejérváry [Eperjes][1847], fol. 39,v–40,r, [835.] szám: „*Dies ist eins der schönsten Consular Dypticha – nach der Arbeit wahrscheinlich aus 3. oder 4. Jahrhundert*”.
- 79 Pulszky 1856, 15–18.
- 80 Utoljára Vauquelin 2018. Vö.: Cat. Paris 1999, 420, cat. no. 478. A Vadászat-tábla katalógustételének szövege határozottan állítja, hogy a faragvány Vivant-Denon gyűjteményéből származik, míg a tárgy adatai között megadott provenienciában ugyanez kérdőjellel szerepel.
- 81 Az árverésekről és katalógusaikról: Cat. Paris 1999, 399–400, cat. no. 435–437. Lugt mindenesetre több árverést sorol föl, mint amennyit Marie-Anne Dupuy itt tárgyal, de ezeken festmények és grafikák szerepeltek.
- 82 K Fejérváry [Eperjes][1847], fol. 39,v–40,r, [835.] szám: „[e]s gehörte aber nicht Vivant Denon, da es in dem großen Werke über seine Sam(m)lung nicht edirt ist [...]”. Fejérváry könyvtárában megvoltak K Denon P 1826, 1–3 (ma: MTAK: 847.182, 847.187 és 847.181), de itt nem ezekre hivatkozott, hanem a gyűjtemény válogatott tárgyairól kiadott illusztrált dísműre K Denon 1829 P, 1–4. (Ez a mű is megvolt Fejérváry-könyvtárában és szerepel még Pulszky ajándékainak listáiban is, de ma nem található meg a MTAK-ban.)
- 83 Millin 1807, 1, 399–403 és Millin 1807 Atlas, pl. XXIV, 3. (Millin több műve megvolt Fejérváry könyvtárában – ez nem.)
- 84 Legalábbis Jean-Baptiste Muret (1795–1866) a tábla egy részletét ábrázoló rajzának hátirata öt említé tulajdonosként, márpedig Muret 1830-tól volt a Cabinet des médailles rajzolója. Ez nem okoz gondot, ha kiiktatjuk Vivant-Denont a diptychon tulajdonosainak sorából, Mathilde Vauquelin-nek azonban meg kellett próbálnia megmagyarázni, hogy ha 1830 után a darab még mindig Roujoux-nál volt, hogyan lehetett volna az 1825-ben elhunyt Vivant-Denoné. De saját képesszeállítása mutatja a legjobban, hogy Muret rajza nem készülhetett sem a Millin-publikáció, sem *Monumenti inediti* 1853-as metszetéről. (Sajnos Lugt nem ismer a Roujoux-gyűjtemény eladásához nyomtatott katalógust.)
- 85 Krisztus megkoronázza II. Rómanos bizánci császárt és feleségét; Párizs, Bibliothèque nationale de France, Département des monnaies, médailles et antiques, ltsz. 55.300; <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/notices/record/ark:/12148/c33gbg5mm>.
- 86 Firenze, Museo Nazionale del Bargello, ltsz. Carrand no. 31.
- 87 Joseph Mayer: *Egyptian Museum*, 2, valamint M. Gibson – S. M. Wright: *Joseph Mayer of Liverpool 1803–1886* (London, 1988), 8.
- 88 „Az a javaslatom, hogy ezentúl a Polgármester úr és a Városi Tanács legyenek a gyűjtemény őrzői a köz számára, valamint hogy a gyűjtemény tartassék meg együtt, és viselje a »Mayer Gyűjtemény« nevet.” Joseph Mayer levele J. A. Pictonhoz, 1867. február 14-én. Library, Museum and Education Committee Minutes, 1867. február 14.

Bibliográfia

Gyűjtemények

MTAK: Magyar Tudományos Akadémia, Könyvtár és Informatikai Központ, Törzsgyűjtemény
 MTAKK, RAL: MTAK, Kézirattár, Régi Akadémiai Levéltár
 OSzK: Országos Széchényi Könyvtár
 OSzKK: OSzK, Kézirattár

Szakirodalom

Bibliográfia

Acidini Luchinat, C. 1980. „Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento”: *Paragone* 31/359–361, 141–175.

Alföldi-Rosenbaum, E. 1983. „Kaiserpriester”: D. Stutzinger (szerk.): *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984*. Frankfurt am Main, 34–39.

