PÉCSNEK

KÖZÉPKORI RÉGISÉGEI.

II. RÉSZ.

A PÉCSI SZÉKES-EGYHÁZNAK

DOMBORMŰVEI.

IRTA

HENSZLMANN IMRE.

PEST,
NYOMATOTT AZ „ATHENAEUM“ NYOMDÁJABAN.
1870.

Digitized by Google

Digitized by Google

PÉCSNEK

KÖZÉPKORI RÉGISÉGEI.

II. RÉSZ.

A PÉCSI SZÉKES-EGYHÁZNAK

DOMBORMŰVEI.

IRTA

HENSZLMANN IMRE.

PEST,
NYOMATOTT AZ „ATHENAEUM“ NYOMDÁJABAN.
1870.

Digitized by Google

Digitized by Google

PÉCSNEK

KÖZÉPKORI RÉGISÉGEI.

II. RÉSZ.

A PÉCSI SZÉKES-EGYHÁZNAK

DOMBORMŰVEI.

IRTA

HENSZLMANN IMRE.

PEST,
NYOMATOTT AZ „ATHENAEUM“ NYOMDÁJABAN.
1870.

Digitized by Google

Digitized by Google

ELŐLEGES MEGJEGYZÉS.

A pécsi székes-egyháznak „Régiségeit“ a bécsi középponti és a magy. tudm. Akademia archaeologiai bizottmánya együttesen adja ki; a szükséges rajzokat, az előbbinek kivánságára, Bécsben metszették fára.

A jutányosabb ár a többi rajznál nem szolgált akadályul s csakis a két nagyobb dombormű kivitele annyira nem sikerült, hogy ezt ujra, még pedig réztáblára metszeni kellett, mit, nagyobb fontossága és szükséges jellemzetesebb előadhatása miatt, elejétől fogva mindig ajánlottam.

Van tehát két előadásunk, az egyik a nem sikerült, kissé durva két fametszet (55-dik és 56-dik sz.) és a könyv végéhez kötött finomabb két réztábla; a rajzot, annál kevésbé az eredetinek jellemét, még az utóbbi sem adja ugyan teljesen vissza; azonban a két másolatnak egymás mellé tétele és összehasonlítása mégis felette alkalmas valamint a különbség felismerésére, ugy az aesthetikai szemlélés gyakorlására; s ezen okból hasznosnak gondoltam mindkét nembeli másolatnak közlését.

Digitized by Google

Munkaközben az anyag kezem alatt tetemesen szaporodván, nem voltam képes, első szándékom szerint, a pécsi földalatti ó-keresztyén halotti kamrát, az ugynevezett „katakombát," és a Pécsett őrzött római sarcophag igen nevezetes domborműveit már is jelen kötetben tárgyalni: e tárgyalást tehát a „Monumenták" második kötetére kell halasztanom, melyen ez idő szerint dolgozom s mely több tárgylajstromával könnyen áttekinthetővé teendi a két kötetet.

Hozzávető számitásom szerint a II-dik kötet első füzete még az idén, vagy legkésőbb a jövő év első havaiban világot látand.

Kelt Pesten, 1870-ki május hó 28-kán.

Henszlmann Imre.

Digitized by Google

E könyv első részének 4-dik lapján ezeket olvastuk: „A pécsi püspökök sorában, mint épitkezőre, Calanusra gondolunk rá ismerhetni, ki Koller szerint, a széket 1187-től 1219-ig, tehát harmincz évnél tovább birta“ és 5-dik lapján:

„Calanus utódja Bertalan volt, Koller szerint, a pécsi püspökök sorában a tizenharmadik. Ha már most az előbbinek (Calanusnak) tulajdoníthatjuk az épület emeltetését, ennek tulajdoníthatjuk szobrászati feldiszítését, melynek kivitele, midőn Bertalan a széket 1219-től 1252-ig birta, a XIII. század harmadik vagy negyedik évtizedére esnék; mivel az 1241-ben és 1242-ben történt tatárjárás későbben ebbeli munkálkodását ellenezi. E szobrászati művekről azonban alább tüzetesebben szólván, Bertalannak azokhoz való viszonyát is akkor jobban s együtt fogjuk tárgyalni.“

E tárgyaláshoz tehát ezennel hozzá fogván, felosztom azt három fejezetre: typologiaira, nemzetiségire és művészetire.

A középkori Typologia ismerete csak ujabb vizsgálatok utján éledt fel ismét; melyeknek irodalmunkban alig van még nyoma; ezért szükséges ezen ismereteket előrebocsátani, hogy igy a pécsi domborműveket megmagyarázhassam, s azok értékét, az akkori idők mérvéhez illőleg megállapithassam; s itt feltünt, hogy ezen érték teljesen megfelel azon történeti adatoknak, melyek Bertalanra vonatkozólag ránk maradtak: őt t. i. arról vádolták, hogy midőn a püspöki székre emeltetett, az e hivatalra szükséges korral és tudománynyal nem birt. Alapos volt-e ezen vád első pontja? nem tudjuk, de a másodiknak helyességéről a pécsi domborművek felfogása és elrendezése még ma is kezeskedik.

E domborművek nemzetisége szoros viszonyban áll Bertalan nemzetiségével, ki nem volt magyar; a második fejezetben tehát elébb a püspök nemzetiségét, aztán ennek nyomán az iskolát, melyből a domborművek eredtek fogjuk vizsgálni.

Végre a harmadik fejezetben a domborművek művészeti értékét tárgyalván, alkalmunk leend kimutatni ama előitélet helytelenségét, mely szerint csakis az antik szobrászat és ami ahhoz közel áll tarthat igényt művészeti értékre és elismerésre.

Digitized by Google

ELSŐ FEJEZET.

Symbolismus és Typologia.

Az előadás, melyet a vallás a szobrásztól és a festésztől követel vagy képletes (figürlich, tropisch), vagy ideographicus, vagy az e két módot összekötő tropico-ideographicus.

Képletesnek nevezzük azon előadást, melyben az előadott tárgy, magában véve, nem a fődolog, hanem csak jele más tárgynak, melyet amaz alatt érteni, s mintegy alakjában látni kell; itt tehát az előadott tárgy csak jel, s e jelből, fogunk következtetni a jelzettre: mig ellenben, az ideographicus előadásban a fődolog az előadott tárgy maga és annak, minden titkos vonatkozás nélküli, egyszerü megjelenése. A művészet a képletes előadásban körén kivül fekvő czélnak szolgál, az ideographicusban ellenben nem szolgál többé, hanem saját czélját követi.

A képletes előadás ismét kétféle: symbolicus, azaz jelképes, és allegoricus; e kettőnek egymástól való határozott elválasztása nagy nehézséggel jár; mert a kettő közti határ nincs oly szigoruan kiszabva, hogy az egyik igen gyakran ne szökhessék át a másiknak mezejére; mindazáltal, hol a jelkép és az allegoria egész jellemzőségében van felfogva, ott, egyében kivül, még a következő különbséget is találhatni:

1. A jelkép (Symbol) érthetése megelőző egyezkedést teszen föl az előadó és a néző közt, a jelkép tehát egészen conventionel, mig az allegoria két tárgynak ugyanazonos, vagy legalább rokon oldalát keresvén fel, a közös tulajdon alakzásával és kiemelésével az előadott tárgyban az alatta értendőnek eszméjét igyekszik kelteni bennünk, miből következik,

2. hogy a jelképes előadás sokkal naïvabb az allegoricusnál s igy az előbbi a népek ős- és a művészet gyermek korában szokott inkább megjelenni, mig az allegoria gyakrabban a művészet, ha épen nem agg-, legalább kifejlett korát választja legtágabb működési terének.

3. Az allegoria ilyetén mesterkéltebb természetéből következik, hogy az allegoria többnyire nem elégszik meg a tárgynak egyszerü nyugodt állapotu előadásával, nem működik pusztán a térben, hanem, midőn a tárgyat cselekvőségben adja elő, átcsap a szóló művészet mezejére, hol a feladat nem a térbeni, hanem az időbeni működés: ezzel ellenkezőleg, a jelképes előadás, mint primitivebb, többnyire megmarad térszabta határai közt, a tárgyat pusztán nyugodt állapotban tüntetvén elénk, sőt, hol folytonos fejlődésre van szüksége, az idő folyamát egyes jelenetekre osztja fel s az egészet csak is e részletes jelenetek összegéből engedi összeszerkeszteni.

Világosítsuk fel ezeket példákkal:

Egyptomban állították, hogy a rovar, „scarabaeus," egyedül férfi nemü, hogy tojásait magából szüli, melyeket azután trágyából készitett gömbbe rak le, mikép kikelő fia mindjárt maga körül találhassa táplálékát, ebből megélhessen és azon növekedhessék. Hozzá járul, hogy az egyptomiak a rovart „Ter-"nek, a világot „Tore-"nek nevezték, s mivel igen gyakran a magán-hangzókat nem irták, a rovar és a világ szót ugyanazon két T és R betüvel jegyezték; de hozzá járul még az is, hogy Pthah istent tekin-

Digitized by Google

tették a minden élő lényt magában foglaló és tápláló világ-gömb alkotójának, melyet ő, mint esztergályos, forgószéken készített. Igy történt, hogy az egyptomi a rovart, valamint a világ, ugy Pthah isten jelképének is tekintette, s azért gyakran látunk Pthah fején rovart, sőt néha az emlékeken Pthah nélkülözi az emberfőt, mely helyett testén rovar emelkedik, hogy pedig itt Pthah van ábrázolva, azt az alak mellé irt név teszi kétségtelenné.

E példában megelőző egyezkedésen alapul a rovarnak jelképes használata, el kellett fogadva lenni, mint igaznak, ama hamis ismeretnek, mely szerint a rovarnak csakis egy nemet tulajdonítottak, conventionel továbbá a Ter és Tore szó ugyanazonsága az irásban; másrészt a minden cselekvőség nélkül, azaz nyugodt állapotban levő rovar alatt jelképezni akarták valamint a világot, ugy annak alkotóját, Pthaht, is; legfeljebb ha az emlékeken, a világot jelentő, vörös kör adatik a rovar előlábai közzé, mi már az allegoriai előadás terére tartozik, épen ugy tartoznék Pthahnak, esztergályos képében, előadása, de ez az emlékeken alig fordul elő, ilyennek Phtaht inkább a hellen irókból ismerjük.

Más példa: A kányát (Geier) az egyptomiak, ellenkezőleg a rovarral, csakis nőneműnek hitték; arra, hogy megfogamzék, testét meghatározozott helyen és időben, határozott szél fúvásának kellett kitennie; innen van, hogy a kánya az egyptomiaknál az anyaságnak lett jelképévé, s hogy csaknem minden kitünőbb egyptomi istennő fejét kányabőrrel fedték be, nem annyira diszként, mint jelképes czélzatból.

E példában is ismerni kell a megelőző nézetet, hogy megérthessük a jelkép jelentését, ez is tehát conventionel; a megfogamzásra szükséges cselekvény egészen a háttérbe lép, szemünk előtt pedig csakis a kányabőr jelenik meg, mint az anyaságnak jelképe, symboluma, mely, bár a többinek is megadatik, mégis leginkább Mut vagy Maut nevü istennőt illeti, az egyptomiak nagy anyját, melyből a latinok „magna mater"-je keletkezett.

Az első keresztyének a halat Krisztus jelképének tekintették; mi okozta e nézetet, annak megérthetésére szükséges tudnunk, miként a halnak görög neve ἰχθὺς, azután e szót szét kell szednünk egyes betűire, melyek mindegyikét egy uj szó első betűjének kell tekintenünk, e szerint lesz:

ι χ ϑ υ ς

Ιεσους χριστος ϑεου υἱος σωτηρ

Jézus Krisztus Isten fia megváltó.

E jelentés is tehát minden tekintetben conventionel, önkényes, *) s olyannak kellett lennie már azért is; mert az első keresztyének óvakodtak magokat, mint ilyeneket, megismertetni a pogányokkal. ők tehát rejtett és rejtelmes jelt vagy jelképet kerestek, mely után egymásra, de csakis magok közt, reá ismerhettek; innen van, hogy a halat választották ismertető jelül, s hogy azt viselték nyakukon amuletteként.

Más példa: Ugyan az első keresztények a pávát tekintették a halhatatlanság jelképének; mert nézetök szerint a pávának húsa soha sem rothad el, mit sz. Ágoston is állít, midőn tanusítja, hogy az általa félre tett páva hús hónapok mulva is változatlanul maradt, nem rothadott el. Szükséges volt tehát az ó keresztyéneknek a halhatlanság és a pávahús közti párhuzam értésére meggyőződve lenniök oly előitélet valóságáról, melyet mai tapasztalásunk joggal önámitásnak tekint.