Antiquitas Hungarica 2005. Szentesi E. – Szilágyi J. Gy. (szerk.): *Antiquitas Hungarica. Tanulmányok a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény és a Liber Antiquitatis történetéről*. Budapest.

Baker, M. 1989. „Giambologna, Donatello and the Sale of the Gaddi, Marucelli and Stosch Bronzes”: *Städel Jahrbuch* 12, 179–189.

Baker, M. 2001. „Some Eighteenth-Century Frameworks for the Renaissance Bronze. Historiography, Authorship, and Production”: Debra Pincus (szerk.): *Small Bronzes in the Renaissance*. Washington – New Haven – London, 210–221.

Barocchi, P. – Bertelà, G. G. 1991. „Lanzi, Pella e la Galleria fiorentina (1778–1797)”: *Prospettiva* 62, 29–53.

Barocchi, P. 1982. „La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica”: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 3/12, 1411–1523.

Bollók Á. – Koncz I. 2020. „Sixth- and Seventh-Century Elephant Ivory Finds from the Carpathian Basin. The Sources, Circulation, and Value of Ivory in Late Antiquity and the Early Middle Ages”: *Archaeologiai Értesítő* 145, 39–68.

Bottari, G. G. – Ticozzi, S. 1822. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII... I–III*. Milano.

Cameron, A. 1982. „A Note on Ivory Carving in Fourth Century Constantinople”: *American Journal of Archaeology* 86, 126–129.

Cameron, A. 1998. „Consular Diptychs in Their Social Context. New Eastern Evidence”: *Journal of Roman Archaeology* 11, 385–403.

Cameron, A. 2011. *The Last Pagans of Rome*. Oxford.

Cameron, A. 2013. „The Origin, Context and Function of Consular Diptychs”: *Journal of Roman Studies* 103, 174–207.