A jelkép és allegoria egybeforrásának, olvasztásának, példáját képezik az okos és oktalan, lámpát hordó, szüzek, kiknek vőlegényeként Krisztus tekintetik; Krisztus, ki, mint vőlegény, itt az egyházat jelenti, jelképes, mig a szűz, a lámpa s annak töltött vagy üres állapota inkább allegoriai; mert itt természetes hasonlatossági viszony van az előadott, és azon tárgy közt, melyet az előadás jelenteni szándékozik: okosan tesznek az okos szűzek, midőn olajukkal takarékoskodnak, oktalanul az oktalanok, midőn azt elvesztegetik, s igy a közeledő vőlegényt világgal nem fogadhatják. Ezen allegoriát tehát minden esetre

*) Der Fisch ist eines der beliebtesten Sinnbilder, womit die Christen mannigfaltige Bedeutungen verbanden. Theils enthielt es eine Anspielung auf den Namen Christi, indem die einzelnen Buchstaben von ἰχθυς auf ιησους χριστος ϑεου υιος-σωτηρ, nach einem sybillinischen Verse, bezogen werden, theils auf die Taufe, deren der Christ zu seinem inneren Leben, ebenso bedarf wie der Fisch des Wassers. Sein hohes Alter beweist die Erwähnung bei Tertullian, der es ebenfalls mit der Taufe in Verbindung setzt (de baptis. c. I. Nos pisciculi secundum ἰχθὺν nostrum Jesum Christum in aqua nascimur. Vgl. Bingham Orig. T. IV. p. 140.) Man findet daher auf Ringen und Inschriften, nicht allein den Fisch selbst dargestellt, sondern auch oft bloss den Namen ἰχθυς. Beschreibung d. Stadt Rom I. Band, S. 393.

Digitized by Google

kevesebb magyarázattal megérthetjük, mint a mennyire szükségünk van, midőn a hal képét Krisztusra kell vonatkoztatnunk.

Allegoriai előadás az. mely szerint a hellenek a reményt nő alakban, félig kinyilt virággal kezében adták elő; mert valamint a virágnak teljes kifejlődését, ugy egyéb megkezdett ügy szerencsés kimenetét is az idő érlelésétől várhatjuk, vagyis a remény allegoriai alakjának félig nyilt virága is ily feltevésre jogosít.

Az ó keresztyén világ a reményt más távolabbi vonatkozással kereste a horgony képe alatt s ha az ujabb kor nem az első, hanem a második allegoriai képet fogadta el, megmutatta ez által kevésbé finom tapintatát. Ugyanis a horgony magában már nem természetes, hanem mesterséges tárgy levén, a vonatkozás itt a jövő jó sikerre nem oly közvetlen, mint a félig nyilott virágban.

A parabola, vagyis képletes elbeszélés, egészében nem a rajzoló művészet tárgya, hogy festészetileg vagy szobrászatilag előadhassuk, szétszednünk kell az inkább drámai egészet, egyes jeleneteire kell feloszlatnunk, igy például a pazarló fiuról szóló parabolát több külön képben adták elő, mivel a történetszerű előadás mezejére tértek át.

Valamint az irásban legelőször az idiographicus jel jelenik meg, azaz maga a tárgy, melyet jelenteni akarunk s nem annak conventionalis jelekkel irt neve, vagy szava; épen ugy megfordítva a vallásos előadás csak legifjabb eredményeként kell tekintenünk az ideographicus, vagyis azon módot, mely az előadni szándékolt tárgyat magát helyezi szemünk elé. A vallásos művészet pályáját jelképpel, symbolummal kezdi, melyet az idő folyamával inkább s inkább allegoriailag fog fel. Csak később fordulnak magához a tárgyhoz, sőt eleinte ezt is inkább rejtett vagy rejtelmes oldaláról fogják fel, conventionel vagy egyezkedő módon; lassacskán azonban a tárgy titkos vonatkozás nélküli előtüntetése erősödik, mig végre a tárgynak mintegy arczképféle felfogása és előadása következik, s igy az arczképezés a művészet tetőpontján áll.

A vallásos művészetben az idiographicus előadás, szintúgy mint a képletes kétféle; vagy egyes tárgy jelenik meg magában, mint egyes alak, vagy pedig több tárgy egyetemesen és egymás közti vonatkozással, azaz cselekvényben adatik elő, az utóbbit történeti előadásnak nevezik, az előbbit arczképezésnek mondhatni.

Az idiographicus előadásnak mindkét nemét elég korán kezdhették meg az ó-keresztyének azért; mert hiszen nálok a művészet nem első csirájából fejlődött, hanem oltva volt a régi classikai művészet régóta kifejlett tövére, s igy elég korán találkozunk Péter és Pál apostol egyéni vonásu képeivel, melyeket sokan valódi arczképeknek tartanak; igy találkozunk a szűz alakjával, ki gyermekét tartja ölében, igy találkozunk a megváltó képével melyet edessai Abgarus képét másolva, adtak elő.

Későbbi ezen előadásoknál a valóban történeti kép, melyben a bibliában elbeszélt egyik vagy másik jelenet adatik elő, minden jelképes czélzás nélkül, mondom minden jelképes czélzás nélkül; mert p. o. az elvesztett juhot vállán hordó jó pásztor, a sziklából vizet ütő Mózes és hasonló előadások elég korán alkalmaztattak, hanem ekkor még kirekesztőleg jelképes értelemben.

Tisztán történeti előadást találunk elébb kisebb mérvben a képekkel ellátott kéziratokban, és utóbb emlékszerűleg kimívelve a mosaikokban, az utóbbiak legrégibbjei Ravennában és Konstantinápolyban maradtak fent. A byzanti világ hanyatlásával, hanyatlott a történeti előadás is, s csakis a XI-dik században éledt fel ismét, s itt pályáját leginkább Krisztus élete jeleneteinek előadásával kezdte meg, mikhez járultak azután a szentek életéből vett képek is.

Azonban itt is meg kell különböztetni az egészet a részlettől; mert ha a XI. XII. és XIII-dik században készült művekben két vagy három különféle történeti kép helyeztetik egymás mellé, melyeknek egyike az ó-, másika az uj testamentomból van véve, a tiszta történeti jellem csak minden egyes tárgyat, magába véve, illeti; mig együtt véve, az egyik a másikra jelképes vonatkozással bir, melyet itt azonban nem symbolicusnak, hanem typologicusnak neveznek; mert a keresztyén egyház az ó-szövetséget tekinti az ujnak előképéül, előmintájául, prototypon.

Az első keresztyének, még pedig nemcsak a szent atyák, hanem az apostolok, sőt maga az üdvözítő is az ó-testamentumban látták az alapot, melyen az ujnak kellett fejlődnie, s melyen valóban fejlődött is, de ennél tovább menvén amazt oly magnak tekintették, mely embrioként, magában hordta az ujat; mi

Digitized by Google

amott igérve volt, az az uj szövetségben teljesült, mi amott előképezve volt, az ujban létesült, mi amott előre látva előre jósolva volt, az ujban valósággá vált. A két szövetség tehát oly egyet s egészet képez, mely egymást magyarázza, melyet egymás nélkül érteni nem lehet.

E tekintetben mondhatja Kreuser: *) az evangeliumok, magokban s vonatkozás nélkül tekintve, hiányosak, és teljes magyarázatukat s okadatolásukat — eltekintve itt a hagyomány felvilágosításától — csakis az ó-szövetség irataiban lelhetik; mert a teljesedés szövetsége csakis az igéret szövetségéből érthető, miért is az első keresztyének igen következetesen működtek, midőn a tanulóval az ó-testamentumot ismertették, hogy így képessé tegyék az ujnak felfogására; mert az ó-szövetségnek csak akkor van értelme és czélja a keresztyén irányában, ha, mit azelőtt már a köznép is értett, párhuzamba hozatik az ujjal. Az utóbbinak ismerete az előbbinek pontos értését annyira kivánja, s annyira ezen nyugszik, hogy ha a zsidó iratokat, de kivált a prophetákat és zsoltárokat elveszszük, kihúzzuk a keresztyénség alól az alapot. Péter apostol pünkösdi szónoklatában főképen a régi jóslatok teljesedésére fekteti a súlyt; és Pál megmutatja, mikép Krisztusnak szenvednie és feltámadnia azért kellett, hogy így teljesedjék mi róla előre volt jósolva.

Ezen Krisztus és az apostolok által felállított nézet nemcsak az első keresztyének községében működött igen élénken, hanem folytatta hathatós befolyását egész a XIV-dik századig annyira, hogy, a typologia ismerete hiányában, nem vagyunk képesek az e korból fenmaradt műveket érteni és magyarázni.

Amaz ó-szövetségi prophetai jóslatok közt, melyeket közvetlenül az ujnak történeteire vonatkoztattak, különösen kiemelendők **) Ésaiás VII. 14. „Annak okáért ád az Úr nektek jelt: Ímé egy szeplőtlen szűz fogad az ő méhében, és szül fiát, és nevezi ezt Imánuelnek.“

Mikeás V. 2. „De te Efratának Bethleheme, jóllehet kicsiny város vagy a Júdának fővárosai között: mindazáltal te belőled származik nékem a ki Izraelben uralkodó lészen, kinek kijövetelei eleitől fogva, örök időktől fogva vagynak.“

Hóséas XI. 1. „Mikor még gyermek vala az Izráel, kedvellém őtet: és Egyptomból hívám ki az én fiamat.“

Ésaiás LXII. 11. „Ímé az Úr hirdeti mind a földnek határáig, mondjátok meg a Sion leányának: Ímé eljött a te Szabaditód, ímé az ő jutalma ő vele vagyon, és az ő cselekedete ő előtte!“ Ez Krisztusnak Jéruzsalembe történt ünnepélyes bevonulására vagyon vonatkozással.

Mindezek megvannak Maté evangeliumában is, u. m. I. 23. „Ímé egy szűz fogad az ő mehében és szül fiat, és nevezed annak nevét Emmánuelnek, melynek magyarázatja ezt teszi: Mi velünk az Isten!“ (Egyébiránt az Imanuel név Krisztus és Jézusra lett változtatva.)

II. 5. „ Azok pedig mondának néki: Judának városában Bethlehemben: mert így vagyon megírva a prófétánál.“

---

*) Uiberhaupt sind die Evangelien an und für sich (man fasse den Ausdruck nicht schief) für die Erkenntniss mangelhaft, und finden nur ihre volle Erklärung, um von der Uiberlieferung jetzt abzusehen, und ihre Begründung in den Schriften des alten Testamentes; den der Bund der Erfüllung kann nur aus dem Bunde der Verheissung begriffen werden, weshalb die ersten Christen ganz folgerecht verfuhren, indem sie den Katechumenen zuerst im alten Testamente unterrichteten, um ihn für das Verständniss des neuen Bundes befähigen zu können; denn der alte Bund hat dann nur für den Christen einen Sinn und Zweck, wenn er, wie früher das gemeine Volk ganz klar einsah, auf den neuen bezogen wird. Die Kentniss des neuen Bundes erfordert eine ebenso genaue Wissenschaft des alten Bundes, und jener ruht so sehr auf diesem, dass mit der Wegnahme der Schriften des Judenthums, vorzüglich der Propheten und Psalmen, dem Christenthums aller Boden unterhölt sein würde Petrus fusset in seiner Pfingstpedigt (Apostelg. II. 17. ff.) vorzüglich auf den alten Weissagungen, die erfüllt wurden; Paulus (Apostelg. XVII. 3.) bewiess ebenfalls, dass Chrisstus leiden und auferstehen musste, damit in Erfüllung gehe, was von ihm geweissagt worden. — (Der christl. Kirchenbau seine Geschichte, Symbolik u. s. w. I. Band Regensburg 1860. pag. 648 u. 649.) Bizonyításául, hogy a középkorban a köznép is így cselekedett Kreuser egy népjátékot idéz, (Fastnachtspiele Stuttgart, lit. Verein 1853.), melynek 801 lapján a keresztyén így szól a zsidóhoz:

Hör, Jud, do merk bei und verstee
Dan alle Geschicht der alten Ee (Ehe, Bund, Testament)
Und aller Propheten Red gemein
Ein Figur der neuen Ee ist allein. sat.

**) Lásd Heidernek a bécsi középp. arch. bizottmány évkönyvei V. kötetében ily czímü értekezését „Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters.“ A következők ezen idézett czikkből vannak véve. Heider maga kútforrásait jelezi u. m. Hofmann „mystischer Sinn der Bibel“ és „Typen“ czimü czikkeit Wetzer és Wolte „Kirchenlexikon“ VII. és XI. kötetéből; továbbá J. Fessler „Institiones Patrologiae-jét. Oeniponti 1850. I. II. köt. továbbá Pitra cardinalisnak „Spicilegium Solesmense-“jét II. és III. köt.; végre Kreuser fentemlített munkáját. Feltünő, hogy Heider, ámbár más helyütt gyakran teszi, itt nem idézi Cahier és Martin „Les vitraux de Bourges“ czimü jeles munkáját, melyben a Typologia korunkban, mintegy ujra van felelevenítve, A ó-keresztyénség symbolikája és typologiája tekintetében legtöbbet tettek Bosio, és tesz folyvást Rossi a római katakombák magyarázata alkalmával, mire utóbb visszatérünk.

Digitized by Google

6. „Te is Bethlehem Júda földének városa, semmiképen nem vagy legkisebb Júda Fejedelemségének városai között: mert te belőled támad a Fejedelem, ki az én népemnek az Izraélnek legeltetője lészen."

15. „És lakék ott mind Héródes haláláig; hogy megteljesednék a mit az Úr mondott a Próféta által, ki így szólott: Egyiptomból hívtam ki az én fiamat:" végre XXI. 5. „Mondjátok meg a Sion leányának: Ímé a te királyod jő neked alázatosan, szamár hátán ülvén és tereh alá szoktatott szamár vemhének hátán."

Azonban a tan, mely az ó-szövetség igéreteinek Krisztus által eszközlött teljesítését adja elő, nem szorítkozik a prophéták egyenes jóslataira, hanem felkeresi az ó-testamentom még közvetitő mysticus helyét is, melyet a Messias megjelenésére vonatkoztat, erről tesz tanuságot Lukács XXIV. 44. „És mondá nékik (Jézus): Ezek a beszédek, melyeket szóltam néktek, mikor még veletek volnék, hogy szükség beteljesedniek mind azoknak, melyek megírattattak a Mózes törvényében, a Prófétákuál és a Soltárokban én felőlem."

45. „És megnyilathoztatá akkor az ő elméjeket, hogy értenék az Írásokat."

46. „És mondá nékik: Így vagyon megírva, és így kellett szenvedni a Krisztusnak, és feltámadni a halálból harmadnapon."

Így vonatkoztatja Pál Galat. IV. 22—26 Abrahám két fiának születését, (kiknek egyike mint szolgának gyermeke, a húsban született, másika, mint szabadnak fia, az igéret szerint látott világot), közvetlen a két szövetségre, vagy az egyházra és synagógára.

Melchisedech és áldozata ismételve Ebr. V. 6. VI. 20. VII. 11, 15, 21) a papi hivatal előképeként hozatik fel, mely hivatalt Krisztus viselt és szenvedésével erősített meg; a levél több helyein (VIII—X.) az apostol összeállítja a zsidó tabernaculumot gyertyatartójával, kenyereivel, szentélyének függönyével, úgy szintén az állat-áldozatot is azon áldással, mely Krisztus ön áldozatából háromlott az emberiségre.

Pál első levelében III. 20. hasonlítja Noé bárkájának elkészítését, a keresztyén kereszteléshez; Máté XXIV. 37 az özönvíz előtti korszakot az emberfia jövendőjéhez? valamivel tovább 41. v. említtetik már a malom is, mely később a középkor képeiben oly nagy szerepet játszott. Sz.-János Evangelioma XIX. 31—39 verseiben határozottan vonatkozik Móses Exod. XII. 46-re, az itt előadott parancs, mely szerint a húsvéti báránynak csontjait nem volt szabad összetörni, typologiailag előképezi azon esetet, melyben Krisztus csontjai sem törettek össze a keresztfán.

„Ezek az uj szövetség ama legkitünőbb helyei, melyek határozottan előadják az ó-szövetségnek előábrázoló tartalmát. E helyek száma, mint látjuk, nem nagy, mégis az allegoriai magyarázat lendülete már ezekben is megvan és a további fejlődés nem sokáig váratta magát."

Barabás apostolnak a második század elején keletkezett levele nemcsak e késő kelete miatt, hanem azért is gyanus; mert abban a mystikai magyarázatnak roppant tulsúly van engedve. E levél a zsidókeresztényeknek szól, és azért kiemeli a két szövetség közti nagy rokonságot. Itt Izsáknak, a kiengesztelés ünnepén áldozott bakja és tehene, melynek elégetése után fenmaradt hamuja a tisztázási viz részét teszi, Krisztns mindannyi előképének tekintetik. Hasonló értelemben szól Barabás a körülmetélésről. Mózesnek a nem tiszta állatokra vonatkozó törvényeiről, s itt oly allegoriákba merül el, minők a második században az alexandriai iskolát jellemzik. Soha, ugymond, Mózes nem követelte a húsnak körülmetélését, ő a szívnek körülmetélését értette, és az Ábrahám által tett első körülmetélés épen nem volt czélja, hacsak azt Krisztus előtypusának nem tekintjük. Ábrahám körülmetélt 318 személyt. A 300 számnak jegye T, azaz a keresztfa, 18-nak a jegye $I\eta$, azaz Jézus nevének első két betűje, s így a 318 szám nem egyéb a keresztre feszítésnél.

A typusok nagy kincsével találkozunk Justinus martyrnak párbeszédében Tryphonnal, mely a 2-dik század közepéből származhatik. Justinus itt a zsidónak magyarázza, hogy Mózes törvényét részben nem betű szerint, hanem szellemileg kell felfogni, másrészt e törvény külsőségek elrendezésével foglalkozik, nagy része pedig olyan, mit a prophéták által a Messias megérkezésére vonatkoztatva, Krisztusban nyerte teljesedését. Itt azután különös előszeretettel vannak tárgyalva a keresztnek előmintái (typusai) u. m.

Digitized by Google

az élet fája a paradicsomban, Mózes vesszűje, Jakab botjai, Jakab vándorbotja, az égbe felvonuló lábtó, Aaron vesszője, Jesse ága, a Mambre nevü tölgyfa Genes. I. 18. ama fa, melyet Elisa a folyóba dobott; a következő zsoltár I. 3-ban „termő fa, mely az ő gyümölcsét megadja idejekorán.“ XCII. 13. „Az igaz virágozik mint a pálmafa,“ és XXIII. 4. „A te vessződ és botod vigasztalnak engemet“ stb. mindnyáját Justinus Krisztus keresztfája mindannyi előmintájának tekinti.

Melito, sardesi püspök, volt, ki a 2-ik szazad második felében írt „Clavis“-ában a mystikai felfogást még inkább kimivelte. Ezen „Clavis“ symbolico-allegoriai szótár, melyben a szellemi (egyházi) és világi élet összes mozzanatai vonatkozásba tétetnek Krisztussal és egyházával, többnyire pedig grammatikai alapra fektetve. E „Clavist“ először közzé tette Pitra Spicil. Solesmensében II. és III. köt. 1—308.

Az allegoriai magyarázatot szellemdúsabban fogta fel Tertullian és az alexandriai Kelemen, ki a 2-dik század 2-ik felében és a 3-diknak kezdetén virágzott, szintúgy Origenes, az utóbbinak hires tanitványa, kiről azonban már Basilius is megjegyezte, hogy a szentirást inkább homályossá tette, semmint felvilágosította. Egyébiránt épen e túlzása szült üdvös visszahatást.

Ez időben a mérsékeltebb iskolát sz. Basil, nyssai Gergely, az alexandriai Cyrill és Chrysostomos, és később az 5-dik században Chrysostomnak különös tisztelője a pelusiumi Isidor képviselik.

A latin atyák közt találjuk a 4-ik század közepén poitiersi Hilariust, ez a legrégibb latin, kinek exegeticus munkái ránk maradtak. Legnagyobb érdemet szerzett e tekintetben sz. Jeromos és sz. Ágoston az 5-ik században. Működését mindkettő határozott szabályok szerint vitte véghez: az első a szent irásnak hármas értelmét*) különbözteti meg, a betűszerintit, a tropologicust (képletit) a mysticust (rejtélyest) de egyszersmind állítja, hogy a világos szószerinti értelemtől az allegoria előszeretete miatt, soha sem szabad eltávozni. Még határozottabban tiltakozik Ágoston az allegoriai magyarázat szülte erőltetés ellen, midőn mondja: hogy azok igen merészek, kik állítják, hogy a szentirás helyei általán allegoriába vannak burkolva. „Ita multum audent, qui prorsus ibi omnia

*) Kreuser id. munk. 662-iki l. mondja, hogy a középkor a sz. irást négyféle oldalról fogta fel és tanulmányozta: betűszerint, a történeti személyek és események kedvéért; képletes oldaláról, mely mást mond, mint a mit szellemileg jelent; erkölcsileg, mely erkölcsi magaviseletünket határozza, és tekintettel a jövő életre, mire nézve a sz. írás nevelési könyv az ég számára, melybe jutni ohajtunk. Kreuser itt Durandust követi, ki Rationaléjának 7-ik számában így szól: Eorum quae in lege continentur, alia sunt moralia, alia mystica; és 9-ik számában: „Sciendum quoque est, quod in divinis scripturis sit sensus historicus, allegoricus, tropologicus et anagogicus. Unde secundum Boethium: Omnis divina autoritus aut ex historiali aut allegorico aut ex utroque posita intellectu. Et secundum Hieronymum debemus divinam Scripturam trifariam scrutari, primo juxta literam, secundo iuxta allegoriam, i. e. spiritualem intelligentiam etc. Innen amaz ismeretes vers, végzi Kreuser, melyet mint Ximenes Cardinalisét ad Hefele 134. lapon:

Litera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia. — Sz. Victori Hugo „Eruditio theologica in speculo Ecclesiastico“ 8-ik fejezetében ezeket irja: Historia est significatio — ad res. Allegoria quasi alieniloquium dicitur, quando non per voces, sed per rem factam alia res intelligitur, ut per transitum maris rubri, intelligitur transitus per baptismum ad Paradisum. — Tropologia dicitur conversiva locutio, dum quod dicitur ad mores edificandos convertitur, ut sunt moralia — Anagoge vero dicitur „sursum ductio,“ unde angogicus sensus dicitur, qui a visibilibus ducit ad invisibilia: ut lux primo die facta, rem invisibilem i. e. angelicam naturam significat a principio factam; ut Hierusalem intelligitur, historialiter civitas terrena: allegorice Ecclesia: tropologice anima fidelis: anagogice celestis patria. Ebben Hugo többi tudós kortársaival megegyezik, de ő saját értelmisége után is magyarázgat p. o. könyve 1. fejezetében: Fenestrae ecclesiae vitreae, scripturae sunt divinae, quae ventum et pluvias repellunt, i. e. nociva prohibent: et dum claritatem veri solis in ecclesiam per diem transmittunt, inhabitantes illuminant. Hasonló erőltetett magyarázatot találunk más középkori papoknál is p. o. Fortunatusnál „De eccles. officiis“ 12. fejezet. Columba, quae gregatim conversari, volare et gemere consuevit, activae vitae frequentiam demonstrat; — turtur vero, quae singularitate gaudet — speculativae vitae culmina demonstrat, quia et paucorum est ista virtus; vagy Oddon barát Expos. super Psalterium 83: Istae nubes apostoli et prophetae, eorum scripturae intelliguntur, quae, quoniam obscurae sunt, tenebrosae esse dicuntur; mások ismét az apostolokat nevezik világos felhőknek vagy a zsidó főpapnak melldiszét, a rationalét, így magyarázzák: van ennek tizenkét drágakövenégy osztályban, a négy osztály jelképezi a négy főerkölcsöt: igazságot, erőt, eszélyt és mérsékletet, a hármas kő egy-egy osztályban vagy sorban a theologiai erkölcsöt, szegénységet, szüzességet és engedelmességet. — De még ezeknél is inkább erőltetett magyarázgatások fordulnak elő a középkorban. A birák I. 6. és 7-ben olvassuk: „Elfuta annak okáért Adonibések, és üzék és megfogták öt, és elvágák kezeinek és lábainak nagy ujjait. 7. És mondá Adonibések: Hetven Király, kiknek elvágattam vala kezeiknek és lábaiknak nagyujjaikat, szedegetnek vala az én asztalom alatt; a mint cselekedtem, úgy fizetett nekem az Isten.“ E helyet már most Dömjén Péter cardinalis így magyarázgatja I. Hugo, clunyi apáthoz (1049—1109-ig) írt harmadik levelében (l. Biblioth. Cluniac. 481 l.) „Septuaginta scilicet Reges septuaginta sunt linguarum discrepantium nationes, quibus usque ad Salvatoris adventum antiquus hostis et recte gradiendi et bona faciendi prorsus abstulit facultatem. Cui nimirum utrique gemino vulneri medetur animarum medicus Paulus, cum dicit: (Hebr. XII. 12.) Remissas manus et dissoluta genua erigite et gressus rectos facite pedibus vestris: ne claudicans quis esset, magis autem sanetur. Adonibezech quippe Dominus fulminis, vel Dominus contentus vani interpretatur. Per quod Judaicus potest intelligi populus, qui nimirum quodam quasi fulmine micant, cum dicerent: Omnia quae praecipit nobis Dominus et audiamus et faciemus; sed mox deficiens lux ista cadebat, cum cervices suas tenebrosis daemonibus inclinabant. Per id vero quod dicitur contentus vani, Gentilitas designatur que contenta visibilibus idolis, non curabat reverti ad misericordam Creatoris: et dum veritatis ignorabat cultum, vanis insistebat cerimoniis idolorum. — De mind ezeknél furcsább magyarázatok fordulnak még elő ugyanezen levélíró többi leveleiben; mindnyája tanusága annak, mennyire folyt be az exegesibe a scholasticusok szörszálhasogató tana.