- Cameron, A. 2015. „City Personifications and Consular Diptychs”: *Journal of Roman Studies* 105, 250–287.
- Cameron, A. 2016. „The Status of Serena and the Stilicho Diptych”: *Journal of Roman Archaeology* 29, 509–516.
- Cameron, A. 2017. „Presentation Diptychs or Fancy Stationery?”: *Journal of Late Antiquity* 10, 300–324.
- Carl, D. 2019. „An Inventory of Lorenzo Ghiberti’s Collection of Antiquities”: *The Burlington Magazine* 161/1393, 274–299.
- Caronni, F. 1805 [szerző nélkül]. *Ragguaglio del viaggio compendioso di un dilettante antiquario sorpreso da’ corsari condotto in Barberia e felicemente ripatriato...* Milano.
- Caronni, F. 1806 [szerző nélkül]. *Ragguaglio di alcuni monumenti di antichità ed arti raccolti negli ultimi viaggi da un dilettante...* Milano.
- Cat. Firenze 2013. Tamassia, M. (szerk.): *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno. I tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa* (catalogo della mostra, Firenze, Villa Bardini). Firenze.
- Cat. Paris 1999. Rosenberg, P. – Dupuy, M.-A. (szerk.): *Dominique-Vivant Denon. L’œil de Napoléon* (catalogue d’exposition, Paris, Musée du Louvre). Paris.
- Childs, W. A. P. 1979. „133. Diptych with Asklepios and Hygieia”: K. Weitzmann (szerk.): *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Centuries*. New York, 155–158.
- Courajod, L. 1884. „[Beszámoló a társaság 1884. június 18-i üléséről], »M. Louis Courajod fait la communication suivante...«”: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* 219–223.
- Cutler, A. 1987. „Prolegomena to the Craft of Ivory Carving in Late Antiquity and the Early Middle Ages”: X. Barral Altet (szerk.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge: Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II – Haute-Bretagne, 2–6 mai 1983, vol. 2: Commande et travail*. Paris, 431–475.
- Delbrueck, R. 1929. *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Berlin.
- Eastmond, A. 2008a. „14. Ivory Diptych Leaf with a Venatio”: R. Cormack – M. Vassilaki (szerk.): *Byzantium, 330–1453*. London, 73, 381.
- Eastmond, A. 2008b. „16. Diptych with Asklepios and Hygieia”: R. Cormack – M. Vassilaki (szerk.): *Byzantium, 330–1453*. London, 75, 382.
- Fejérváry RJ 1. *Rechnung-Journal seit 1 Jänner 1827*. OSzKK, Quart. Germ. 1467.
- Fejérváry RJ 3. [Cím nélkül, Fejérváry Gábor számadáskönyve 1844–1850]. OSzKK, Fol. Germ. 1272.
- Findlen, P. 2012. „Uffizi Gallery, Florence. The Rebirth of a Museum in the Eighteenth Century”: C. Paul (szerk.): *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*. Los Angeles, 73–112.
- Foster, R. A. 1983. „167. Diptychon mit Asklepios und Hygieia”: D. Stutzinger (szerk.): *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebighaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984*. Frankfurt am Main, 563–565.
- Gibson, M. 1994. *The Liverpool Ivories: Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker Art Gallery*. London.
- Gori, A. F. 1759. *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum...* I–III. Florentiae.
- Halsey, F. R. 1885. *Raphael Morghen’s Engraved Works...* New York, 1885.
- Heikamp, D. 1963. „Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland”: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26, 193–268.
- K Brunet-Denon P 1846, 1. *Catalogue d’une belle collection d’objets d’art et de haute curiosité, tels que Antiquités, Égyptiennes, Grecques et Romaines, Médailles, Bronzes Florentins des XV^e et XVI^e siècles, [...] Composant le Cabinet de feu M. le Baron Brunet-Denon, dont la vente aura lieu le 2 février 1846, et jours suivants, ...* Paris.
- K Brunet-Denon P 1846, 2. *Cabinet de M. Brunet-Denon. 2^e partie. Tableaux, dessins, Gouaches, Pastels, Miniatures, Fixés, Peintures chinoises et indiennes...* Paris.
- K Denon P 1826, 1. *Description des objets d’arts qui composent le cabinet de feu M. le baron V(ivant) Denon*. Dubois, L. J. J.: *Monuments antiques, historique, modernes; ouvrages orientaux etc.* Paris.
- K Denon P 1826, 2. *Description des objets d’arts qui composent le cabinet de feu M. le baron V(ivant) Denon*. Duchêsne, J.: *Estampes et ouvrages à figure*. Paris.
- K Denon P 1826, 3. *Description des objets d’arts qui composent le cabinet de feu M. le baron V(ivant) Denon*. Pérignon, A. N.: *Dessins et miniatures*. Paris.
- K Denon P 1829, 1–4. Duval, A.: *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis Par le Baron Vivant Denon, [...] pour servir à l’histoire des arts...* Paris.
- K Fejérváry [Eperjes] [1847]. [Szerző, cím, hely és év nélkül: Fejérváry Gábor műgyűjteményének kéziratossá nem fordított katalógusa]. OSzKK, Fol. Germ. 1273, fol. 1–77.
- K Piot P 1864. *Catalogue des objets d’art et d’antiquités, des tableaux, dessins et médailles des XV^e et XVI^e siècle de la collection de M. Eug. Piot [...]*. Paris.
- K Pulszky P 1868. *Catalogue des antiquités grecques, romaines, du Moyen Age & de la Renaissance composant la collection de MM. De Fegervary – de Pulszky dont la vente aura lieu Hotel Drouot, Salle N° 1 Les Lundi 18, Mardi 19, Mercredi 20, Vendredi 22 et Samedi 23 Mai 1868*. Paris.
- Kerényi K. 1984 (1933). „Telesphoros”: Uő: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Budapest, 142–149.
- Kiilerich, B. 1993. *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the So-called Theodosian Renaissance*. Odense.
- Klemm, D. 2009. *Italienische Zeichnungen 1450–1800. Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, Bd. 2. Wien–Köln–Weimar.
- Koenen, U. „131. Diptychonflügel mit der Darstellung einer Tierhetze (venatio)”: *Byzanz: Pracht und Alltag*. Bonn, 205.
- Kollwitz, J. 1959. *Elfenbein: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 4: Dogma II–Empore*. Stuttgart 1959, 1106–1141.
- Lasko, P. 1994. „An Unnoticed Leaf of a Late Antique Ivory Diptych and the Temple of Mercury in Rome”: P. Lasko: *Studies on Metalwork, Ivories and Stone*. London, 131–138.
- Löffler, E. P. 2000. „Theodor Verducrus (ca. 1680–1739), een vergeten Nederlandse kunstenaar in Florence”: *Oud Holland* 114, 195–220.
- Lugt, F. 1938, 1953, 1964, 1967. *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressent l’art ou la curiosité*, I–IV. La Haye.
- Mansuelli, G. A. 1958. „Il torso Gaddi nella Galleria degli Uffizi”: *Bollettino d’Arte* 43, 1–11.
- Millin, A.-L. 1807–1811, 1–4. *Voyage dans les départemens du Midi de la France*, I–IV. Paris.
- Millin, A.-L. 1807–1811. *Atlas pour servir au Voyage dans les départemens du Midi de la France*. Paris.
- Molinier, É. 1886. *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes. Catalogue raisonné...*, tome I. Paris.
- Moretti, L. 2017. „The Palazzo, Collections, and Musical Patronage of Niccolò Gaddi (1536–1591)”: *Journal of the History of Collections* 29, 189–207.
- Müller, C. O. 1830; 1835. *Handbuch der Archäologie der Kunst*. Breslau.
- Negelein, G. Ph. 1742. *Dissertatio inavgvralis de vetvsto quodam diptycho consulari et ecclesiastico...* Altorfii.