Digitized by Google

significationibus allegoricis involuta esse contendunt (Aug. de civitate Dei l. XVI. c. 2. és 3.) s tovább. „A kik az egész ó-szövetséget Krisztusra vonatkozónak mondják, nem kerülhették el az ellenmondást — mert midőn azon helyeket, melyek róla nem szólnak, erőltetve oda magyarázzák, eszközlik, hogy a világosan Krisztusról szóló helyek is gyanusakká válnak. Én pedig azt tartom, hogy nem minden hely Krisztusra vonatkozik, hanem ellenben azt is, miként nem igaz, hogy az ó-szövetségben Krisztusról épen nem tétetik említés."

Hieronymus és Augustinus halálával 420-ban és 430-ban végződik a latin atyák magyarázatának aranykora, a későbbiek az idézetteknél kevesebbet lenditettek, azonban még sem halgathatjuk el Gergelynek, a nagy pápának, vonzalmát az allegoriához,

A későbbiek közt idézendő a tiszteletes Beda, Alcuin és mások; de ezek is inkább eldődeik vivmányait használták, semmint ujat teremtettek volna.

Eddig Heider, kinek jegyzeteihez hozzá kell adnom, miként a typologia tanulmányozása az ugynevezett renaissance idejében, azaz a XV-ik század vége felé csaknem egészen szokatlanná vált, s hogy ezen tanulmányozást a symbolikaival együtt ismét csak akkor vették fel, midőn a XVII-ik században Róma városának katokombáit kezdték vizsgálni; később itt is ismét heállott az elhanyagolás, mig Rossi jeles erélylyel és genialitással az ügyet ujra fel nem karolta.

Igen feltünő továbbá, mit Heider szintén nem emleget, *) hogy korunkban a typologiát épen a francziák élesztették fel, kikről ezt positiv jellemöknél fogva, alig hihetnők, ha arról nagy tudományossággal irt könyveik nem tennének tagadhatlan tanuságot; s itt főhelyen áll a már idézett két jézsuita Cahier és Martin, továbbá Pitra, ki Solesmesi benczés barátból lett római cardinalis és „Böngészet" (Spicilegium) czímű folyóiratában igen gyakran foglalkozik jelképes és typologicus keresztyén tárgyakkal, következik Didron és azok kik e részben „Annales archeologique" czimű folyóiratában léptek fel; e férfiak mellett még egy nőt is kell említenünk d' Aysac Feliciet, ki számos, a keresztény jelképességet illető czikket irt Didronnak imént említett folyóiratába.

Mi már a művészeti gyakorlatot a typologia mezején illeti, erről Heider megjegyzi, hogy ez, nem mint a tudomány maga már az 5-dik században virágzott, hanem fénypontját csak a 11-dik század vége és a 12-ik elején érte el. Találkozunk ugyan már a katakombákban is Móses, Jónás, Dániel alakjaival, melyek mindnyája Krisztus előképeként magyarázható; azonban mindezen alakok elszigetelve állanak, nem tétetnek viszonyba az uj szövetség történetéhez. Kivételt itt egyedül Rómában a Santa Maria Maggiore nevü templom mosaikjai képeznek, melyek több képét p. o. Melchisedechet, ki Ábrahamnak kenyeret és bort hoz, Izsákot, ki Jakabot Esau helyett áldja s. t. e. kétségenkivül nemcsak történeti oldalokról kell felfognunk.

Tehát a 12-ik század beállta körül ébredez fel ismét hosszu álom után, a jelképes és typologiai művészeti előadás, és felébredvén s mutatkozván egyszerre festészetileg és szobrászatilag, könyvekben, kapuzatokon, szentélyzár- és más falfelületen, ablakon, egyházi széken, szereken és egyebütt; nem sokára határozottan szbályoztatik, úgy folytonosságára és határaira, mint a két szövetségből vett egymással összehasonlítható tárgyakra, sőt némileg még azoknak számára nézve is; most immár oly kört képez, mely biztos ismereten alapulván határozott tanulmányozást és tudást teszen fel az azt gyakorlóban.

Az előadattokat szükséges példával concrete világositani, választok pedig oly példát, melyben régisége miatt, a párhuzamos összeállítás még egyszerűbb, szigorúbb, hanem egyszersmind szellemdús, egész kiterjedése még csekélyebb; e példa legközelebb áll a pécsi domborművekhez valamint térben úgy időben is, e példa pedig a klosterneuburgi ugynevezett Antipendium vagyis inkább oltárrakvány, Altaraufsatz, mint Heider nevezi.

---

*) Csak itt nem említi Heider Cahier és Marsin munkáját, de említette már az egész évvel ezelőtt megjelent „Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereins" IV. köt. 26. l. mondván „Den werthvollsten Beitrag zur Erklärung der mittelalt. Typen finden wir in dem Prachtwerke von Martin u. Cahier: Vitraux de Bourges Paris 1841—1844 niedergelegt."

Digitized by Google

Ezen rakványt többször irták és festették le, legujabban, legbővebben és legpontosabban Heider magyarázza Camesina igen hű másolatai után általánosabban a bécsi középponti régészeti bizottmány 1861-ben megjelent évkönyvei V. kötetében, tüzetesebben és ex professo a „Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien 1860-ban megjelent IV. kötetében, az utóbbiban pedig e czím alatt „Der Altaraufsatz im regul. Chorherrenstifte zu Klosterneuburg, ein Emailwerk des XII. Jahrhunderts angefertigt von Nikolaus aus Verdun, aufgen. und dargestellt (XXXII. quarto táblán) von Albert Camesina, beschrieben und erläutert (79 quarto lapon) von Dr. Gustav Heider.

Jelenleg ezen oltárrakványt a Lipót kápolnában találjuk; áll pedig szélesebb közép részből és két keskenyebb szárnyból, melyek bezárva a középső részt egészen elfedik. Mindhárom rész 17 táblát három sorban foglal magában, egészben tehát 51 táblát, 12 egy-egy szárnyra, 27. pedig a középső testre esik. A felső és alsó soron van az ó-szövetségnek oly előadása, mely a középső, Krisztus életéből vett képeknek mintegy előpéldányául (Type) tekinthető, még pedig úgy, hogy a felső sor képei a Mózes törvényhozása előtti korszak ANTE LEGEM, az alsó soréi a törvény korszakából SVB LEGE vett eseményeket ábrázolják, mig a középső képek az üdv korszakában, azaz már az uj-szövetség megkötése után SVB GRACIA történt eseményeket adják elő. Három, egymás fölött álló kép tehát egy-egy typologicus csoportot képez, minő egészben véve tizenöt van, mivel a hat utolsó kép a typologicus folyamon kívül állván, két csoportban képezi a jövendő égi világot.

E műnek keletkezéséről, szellemi tartamáról és későbbi sorsáról értesít egy rajta előforduló felirat, melynek tizenkét első leonini (közepén és végén rimelő hexameter) verse szól az ó- és ujszövetségből vett események összeállításáról, mutogatván, miként az előbbiek az utóbbiak előképei, mert itt teljesedett, mi amott még csak csirájában látható.

„Que prius obscura vates cecinere figura
Ecce dedit pura nova factoris genitura".

A következő négy versben elmondatik, hogy e művet 1181-ben Wernher az alapítvány hatodik prépostja (1167—1186) készítette, Miklós verduni mester által.

Az utolsó öt vers mondja, hogy sierndorfi István prépost (1317—1335) a művet több táblával megtoldva, elmozditá régi helyéről. Hat táblának (a VII. és X. csoportnak) a többitől különböző gyengébb stylje ezen ujitás eredményeként mutatkozik. *)

A mű technikájára nézve utalunk Heidernek 2-dik „Technische Ausführung des Altarwerkes mit einer einleitenden Darstellung der Entwiklung des Emails im Mittelalter" czímű fejezetére; és átmegyünk a három elemből álló csoportok jelölésére. Az idézési jel alatt felhozott felirások magából a műből vannak ki írva.

Első csoport.

„Annunciatio Ysaac."	„Annunciatio Domini."	„Annunciatio Samson."
Körülirva.	**Körülirva.**	**Körülirva.**
„Huic sobolis munus promittit trinus et unus."	„Ex te nascetur quo lapsus homo redimetur."	„Hostibus in molem generabis femina prolem."
A kép Ábrahámot mutatja a három angyallal (Genes. XVIII. 2—5.) Felirat. „Tres vidit et unum adoravit."	Kép. Mária felköszöntése. (Lukács I. 28—38.) Felirat „Ave Maria."	Kép. Manoah felesége előtt megjelenik az angyal. (Birák XIII. 3—5.) Felirat nincsen.

*) Úgy tetszik, mintha eredetileg nem oltárrakvány, — hanem oltár-asztal elötti táblaként (antipendium) szolgált, és szárnyas oltárrá csak István prépost által volt volna átalakítva.

Digitized by Google

Második csoport.

„Nativitas Ysaac.“

„Heredem serum lactat Sara plena dierum.“

Kép. Sára szoptatja Izsákot, mellette ül Ábrahám s egy nő kendőt vagy pólyát tart Sára elé (Genes. XXI, 1—3.)

Felirat „Nativitas Isaac.“

„Nativitas Domini.“

„Nascitur absque patre Deus infans virgine matre.“

Kép. Mária az ágyon, mellette József ülve, a kisded bölcsőben, e fölött látszik az ökör és a szamár feje (Máté II. l. Lukács II. 7. 16. Felir. Gloria in excelsis Deo.

„Nativitas Samson.“

„Hic puer hebreis fit parma ruina getheis.“

Kép, Az anya ápolonéjától átveszi a gyermeket, mellette ül Manoah, a hegyes zsidó kalappal fején. (Birák XIII. 24.)

Fel. nincsen.

Harmadik csoport.

„Circumcisio Ysaac.“

„Flet circumcisus Ysaac tuus o Sara risus.“

Kép. Ábrahám és Sára a templomban, hol a pap Izsákot körülmetélni készül. (Genes. XXI. 4.)

„Circumcisio Christi.“

„Nostra tulit Christi caro vulnera vulnere tristi.“

Kép. Mária a gyermekkel és a főpappal a templomban.

(Luk. II. 21. 39.)

„Circumcisio Samson.“

„Misticat in donis is notat istum jussio legis.“

A kép hasonló a két előbbihez.

Negyedik csoport.

„Abraham. Melchisedech.“

„Victor Abram regum decimavit singula rerum.“

(Gen. XIV. 20—22.)

„Tres Magi cum donis.“

„Mistica dona Deo dant reges tres, tria, vero.“

(Máté II. 11.)

„Regina Sabae.“

Vulnere dignare regina fidem Salemonis.“

(Birák I. X. 10.)

Ötödik csoport.

„Ex Egypto Israelem educit Dom.“

„Unda rubens munda baptisma misticat unda.“

(Exod. XIII. 21 és 22.)

„Baptismus Christi.“

„Fit via dilutis Christi baptisma salutis.“

(Máté III. 16. 17. Márk. I. 10. 11. Luk. III. 22. János I. 32.)

„Mare super boves XII.“

„Forma fuit sacri maris umbra boumque lavacri.“

(Birák. III. VII. 23—25 és 44.)

Hatodik csoport.

„Moysis it in Egyptum.“

„It redimat gentem dux sub pharaone gementem.“

(Exod. IV. 20.)

„Dies palmarum.“

„Turba Deo plaudit qui vult salvat et audit.“ (Máté XXI. 8. Márk. XI. 8. Luk. XIX. 36.)

„Agnus pascalis.“

„Christi mactandus in formam clauditur agnus.“

(Exod. XII. 3—6.)

Hetedik csoport.

„Rex Melchisedech.“

„Vinum cum pane presul sacer intulit are.“

(Genes. XIV. 18.)

„Cena Domini.“

„Bina Christus sub specie manibus fret (fert) ecce suis se.“

„Mana in urna aurea.“

„Man notat obscura clausum te Christe figura.“

(Exod. XVI. 33. 34.)

Digitized by Google

Nyolczadik csoport.

„Occisio Abel.“

„Vipero more Cain Abel perimit ore.“
(Genes. IV. 8.)

„Judas osculatur.“

„Dominum osculo te Christe tradit traditor iste.“

„Occisio Abner,“

„Alloquitur blande Joab hunc perimitor nefande.“
(Sám. II. III. 27.)

Kilenczedik csoport.

„Oblatio Ysaac.“

„Victimet ut caram prolem pater aptat ad aram.“
(Gen. XXII. 12.)

„Passio Domini.“

„Victima mactatur qua nostra ruina levatur.“

„Botrus in vecte.“

„Vecte crucis lignum botro Christi lege signum.“
(Numer. XIII. 24.)

Tizedik csoport.

„Eva tulit de fructu.“

„Innuit hoc factum Christum de stipite tractum.“
(Genes. III. 6.)

„Deposicio Christi.“

„Hii corpus ducis tollunt ab arbore crucis.“

„Deposicio Regis Jericho.“

„Secundum legem deponunt vespere regem.“
(Jos. VIII. 29.)