- Parise, N. 1977. „Caronni, Felice”: *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma) 20, 542–546.
- Passeri, I. B. 1759. *In monumenta sacra eburnea a clarissimo Antonio Francisco Gorio ad quartam huius operis partem reservata expositiones....* Florentiae.
- Pauli, G. 1927. *Zeichnungen Alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. Italiener.* Frankfurt am Main.
- Penny, N. 1991. „Lord Rockingham’s Sculpture Collection and ‘The Judgement of Paris’ by Nollekens”: *The J. Paul Getty Museum Journal* 19, 5–34.
- Piot, Ch. 2010. „Eugène Piot”: Ph. Sénéchal – C. Barbillon (szerk.): *Dictionnaire critique des historiens de l’art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale.* <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/piot-eugene.html>
- Pulszky, F. 1856. *Catalogue of the Fejérváry Ivories, in the Museum of Joseph Mayer [...] preceded by an Essay on Antique Ivories.* Liverpool.
- Ritchie, J. 1929. „Report on Figures of Deer on Ivory Diptych of 5th Century in Liverpool”: *Delbrueck* 1929, 226–227.
- Schlosser, J. v. 1903. „Über einige Antiken Ghibertis”: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 24, 125–159.
- Schlosser, J. v. 1912. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii). Zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutert,* Bd. I–II. Berlin.
- Szentesi E. 2011. „Viczy”: Kőszeghy P. (főszerk.) – Tamás Zs. (szerk.): *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor.* XII. Budapest, 428–433.
- Szentesi E. 2012. „Vorgeschichte und Ergebnisse der Restaurierung des *Liber Antiquitatis*” / „A *Liber Antiquitatis* restaurálásának előzményeiről és eredményeiről”: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Szépművészeti Múzeum Közleményei* 116–7, 131–148 és 305–316.
- Szentesi E. 2018. „Gonzaga – Collalto – Fejérváry I. Collalto-származású tárgyak Fejérváry Gábor gyűjteményében”: *Ars Hungarica* 44, 29–59.
- Torp, H. – Kiilerich, B. 1989. „Hic est, hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych”: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 319–371.
- Tüskés G. 2019. „»[D]ie letzte Freimaurer in Ungarn aus der Zeit Kaiser Josef’s«: Zur Geschichte und Rekonstruktion der Kunst- und Büchersammlung Viczay”: D. Breuer –Tüskés G. – Lengyel R. (szerk.): *Aufgeklärte Sozietäten, Literatur und Wissenschaft in Mitteleuropa.* Berlin–Boston, 497–542.
- Vauquelin, M. 2018. „De Mâcon à Liverpool en passant par Paris et Prešov: itinéraire d’un ivoire dessiné par Jean-Baptiste Muret”: *Digitale Muret. Un carnet de recherche de l’Institut national d’histoire de l’art.* <https://digitalmuret.hypotheses.org/636>
- Vignau-Wilberg, Th. 1987. „»Qualche deseigni d’importancia«: Joris Hoefnagel als Zeichnungssammler?»: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 38, 185–214.
- Volbach, W. F. 1976. *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters.* Mainz.
- von Barga, F. 1994. „Zur Materialkunde und Form spätantiker Elfenbeinpyxiden”: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 37, 45–63.
- von Rummel, P. 2007. *Habitus barbarus. Kleidung und Repräsentation spätantiker Eliten im 4. und 5. Jahrhundert.* Reallexikon der Germanischen Altertumskunde – Ergänzungsband 55. Berlin – New York.
- Zwirn, S. R. 1979. „Plaque with Tribunal and Officials at Venatio”: K. Weitzmann (szerk.): *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Centuries.* New York, 93–94.