Tizenegyedik csoport.

„Joseph in lacu.“

„Hunc intrare lacum feritas fac(i)t emula fratrum.“
(Gen. XXXVII. 24.)

„Sepulcrum Domini.“

„Terre vita datur cui terra polus famulatur.“

„Jonas in ventre ceti.“

„Quem capit unda freti cludunt viscera ceti.
(Jónás II. 1.)

Tizenkettedik csoport.

„Percussio Egypti.“

„Sanguine plebs postes munit necat angelus hostes.“
(Exod. XII. 13. és 23.)

„Destructio inferni.“

„Jus domuit mortis tua Christe potentia fortis.“
(I. Cor. XV. 54. 56.)

„Samson cum leone.“

„Vir gerit iste tuam leo mortis Christe Figuram.“
(Jud. XIV. 6.)

Tizenharmadik csoport.

„Benedictiones Jacob.“

„Nos redimens agnus ex Juda fit leo magnus.“
(Gen. XLIX. 9.)

„Agnus pascalis.“

„Vitam dat tento triduo pater in monumento.“

„Samson fert portas.“

„Viribus extortas fert montis ad ardua portas.“
(Birák. XVI. 3.)

Tizennegyedik csoport.

„Translatio Enoch.“

„Hic nece dilata venit ad loca luce beata.“
(Genes. III. 23 és 24.)

„Ascensio Domini.“

„Terrea natura petit ethera non moritura.“

„Helias in curru igneo.“

„Digna Deo dignus hunc ad i (l) oca subvehis ignis.“
(Bir. II. 12. Mal. IV. 5.)

Digitized by Google

Tizenötödik csoport.

„Arca Noe." „Adventus spiritus sancti." „Mons Sinay."

„Quo fluit omne bonum lege pneumatis hac ave donum." (Genes. VIII 11.)

„Omnigenis linguis dedit his fari Deus ignis."

„Ignea lex digne Moysim suscendit igne." (Deuter. VI. 4.)

A rendes typologiai körön kivül fekvő, azaz ó-szövetségi eseménynyel párhuzamba nem tett kép két csoportban a következő:

Tizenhatodik és Tizenhetedik csoport. 1. De secundo adventu" Tempus erit luctus dum poscunt horrea fructus. Krisztus ülve két angyalnak mondatszalagot nyujt balfelül, melyen Colligite zizania ad (comburendum) és jobb felül: Triticum autem in horreum meum. — 2. Angeli tres tubis canunt. Két trombitát fuvó angyal. — 3. Mortui resurgunt. Fen a trombitát fuvó angyal, lent hat halott koporsójából kiemelkedve. 4. Celestis Jerusalem. Az égi Jeruzsalem vár alakban Ábrahámmal és több angyallal. 5. Judicium sedit. Az itélő Krisztus angyalok társaságában. 6 Infernus. Az utóbbi előadásnak egyedül a kárhozottak állapotát tárgyaló folytatása.

Alább a pécsi domborművek előadásait a klosterneuburgiakhoz hasonlítani fogjuk, itt azonban még a typologia további fejlődéséről kell röviden szólanunk.

A typologia művészeti megjelenésének egyik főforrása, gyakorlatának legtágabb mezeje az ugynevezett „Szegények bibliája" „biblia pauperum;" vagyis azon könyv, melyben az ó- és ujtestamentomnak hasonneműeknek magyarázott helyei egymás mellé vannak állítva, többnyire fametszvényi előadásban, de néha azok nélkül csak leirásban. E könyvet azért nevezték szegények bibliájának; mert czélja volt oktatni, a keresztyén vallásban azon szegényebb sorsuakat, kik nem birtak egész bibliai kéziratot maguknak megszerezni. *)

Az oktatás valamint a képek, úgy azok feliratai által is történik, az utóbbi áll az ó- és uj-szövetségből vett előadások megnevezésében és azon bővebb magyarázásból, mely a kettős előadás közti rokonságra, a tárgyak párhuzamosságára utal; rendesen e kettős vagy hármas kép és feliráshoz járulnak még azon prophéták mellképei is, kikről feltették, hogy az uj testamentum előadott történetét előre megjósolták; miért is jóslatféle mondatuk kezdete a prophéták képeit kiséri.

Mind ezek t. i. nemcsak a képek, hanem a feliratok is, a legrégibb e nemü könyvek számára egész fatáblákra vannak vésve úgy, hogy itt szét nem szedhető betükkel van dolgunk.

Mint Heider barátom helyesen megjegyzi **) ezen nem mozgó betükkel nyomtatott könyveket nem szabad mint eddig tettük egy elterjedt képkör zárköveként tekintenünk; mert ez ugyancsak egy sokkal régibb kéziratnak (és rajznak) betü hü lenyomata; maga Heider több ilyféle kéziratot födözött fel és állított össze, de, mint maga megengedi, ámbár legrégiebbjének készítési kora közel áll a klosterneuburgi képek készítéséhez, mégsem mondhatni arról sem, hogy ebben az eredeti kútforrást birnók. ***)

Hasonlítva a klosterneuburgi oltárrakvány előadásaihoz a szegények bibliaiéit az ó-szövetségbelick nincsenek oly határozottan elválasztva a törvény előtti és alattiakra (ante legem et sub lege); továbbá körök is mindinkább tágul; megtartják ugyan a két véghatárt itt is, t. i. a szíz hirdetésétől az utolsó itéletig, de e két határ közt mindinkább növekszik a történtek száma, s mig Klosterneuburgban csak 17 csoportot látunk, a szegények bibliájában e szám már 36-ra sőt 40-re rug; a szaporodás leginkább a keresztre feszitést megelőző és követő jeleneteket illeti; végre van változás a külső elrendezésben is, a középső főhelyet

---

*) „Le nom de la Bible des pauvres lui convient le mieux: ces images étant faites pour donner une connaissance de la Bible à ceux, qui n'étaient pas en état de payer un manuscript de l'Ecriture Sainte." (Idée générale d'une collection complette d'estampes par Heinecke Leipsic et Vienne 1771. p. 292.)

**) Jahrb. der k. k. Centralcom. zur Erforsch. u. Erh. der Baudenkmale Wien 1861. V. köt. 11. s. k. l.

***) „Wenn es uns auch bisher nicht gelang, diese älteste Quelle selbst aufzufinden, so sind wir doch in der glüchlichen Lage, auf eine Reihe von Handschriften hinweisen zu können, von welchen einige dem Beginne des 14. Jdts. angehören."

Digitized by Google

az előadott uj szövetségi jelenet foglalja el, e körül van többnyire négy prophéta mellképe, és e mellett vagy fölött a párhuzamos egyes vagy kettős ó-szövetségi esemény.

A Heider által felhozott kéziratok legrégiebbje, a sz. Floriani (osztrák zárdáé), mely, nézete szerint, vagy a 13-dik század végén vagy a 14-diknek elején készült. Vegyük annak egyik előadását felvilágositó például.

A középső medaillonban látjuk Krisztust ülve, kinek két szolga a tövis koronát nyomja fejére. Krisztus feje fölött a kör belső keretében „Coronatio Domini." A kör fölött jobbra Dávid, balra Salamon, koronával fején, a kör alatt jobbra Ézsajás, balra Jeremiás, mindenki mondatára mutat, mely a kör külső, szalagidomu, keretében van felírva következőleg. „Mindenek, kik engemet látnak, megcsúfolnak engemet." Solt. XXII. 8. „Eféle csúfolóknak készíttettek a büntetések." Példab. XIX. 29. „Az egész Júda csúfol engemet." Jer. XX. 7. „Felbosszontották az Izraélnak szentét." Észaj. I. 4. *)

Ezek fölött a felső, egyenes sor közepén:

Pro nobis triste probrum pateris pie Christe.

Ezen uj szövetségi előadás jobbján az alvó Noé, kit Sem és Japhet fia eltakar, a magasabban álló Cham pedig nevet. A felső sor jobb oldalán Nuda verenda videt dum patris Cham male ridet s ennek további felvilágosításául:

„Olvassuk Mózes I. k. IX. 21. hogy Noé, miután elaludt, a földön feküdt meztelen nemző részével; mit midőn Cham fia látott, őt neveté, de másik két fia látni nem akarta, hanem elfedte szemét. Noé Krisztust jelenti, kit a zsidók nevetvén, tövis koronával koronáztak, megmeztelenítettek és mint hűtlen fiai belőle bolondot űztek." **)

Krisztus koronáztatása baloldalán Elizeus intőleg fordul a gyermekekhez, kiket egy fa által jelentett erdőből kijövő oroszlánok (nem medvék mint a sz. írás mondja), megtámadnak. Az előadás fölött az egyenes sorban Percutet ira Dei derisores helysei s ennek további felvilágosításául:

„Olvassuk Királyok II. II. 23. hogy, midőn Elizeus prophéta lejött a hegyről, a propheták gyerekei elébe jöttek, s őt megszólítva gúnyolták. Elizeus Krisztust ábrázolja, kit saját gyermekei t. i. a zsidók koronáztatásában és szenvedésében csúful kinevettek és átkoztak." ***)

Heinecke első volt, ki tüzetesebben írt a 15-dik században nyomtatott latin és a latinból az ujabb európai nyelvekre forditott szegények bibliáinak ismert külön kiadásairól; egyébiránt már Heinecke is ismert a nyomtatásnál régibb kéziratot, nevezetesen a Wolfenbüttelit, melyről id. munkája 329 lapján teszen említést. ****)

Legujabb időben az e nemű könyvek rendbeli kiadásait tanulmányozta s tanulmányai eredményét közzé tette Sotheby „The block-books" czímü 1858-ban Londonban megjelent könyvében, hol számos másolatot is látunk.

---

*) „Omnes videntes me deriserunt me — Parata sunt derisoribus judicia — Factus sum in derisum omni populo meo. — Blasphema (runt) sanctum Israhel" etcetera.

**) „Legitur in Genesi, quod Noe, cum obdormisset, jacuit in terra denudatis verendis; quod cum vidisset Cham, filius ejus, derisit eum, sed alii filii ejus videre eum noluerunt, sed oculos suos obtexerunt. Noe Christum significabat, quem Judaei deridentes ipsum corona spinea coronaverunt et denudaverunt et sicut infideles filii eum tamquam stultum subsannaverunt."

***) „Legitur in Libro Regum, quod cum Helisaeus propheta descendisset de monte occurrerunt ei pueri prophetarum et ipsum inclamando et subsannando deriserunt. Helisaeus Christum figurabat, quem sui pueri sc. Judaei in coronatione et passsione turpiter deriserun et blasphemaverunt."

****) „I'ajouterai un mot du manuscrit de ce livre, qui se trouve a Wolfenbutel, et qui commence : Incipit Biblia pauperum, il est écrit sur velin d'un caractére gothique, qui parait être du quatorzième siècle. — Les figures sont asséz mal peintes en detrempe et encore plus mal dessinées."

Digitized by Google

Heider következőleg állítja össze az általa használt kézirati szegények bibliájának előadásait, a mennyiben t. i. a kép alatt levő példányokban egyezőleg fordulnak elő:

Ante legem.	Tempus gratiae.	Sub lege.
	Első csoport.	
Isten a paradicsomban a kigyóhoz szól.	A szűznek angyali üdvözlete.	Gedeon gyapja.
	Második csoport.	
Az égő csipkebokor.	Krisztus születése.	Aaron virágzó botja.
	Harmadik csoport.	
Abner jön Dávidhoz (?)	A három szent király.	Saba királynéja Salamon előtt.
	Negyedik csoport.	
Bemutatás a törvény szerint (?)	Krisztus bemutatása a templomban.	Sámuel és Éliás.
	Ötödik csoport.	
Jakab megfutamodik.	Krisztus futása Egyptomba.	Dávid megfutamodik.
	Hatodik csoport.	
Összetörik az arany borjut.	Krisztus egyptomi utján széttörnek a bálványok.	Dagon (phoeniciai halisten) le-dül (?)
	Hetedik csoport.	
Athalia megöli a királyfiakat.	Bethlehemi gyermek-gyilkolás.	Saul megöli a papokat.
	Nyolczadik csoport.	
Dávid visszatér.	Krisztus visszatér Egyptomból.	Jakab visszatér.
	Kilenczedik csoport.	
A zsidók átgázolnak a vörös-tengeren.	Krisztus kereszteltetése a Jordánban.	Az igért földnek szőlő gerezdje.
	Tizedik csoport.	
Ézsau és Jakab.	Mepkisértetés a pusztában.	Ádám és Éva (?)
	Tizenegyedik csoport.	
Ábraham a három ifjuval.	Krisztus átváltozása a Táboron.	Három gyermek a tüzes kemenczében.
	Tizenkettedik csoport.	
Dávid bűnbánata.	Magdolna Simeon házánál.	Mózes leánytestvérének gyógyítása.

Digitized by Google

Tizenharmadik csoport.

Eliás feltámasztja a gyermeket.	Krisztus feltámasztja Lázárt.	Elizaeus feltámasztja a fiut.

Tizennegyedik csoport.

Dávid bevonulása Jéruzsalembe.	Krisztus bevonulása Jéruzsálembe.	Elizaeus ünnepélyes fogadtatása.

Tizenötödik csoport.

Dávid és Esdra.	Krisztus a kalmárokat kiűzi a templomból.	Judás tisztíttatja a templomot.

Tizenhatodik csoport.

Melchisedech és Ábrahám.	Az utolsó vacsora.	Manna-eső.

Tizenhetedik csoport.

Jakab hirnökeivel.	Judás árulását előkészítve.	Absalon összeesküvése.

Tizennyolczadik csoport.

Józsefet eladják testvérei.	Judás elárulja mesterét.	Józsefet eladják Potipharnak (?

Tizenkilenczedik csoport.

Joab megöli Abnert.	Judás megcsókolja Krisztust.	Triphon megcsalja a zsidókat (?)

Huszadik csoport.

Jesábel és Héliás.	Krisztus Pilatus előtt.	Dávidot kiszolgáltatják.

Huszonegyedik csoport.

Noe kigunyoltatása.	A tövises korona.	Elizaeust kigúnyolják.

Huszonkettedik csoport.

Izsák viszi a fát.	Krisztus hordja keresztjét.	A fát szedő özvegy.

Huszonharmadik csoport.

Izsák feláldoztatása.	Krisztus a keresztfán.	Mózes emeli az érczkigyót.

Huszonnegyedik csoport.

Évának teremtése.	Krisztusnak oldal sebe.	Mózes megüti a sziklát.

Huszonötödik csoport

Józsefet verembe dobják.	Krisztust a sírba teszik.	Jónást lenyeli a czethal.

Huszonötödik csoport.

Dávid leöli Goliathot.	Elő pokol.	Samson összetépi az oroszlánt.

Huszonhetedik csoport.

Sámson hordja a város kapuját (?)	Feltámadás.	Jónást a czethal kipöki.

Digitized by Google

Huszonnyolczadik csoport.

Ruben keresi Józsefet.	A három asszony a sírnál.	A mátka keresi vőlegényét.

Huszonkilenczedik csoport

Nabuchodonosor elő találja Dávidot (?)	Krisztus mint kertész.	A mátka megtalálja vőlegényét.

Harminczadik csoport.

József testvéreivel.	Krisztus megjelenik tanítványainak.	Az elveszett fiu felfogadtatik (?)

Harminczegyedik csoport.

Gedeon az angyallal (?)	A hitetlen Tamás.	Jakab küzd az angyallal (?)

Harminczkettedik csoport.

Enoch a paradicsomban.	Krisztus a mennybe száll.	Éliás a mennybe száll.

Harminczharmadik csoport.

Mózes átveszi a törvény táblát.	A szent lélek leszáll.	Eliás áldozatát az égről leszálló tűz meggyujtja.

Harmincznegyedik csoport.

Salamon anyjával (?)	A szűz koronáztatása.	Esther és Ahasverus.

Harminczötödik csoport.

Az özönvíz.	A világ vége.	Sodomának megrontása.

Harminczhatodik csoport.

Salamon itélete. (?)	Az utolsó itélet.	Dániel és Zsusanna.

A kérdőjelek az olvasót figyelmeztetni fogják, hogy a három korszak jelenetei nem igen szorosan vannak felosztva, sőt a törvény alatti korszakba oly előadás van felvéve, mely a törvény előttibe tartozik, és viszont; továbbá vannak használva, párhuzambatétel végett, nemcsak események, hanem paraboláik is, végre találunk pogány istent (Dagont) is, melynek megrontása párhuzamba tétetik a Krisztus előtt lehulló egyptomi bálványokkal.

Heider e helyen csak harminczhat csoportot ád, holott a szegények bibliájában negyven csoport szokott előfordulni, a pótló négyet Heider más helyen adta és pedig következőkép:

A XVIII. és XIX. csoport közt

Helisaeus és a Samariai király. (Premitur a populo non credens hic Helisaeo.)	Krisztus tanítványaitól elbúcsúzik. (Gethsemani transit Jesus inde suis valedicit.)	Michaeas és a Samariai király. (Michaeam cedunt prophetae qui male credunt.)

A XX. és XXI. csoport.

Luczifer bukása. (Serpens antiquus cecidit de sede repulsus).	A Krisztus elfogatására küldött poroszlók előtte földre esnek. (Sunt sic prostrati Christum captare parati.)	Sámson a szamárállal leöl ezer phitistaeust. (Birák XV. 15.)

Digitized by Google

Harminczkilenczedik csoport.

Jakab lábtója.
(Angelus est visus, Jakob in hocvalde gavisus.)

Az égi Jéruzsalem.
(Sanctis summa quies opacis visio fies.)

Jób fiainak lakomája.
(Job nati gaudeut, quia sic fideliter gaudent.)

Negyvenedik csoport.

A vőlegény koronázza mátkáját.
(Laus animae verae sponsum bene sentit habere.)

Krisztus koronázza a jó lelket.
(Tunc gaudent animae sibi quando bonum datur omne.)

Az angyal János ev. mutatja a mátkát. (Sponsus amat sponsam Christus nimis et speciosam.)

Hasonlítsuk most Heidernek ezen kézirai biblia pauperum előadásait azon nyomtatott bibliáéival, melyeket Heinecke, mint legrégiebbeket ád „Idée générale" című könyvének 295-iki s. k. lapjain:

Éva és a kigyó.

Vipera vim perdit sine vi pariente puella.

1. Az angyali üdvözlet.

Virgo salutatur innupta manens gravidatur.

Gedeon a gyapjuval.

Rore madet vellus, pluviam sitit arida tellus.

Az égő csipkebokor.

Lucet et ignescit, sed non rubus igne calescit.

2. Krisztus születése.

Absque dolore paris virgo Maria maris.

Aaron vesszője.

Hic contra morem producit virgula florem.

Abner Davidhoz jön.

Plebs notat haec gentes Christo jungi cupientes.

3. A három szent király.

Christus adoratur aurum thus mirra locatur.

Saba királynéja.

Haec typate gentem notat ad Christum venientem.

Az első szülöttnek felmutatása.

Haec presentatur partus prior ut redimatur.

4. A tisztulás.

Virgo libans Christum Simeonis recipis istum.

Sámuelt a templomnak szentelik.

Oblatum Christum Samuel te denotat istum.

Jakab Lábánhoz küldetik.

Liquit tecta patris Jakob formidine fratris.

5. Krisztus Egyptomba menekül.

Herodis diram Christus puer effugit iram.

Michol Dávidot megfutamitja.

Per mycol David Saul insidias sibi cavit.

Az arany borjut imádják.

Per Moysen sacrum teritur vituli simulacrum.

6. Krisztus Egyptomban.

Ydola presente Christo cecidere repente.

Dagon leesik az arca előtt.

Archa repentinae fit dagon causa ruine.

Saul megöli Abimechelet és testvéreit.

Saul propter David Christos domini vere stravit.

7. Az ártatlanok halála.

Isti pro Christo mundo tolluntur ab isto.

Heliás fiai halálának jóslata.

Uno sublato stirps est data regia furto.

Digitized by Google

Dávid visszatér.

Ad patriam David defuncto Saul remeavit.

Átkelés a vörös tengeren.

Hostes merguntur per maris iter gradiuntur.

Ezau eladja első szülötti jogát.

Lentis ob ardorem proprium male perdit honorem.

Eliás feltámasztja az özvegy gyermekét.

Est vidue natus per Helyam vivificatus.

Ábrahám s a három angyal.

Tres contemplatur Abraham solus (m) veneratur.

Nathan küldetése Dávidhoz.

Voce natan tactus Rex pravos corrigit actus.

Dávid Goliáth fejével.

Hostem qui stravit laudetur carmine David.

Dávid és Esdra.

Templum mundari jubet hic et festa vocari.

József és testvérei.

Turba malignatur fratrum puer nominatur.

József eladatik az ismaelitáknak.

Te signat Christe nummis venundatur iste.

8. Krisztus visszatér Egyptomból.

Ad loca sancta redit Ihesus egiptoque recedit.

9. Krisztus keresztelése.

Dum babtisatur Christus baptisma sacratur.

10. Megkisértetés a pusztában.

Cristum tentavit Satanas ut eum superaret.

11. Krisztus feltámasztja Lázárt.

Per te fit Christe redivivus Lazarus iste.

12. A transfiguratio.

Ecce dei natum cernunt tres glorificatum.

13. Magdolna mossa az Úr lábát.

Hanc a peccatis absolvit fons bonitatis.

14. Krisztus bevonulása Jeruzsalembe.

Carmen hebreorum te laudet criste bonorum.

15. A kalmárok a templomban.

Christus vendentes templo repellit ementes.

16. Judás a főpappal.

In mortem Christi conspirant insimul isti.

17. Judást kifizetik árulásáért.

Qui Christum vendis Judas ad tartara tendis.

Jakab visszatér.

Formidat fratrem Jacob ardet visere patrem.

A szőlő-gerezd.

Flumen transitur et patria mellis aditur.

Ádám és Éva.

Serpens vicit Adam vetitam sibi sumeret escam.

Elisaeus az özvegy fiával.

Per tua dona deus vitam dedit huic Helizeus.

Három gyermek a tüzes kemencében.

Panditur en isti Gentili gloria Christi.

Aaron testvérének rühe.

Haec lepre (a) tacta pena fit munda reacta.

Heliás a propheták gyermekeivel.

Gloria nate Dei tibi convenit hec helysei.

Judás Maccabaeus.

Et tua sancta deus mundare studet Machabeus.

Absalon lázadása.

Nititur in fata patris proles scelerata.

József eladatik Potipharnak.

Convenit hoc Christo quidquid puero fit in isto.

Digitized by Google

Ábrahám és Melchisedek.

Sacra notant christi que Melchisedech dedit isti.

Achab és Micha.

Mycheam cedunt Prophete qui male credunt.

Az oktalan szűzek.

Virginibus fatuis aufertur spes data gnaris.

Joab Abnert megöli.

Alloquitur blande Joab hunc perimitque nephande.

Jezabel és Eliás.

Femina trux istum dampnat sic impia cristum.

Chám és Noe.

Nuda verenda videt patris dum cham male ridet.

Izsák a fával.

Ligna ferens criste te presignat puer iste.

Ábrahám áldozata.

Signatum christum puerum pater immolat istum.

Éva teremtetése.

Femina prima viri de costa cepit oriri.

Józsefet a verembe dobják.

Hanc in cysternam detruditur iste veternam (sic.)

18. Az utolsó vacsora.

Rex sedet in cena turba cinctus duodena.

19. Krisztus az olajfa kertben.

Gethsemane transit Ihesus inde suis valedicit.

20. Krisztus elfogatik.

Sunt sic prostrati cristum captare parati.

21. Judás megcsókolja az Urat.

Per pacem Christe tradit hys te proditor iste.

22. Pilatus kezét mossa.

Et fera plebs ausa dampnare Ihesum sine causa.

23. A tövis korona.

Pro nobis criste probrum pateris pie triste.

24. Krisztus viszi a keresztet.

Fert crucis hoc lignum cristus reputans sibi dignum.

25. Krisztust a keresztre feszitik.

Eruit a tristi baratro nos passio crhisti.

26. Krisztus a keresztfán átszuratik.

De cristo munda cum sanguine profluit unda.

27. Krisztust eltemetik.

Mirra conditur et ab hys christus sepelitur.

Manna-eső.

Se tenet in manibus se cibat ipse cibus.

Jóram istálló mestere.

Premitur a populo non credeus hic Helyseo.

Lucifer bukása.

Serpens antiquus cecidit de sede repulsus.

Tryphon megcsalja Jonathant.

Verba gerens blanda parat arma tryphonque nephanda.

A babiloniaiak és Dániel.

Gens hec crudelis facit in mortem Danielis.

Bethel város gyermekei Helysaeussal.

Percutit ira dei derisores helysei.

A szareptai özvegy.

Mistica sunt signa crucis hec vidue duo ligna.

Az érez-kígyó.

Jcti curantur serpentem dum speculantur.

Mózes megüti a sziklát.

Est sacramentum Christi dans petra fluentem.

Jonást elnyeli a czethal.

Jonas glutitur tamen illesus reperitur.

Digitized by Google

Dávid levágja Goliát fejét.

Signans te christe Golyam conterit iste.

Sámson Gaza városa kapujával.

Obsessus turbis Samson valvas tulit urbis.

Ruben keresi Józsefet a veremben.

Ruben sublatum puerum timet esse necatum.

Dániel kijön az oroszlánbarlangból.

Rex jocundatur hunc ut virum speculatur.

József megismerteti magát.

Quos vexit pridem blanditur fratribus idem.

Az angyal szól Gedeonnak.

Angelus hortatur ne quid Gedeon vereatur.

Enoch égbe menetele.

Enoch translatus celestibus est sociatus.

Mózes a törvény-táblákkal.

Est lex divina Moysi data vertice Syna.

Salamon maga mellé ülteti anyját.

Ingressam matrem Salamon sibi collocat istam.

Salamon itélete.

Dicat nunc juste dandus matri puer iste.

28. Krisztus az előpokolban.

Fit cristi morte baratri destructio porte.

29. Krisztus feltámadása.

Quem saxum texit frangens tumulum ihesus exit.

30. Az angyal a sirnál.

Quod vivas criste certum docet angelus iste.

31. Krisztus megjelenik Magdolnának.

Te monstrans piam solaris criste mariam.

32. Krisztus megjelenik tanítványai előtt.

His ihesus apparet surgentis gloria claret.

33. A hitetlen Tamás.

Te pateris christe palpari credat ut iste.

34. Krisztus égbe szállása.

Sanctus sanctorum christus petit astra polorum.

35. A szent lélek leszáll.

Pectora verorum replet almum pneuma virorum.

36. Az Ur koronázza a szűzet.

Assumendo piam venerat te criste mariam.

37. Utolsó itélet.

Judicio damnandos reprobos simul atque nephandos.

Sámson megfojtja az oroszlánt.

Ut vis Samsonis destruxit ora leonis.

Jónás megszabadul.

De tumulo criste surgens te denotat iste.

Sion leánya keresi vőlegényét.

Hec pia vota gerit dum sponsum sedula querit.

Sion leánya megtalálja vőlegényét.

Sponso quesito fruitur jam sponsa cupito.

Az elveszett fiu.

Flens amplectatur natum pater ac recreatur.

Jakab az angyallal.

Ihsrael est dictus luctans Jakob benedictus.

Eliás égbemenete.

Celitus effectus Helia per aëra vectus.

Éliás áldozata.

Celica flamma venit et plebis pectora lenit.

Ahasverus és Esther.

Hester ut ingreditur et assaverum veneratur.

Asahel meggyilkolva a földön.

Ob domini cristum sic David judicat istum.

Digitized by Google

Kore, Dathan és Abiram.	38. A pokol.	Az égő Sodoma.
Hi terre dantur quia cristo non famulantur.	Sic affliguntur penis qui prava sequuntur.	Ob crimen vite traduntur sic sodomite.
Job fiainak ünnepélye.	39. Az örök boldogság az Ur keblében.	Jakab rejtélyes lábtója.
Job nati gaudent quia sic feliciter audent.	O! pater in celis me tecum pascere velis.	Angelus est visus Jacob in hoc valde gavisus.
Syon leányát koronázza vőlegénye.	40. Jutalom a más világon.	Az angyal, ki Jánosnak szól.
Laus amine vere sponsum bene sensit habere.	Tunc gaudent anime sibi quando datur bonum omne.	Sponsus amat sponsam Christus nimis et speciosam.

Más hasonnemű könyvek, melyek szintén többnyire az ugynevezett incunabulomok sorába tartoznak, a „Speculum humanae salvationis“ vagyis. „Az emberiség megmentésének tűkre“ czímüek. Heider az ilynemü eddig ismert festett és irottak között első helyre teszi a kremsmünsterit (osztrák zárdáét); hogy itt a szegények bibliajáénál ujabb typologiai felfogással találkozunk mutatja már maga bevezetése is, mely igy szól: „Incipit prohemium cujusdam nove compilationis. Cujus nomen et titulus est speculum humanae salvationis;“ továbbá hogy ez nemcsak a laikusok, hanem egyszersmind a papok számára is készült: kiviláglik a szerző bevezetéséből:

Predictum prohemium de contentis hujus libri compilavi
Et propter pauperes praedicatores apponere curavi
Quod si forte nequiverint totum librum comparare
Si sciunt historias, possunt ex ipso prohemio predicare.

és

Quapropter ad gloriam Dei et eruditionem indoctorum
Cum Dei adjutorio decrevi compilare librum laicorum.
Ut autem tam clericis, quam laicis possit doctrinam dare
Satago illum facili quam animo dictamine elucidare.

E könyv 54 folio lapján eredetileg négy-négy kép volt, (hiányzik az első öt foliolap, a hatodiknak fele és az 54-diknek csak felén van kép.) Az előadások a VIII-dik foliotól a XLVIII dikik typologiaiak; kezdetén a teremtésnek jelenetei az uj-szövetség eseményeire való vonatkozás nélkül ábrázolvák; végén pedig Krisztus szenvedésének előadása és a szüznek hét szenvedése és öröme; ismét az ó-szövetségrei vonatkozás nélkül, a két utóbbi nevezetesen: az 1-ső szenvedés; a szüz karddal mellében; 2-dik megfutamdás Egyptomba; 3-ik, Krisztus elvesztése, midőn hátra maradt a templomban; 4-dik Krisztus megfogatása; 5-dik keresztre fel feszítése 6-ik, sirba tétele 7-ik Mária a szenvedés eszközei előtt. Ellenben.

1-ör öröme a hirdetés 2-ik Erzsébet látogatása 3-ik Krisztus születése, 4-ik a három király imádja, 5-dik a gyermek bemutatása a 6-ik megtalálása a templomban. 7-ik Máriának felvétele az égbe.

A biblia pauperumtól való iként előszámított eltéréseken kívül említendő még, hogy a „tükörben“ a két szövetségnek egymás közti egybehasonlítása kevésbé találó, kevésbé éles és határozott, a párhuzamos események néha nem az ó-, hanem az uj szövetségből vétettek, p. o, annak parabolaiból, másutt nem használvák ó-testamentoni események, hanem képben foglalvák a prophéták mondatai, sőt találkozunk a pogányok történetéből vett és hasonlításra felhasznált eseményekkel is p. o. Codrust, az önfeláldozás miatt, Krisztushoz hasonlítják, — Cyrus fejét verbé mártó Thomirist szüz Mariához, ki a kigyó fejét eltiporja; végre még az akkori természetrajz is hasonlításra használtatik p. o. Krisztus megváltó előképeül ama strucz madár hozatik fel, mely üvegbe zárt fiát kigyóvér által szabaditja meg.

Digitized by Google

A „Speculum humanae salvationis“ vagy „Speculum figuratum“ előtte ismeretes nyomtatott kiadásait szintén előszámítja Heinecke id. munkája 432-ki l. egész 478 l.-ig. Az egyiknek 24 fejezete ugyanazonos a kéziratokkal, ami pedig azontúl egész az 58 számig van uj.

A Heinecke óta ismeretünkre jutott kiadásokat pedig Sotheby „Principia Typographica“ czímű 1858-ban megjelent munkájában lelhetjük fel.

A typologia munkák közzé tartozik az ugynevezett „Concordantia caritatis“ is.

Heider három kézirati példányát idézi, melyeknek egyikét Ulrik barát készítette ki 1345-től 1351-ig, az osztrák lilienfeldi zárdának apátja volt. Munkáját ő maga következőleg írja le.

„Prologus libri praesentis.“

„Natura hujus libri, qui Concordantia caritatis appellatur talis est. In superno circulo primi folii semper ponitur evangelium depictum et juxta illud quatuor autoritates de prophetis cum ipso evangelio concordantes. Sub quo duae historiae veteris testamenti ponuntur et sub illis duae naturae rerum *) ad ipsum evangelium similitudinarie pertinentes. Et semper super qualibet materia unus versus, qui declarat ipsam materiam et exponit. Et in opposito folio omnis picturae expositio, qualiter evangelio concordent, singula cum sua moralitate plenius continetur. Iste enim totus liber per griseum monachum Ulricum nomine quondam abbatem in Campo Lylionensi ex parvitate sui ingenioli propter simplicitatem et penuriam pauperum clericorum multitudinem librorum non habentium est specialiter compilatus quia picturae sunt libri simplicium laicorum.“ A könyvnek első része, mely a vasár- és ünnepnapi evangeliumokat tárgyalja, 153 képből áll, s ezek nemcsak az evangeliumokból és Krisztus életéből, hanem parabolákból és hasonlítgatásokból is vannak véve. Ezekkel párhuzamba van téve 306 ó-szövetségi és ugyanannyi a természetrajzból vett kép. A második rész a tiz parancsolat előadását, és 82 martiriomi jelenetet a szentek életéből foglal magában; a két utóbbit kétszer annyi párhuzamos jelkép veszi körül. Egészben tehát van 245 ujszövetségi képen kivül 490 typus és ugyanannyi jelkép a könyvben.

Ebből kitetszik, hogy a középkor papjai tudományának egyik fő-, talán legnevezetesebb ága, a typologia volt, mivel, mintegy kézzel foghatólag, oktatták abban a híveket, megmagyarázván nekik predicatióikban főkép a dogmát, a hitnek legnevezetesebb pontjait, és második helyen az erkölcsiséget a moralt is; példázgatva szóltak hozzájuk, mint már maga Krisztus is kedvelte a példázgatást. De innen magyarázható továbbá az is, miért kellett a középkor templomainak tele lenniök szobrászati és festészeti művekkel; mert, mint Ulrik mondja; „a kép az együgyü laikusok (és papok) könyve.“

Végre van a typologicus képes könyveknek még negyedik neme is, melyet Heider (33. l.) a képes bibliai, biblia picturata név alatt ismertet meg velünk.

Négy kéziratát ismerjük, kettőt a bécsi császári, kettőt a párisi nagy könyvtárban.

E könyv czélja az ó-szövetség minden iratainak kiválló eseményei tökéletes folyambani ábrázolása és minden ábrában kimutatni azon összeköttetést, mely az egyes ábra és az uj szövetségnek megfelelő képe közt található, majd közelebbi majd távolabbi viszonyban. Itt tehát a rend meg van fordítva, másrészt pedig a művész képzelő tehetségének nyilik a legtágasabb mező, mely épen korlátlansága miatt, a már pelusiumi Izidór és sz. Ágoston által az ötödik században kárhoztatott kicsapongásokhoz vezet, midőn az ó-testamentom minden történetét Krisztusra törekszik vonatkoztatni; ebből következik, hogy a magyarázat, a szegé-

---

*) A „naturae rerum“ alatt állatokat kell érteni, melyek szokásait, életmódját, ösztönszerü cselekedeteit vagy természeti alkotását a régiek ugy tudták csürni csavarni, és magyarázgatni, vagy azokra fogni, hogy azokat rokonsági viszonyba hozhatták a sz. irás helyeivel. Voltak könyvek, melyekbe ily költött tulajdonokat, mint természetrajzba, foglaltak. s melyeket „Philologusok-“nak és „Bestiariumok-“nak neveztek. Ulrik Concordantiájában Krisztus keresztelésének természetrajzi mását a sasban és a szarvasban keresi. Az előbbiről mondja. „Adelinus scribit. Aquila senex solis ardori se obiciens et sic calidus aquis frigidis se immergens plumis depositis juvenescit. Ita antiquus dierum Christus caritatis flammis adustus nostrae mortalitati se immergens velut juvenis in cordibus fidelium renovatur“ stb. és az utóbbiról „Plinius et Aristoteles dicunt, quod cervus. hierzz (Hirsch), cornua renovare volens sumpto in se serpente venenoso ad aquas frigidas currens ibique quasi se renovans juvenescit. Sic Christus antiquae nostrorum parentum superbientia cornua per inobedientiam gravata, per misericordiam a nobis removere cupiens, serpentem venenosum i. e. nostrae mortalitatis et peccati corpus assumens, ad frigidas aquas i. e. nobis baptismatis sacrificans undas, peccati originalis et actualis inveterata a nobis removens cornua, juventutem et innocentiam nobis pristinam reformavit, ut habentes baptismatis et contritionis sanas aquas hiis loti in domino renovemur.“ (l. Heid. id. munk. 30. l.)

Digitized by Google

nyek bibliája számára régebben megállapított elvektől és szabályoktól eltávozván, homályban és önkényben vész el és a typologia gyakran átcsap az erkölcs tanába, vagy pedig általánosságban mosódik el.

Mind a négy biblia ugy van elrendezve, hogy minden egyes oldal két columnáján négy medaillont látunk, melyeknek elseje és harmadika ó-szövetségi, másodika és negyedike ujszövetségi tárgy előadására van szánva. A képek oldalára magyarázó szöveg van írva latin vagy franczia nyelven.

E bibliák közől három a 14-dik, egy pedig a 15-dik században készült; azokhoz sok tekintetben hasonlít Riga Péternek „Aurorája," melynek három, a 12-dik és 13-dik századból származó példánya őriztetik a hohenfurthi cseh zárdában. A teljesebb példány így kezdődik :

Scire cupis lector, quis codicis istius auctor?
Petrus riga vocor, cui Christus petra rigat cor.

Az előadattakból világos, hogy a középkori typologia többféle változáson, kifejlődési fokozaton, megy keresztül; a régibb időben egyszerübb, kevesebb s bizonyos szabályok szerint meghatározott typusokkal kezdtek élni ugy hogy a régibb typologiát sz. a yák által megalapított tannak nevezhetjük, melynek ismeretéhez csak tanulmányozás utján lehetett jutni; e tant kivált a zárdákban mívelték, honnan kerültek az ide vonatkozó könyvek is. Később, midőn Franciaországban már a 12-dik, Németországban és nálunk a 13-dik században a zárdák szigora hanyatlott és a művészet általán a világiak kezébe kezdett átmenni, a typologia szigorubb felfogása is mindinkább feslettebbé lett, mignem a 14-dik és 15-dik században egészen idiographicus, vagyis tisztán történeti előadási módra változott át, melyben a szigor ugyan önkénynyé, de egyszersmind a művészet szolgából önjoguvá lett. A typologicus rendszer, mennyiben a történeti képet még jelképességgel is köti össze tropico — idiographicus, s ezért fő- érdeme nem a művészi előadásban, hanem az eszmének nyilvánításában áll; itt nagyobb érdeme van a képző barátnak, a theologusnak, mint a festésznek; ellenben a történeti rendszerben a művészt egyedül mint művészt tanuljuk becsülni. Egyébiránt a művészet fejlődése minden népnél szükségkép ugyanaz volt, t. i. mindenütt a vallásos képletes előadással kezdődött és önálló lett midőn a képletet elhagyván, a tisztán történeti felfogást karolta fel.

Digitized by Google

A pécsi székes-egyház altemploma

domborműveinek

typologiai magyarázata.

Első fametszetünk (8. l.) adja az altemplom alaprajzát. Ezen altemplomba a közép tengelyen lemenőnek jobbján fekszik az eredeti déli lépcsőház, balján annak párja' az éjszaki lépcsőház, mely kettőben hajdan tizenhat vagy tizenhét fokon mentek le a hívek. *)

Mint az építészeti leirásban említtetik, legujabb időben az éjszaki lépcsőháznak még híre is eltünt, Koller ismerte ugyan, de azóta befalazták, s csakis 1863-ban, miután áttörettük Gerster barátommal az elrekesztő falat, jött újra napfényre. Altemplomi nyilásában e lépcsőházak mindegyike zárható ajtóval birt, melynek kőbélletét alaptervünkön láthatni.

Az altemplom és a feltemplom magas szentélyének padolata közti különbség 16.50′-nyi a lépcsőházak egész magassága tehát ugyanannyi, de ezen magasság a levezető lépcső lejtősége miatt minduntalan változik, így ez a lépcső kezdetén, a feltemplomban csak 7, 75′-at teszen, mig közvetlen ajtaja nyilása előtt 15′-re növekszik; ennek következménye az, hogy az utóbbi ponton a nagyobb tér több, az előbbi kevesebb helyt enged domborműi előadások számára, amott ugyanis a lépcsőház mindkét hosszoldali falán három, itt csak két képes táblát foglalhatván.

A déli lépcsőház déli hosszfalán az imént kimutatott öt domborműi táblája közül kettő látható harmadik pedig el van födve azon bolt és fal által, melyen a feltemplom déli oldalhajójából a magas szentélybe vezető új lépcső fekszik. A szemközti régi hosszfal elé pedig egész kiterjedésében újabb falat raktak ugy, hogy itt mind az öt tábla el van fedve, s csakis az ajtó melleti kettőn sikerült pár fejet és alakot felfedezni; az uj falnak további elbontását nem lehetett eszközölni, mivel arra támaszkodik a bolt, melyen az uj felső lépcső fekszik. A régi tiz domborműtáblájának tehát egész kiterjedésében csakis kettejét ismerjük.

E kettőhez járul még egy tábla az ajtó fölött, e fölött pedig kell még egy másodiknak lenni, de ezt is elfödi a felső lépcső alatti boltozat.

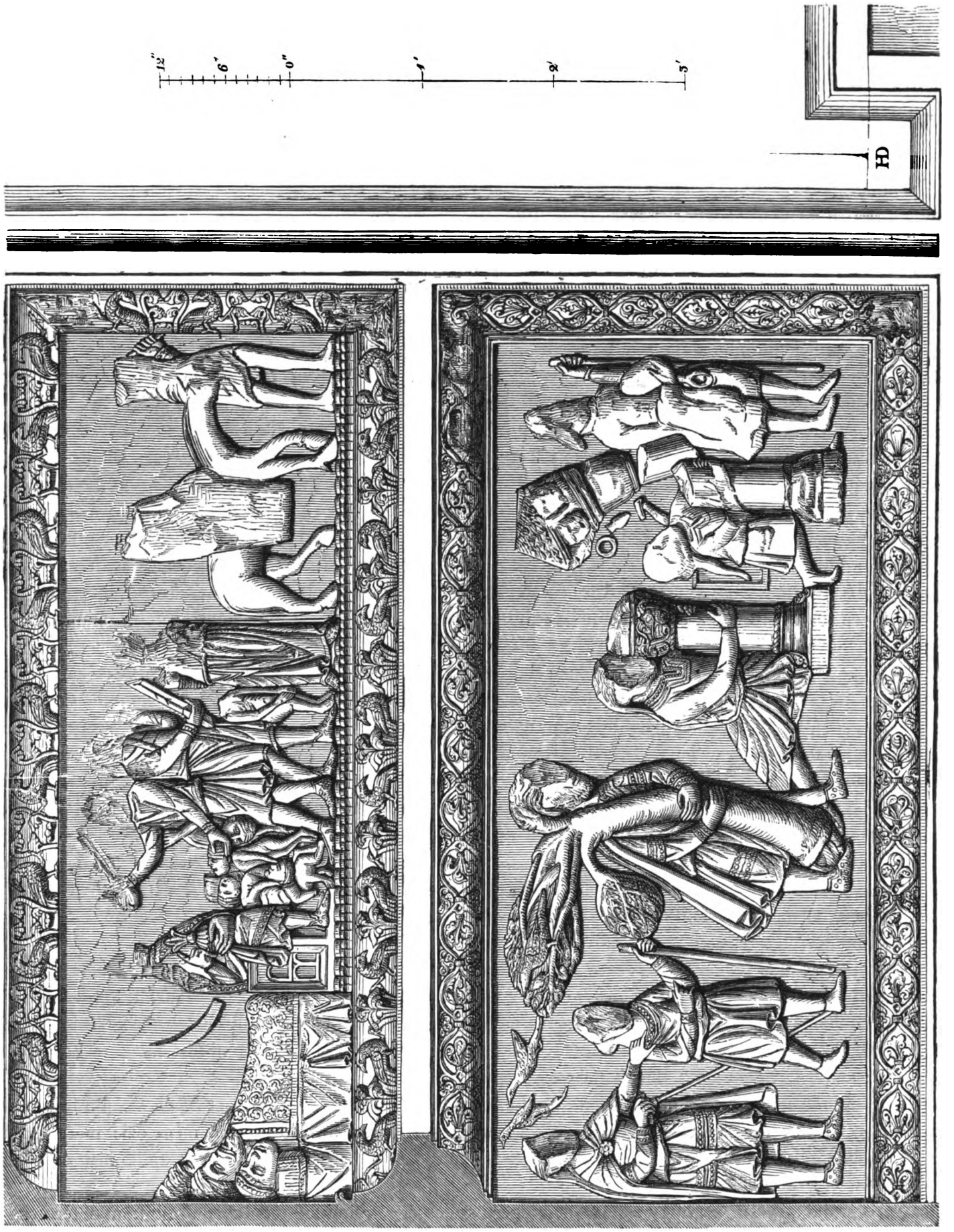
Volt tehát, vagyis inkáb van még ma is a déli lépcsőházban tizenkét domborműitábla, melyekből

---

*) Az altemplom hármas félkérü apsisa, mely csaknem minden középkori egyháznál előfordul, keletfelé néz; ezért a rajzot tekintönek balján van a déli, jobbján az éjszaki lépcsőház; e viszony azonban meg van forditva arra nézve, ki az altemplom tengelye nyilásában levö mostani lépcsön megyen le a cryptába.

Digitized by Google

azonban csak hármat ismertetünk; mert, fájdalom! a pécsi főtiszt. káptalan jó izlése! (l. 13. l.) nem engedi, hogy az elfödött kilenczczel megismerkedhessünk.



55. ábra.

Ime itt van a déli lépcsőház hosszoldalán látható két relieftáblájának mása.

Digitized by Google

Koller ezen domborműről így szól:

„Neque diffiteor Petrum de Quinque-Ecclesiensis Ecclesia praeclare meritum fuisse; quae causa esse poterat; ut exemplo Abae, Andreae, Belae, in ea, quam dum viveret, beneficiis praecipue excoluit, Ecclesia tumularetur (ezen egyház azonban nem az, melyről szólunk, hanem alkalmasint ama kisebb elenyészett, melynek alapzatát a mostani székes-egyház déli oldalán találták l. 3. l.) Loculum ipsum, ubi conditus fuerit Petrus, indicat Author Topographiae Regni Hungariae L. 3. c. 14 §. 4 de Basilica nostra inquiens: „Stipat illius dextrum latus dignum Germano Rege Mausolaeum, in quo Petrus ille condi voluit. In aditu Regii hujus Conditorii, objicitur aspectui lapis, cui vitam, ac vicissitudines Petri Regis incisas legas." Hominum ejusdem Instituti cujus is Author fuit, traditio illud esse nos docuit Conditorium Petri, quod in Catacumba, quam tamen Author ab ea parte Templi, in qua Mausolaeum fuit Petri, distinguere videtur, etiamnum vulgo monstratur: Est autem Catacumbam ingredientibus, et illico dextrorsum declinantibus in angulo ad latus meridionale sub arcu aditus (az ajtó nyilás egyenes vonalu, mint azt 56. ábr. mutatja, e fölött, a templomot nézőleg, van dombormű, az altemplomot tekintve pedig félkör ív, melynek mezején nincsen előadás) formae quadratae e sectis lapidibus. Intus ambitus longus pedes 11 latus 6 et dimidium. Paries ingressui oppositus ad obstruendum potius ulteriorem cellae hiatum, quam ad formandum unum ejusdem latus factus, et infima sui parte apertus, nonnullisque tabularum lapidearum fragmentis repletus. Similis Catacumbam ingredientibus ad sinistram in pari situ arcus, et intus hiatus est, sed cujus aditus muro recentiore a terra sursum altius educto impeditus spectatur. (Ugy tetszik, mintha Koller idejében az északi lépcsőház ajtaja nem lett volna egészen befalazva.) Unde pronum est conjicere, utrumque hiatum, veteris in Catacumbam descensus vestigium esse. Nam et aliae Catacumbae duae a St. Stephano conditorum templorum, nimirum S. Martini Montis Pannoniae, et S. Michaelis Veszprimiensis (egyike sem épült, mint most áll, sz. István idejében) non in medio, uti nunc nostra, verum in lateribus geminos descensus habent. Lapis supra ingressum illius, de quo agimus, hiatus longus pedes sex et medium (Koller e kőnek csak 5,25′-nyi szabad hoszszát láthatta, a hiányzó 1,25′-at tehát combinatio utján találta meg) item alter lateri meridionalis insertus longus pedes novem (itt Koller tévedt; mert Sámson reliefje s az e fölött levő keretestül hoszszában nem mér többet 7 lábnál) exhibet anaglypha. Sed haec nihil minus, quam vitam, ac vicissitudines Petri Regis referunt. Nam hic Samsonis fortitudo, exemplo, quod non legitur in S. S. Litteris, evellentis nempe radicitus arborem, avolantibus volucribus, adumbratur, ejusdem incessus, jam coeci ducatum praebente puero, Samson evertens columnas domus Philistinorum, idemque geminatus, forte quod sculptor nesciret exprimere unum columnas duas complectentem, tum puer, ut arbitror, Samsonis Dux, eo mortuo, discedens, et pomum Imperii, indicium principatus, quem Samson in Israele tenuit, atque paludamentum auferens. Herodes tribus Magis praecipiens: „Ite, et interrogate" Math. c. 2. v. 8, adoratio infantis Jesu v. 11. quem Mater stans (a szűz ül, de Koller a széket az ujabb fal miatt, mely ezt elfedte, nem láthatta) in ulnis tenet, responsum acceptum in somniis, ne redirent ad Herodem, Herodis irati edictum, cedes puerorum, v. 16. fuga in Egyptum v. 13. Quae imagines sunt Historiarum veteris, ac novi Testamenti Scripturae, non vitae ac vicissitudinum Petri Regis." Koll. Hist. Episc. Quinq. Tomo I. p. 127-et 128. Koller tehát az előadást jól magyarázta, kivéve Sámson történetében az utolsó alakot jobb felől, de nem ügyelt, mint felebb mondtam, a két szövetségből vett képek egymásközti kapcsolatára.

Tehát már Koller is helyesen látta át, hogy a két, nagyrészben elfalazott helyiség nem egyéb a két eredeti lépcsőháznál és hogy azon régészeink csalatkoztak, kik itt keresték Péter sírját, föltevén, miként a domborműben előadott Sámsonnak története; mert Sámson és a magyar király életében a vakítás egyaránt fordul elő, Péterre vonatkozik. Csakhogy Koller még nem mondja ki az ó- és uj-testamentom közti összeköttetést; mivel korában a typologiát még egészen elhanyagolták.

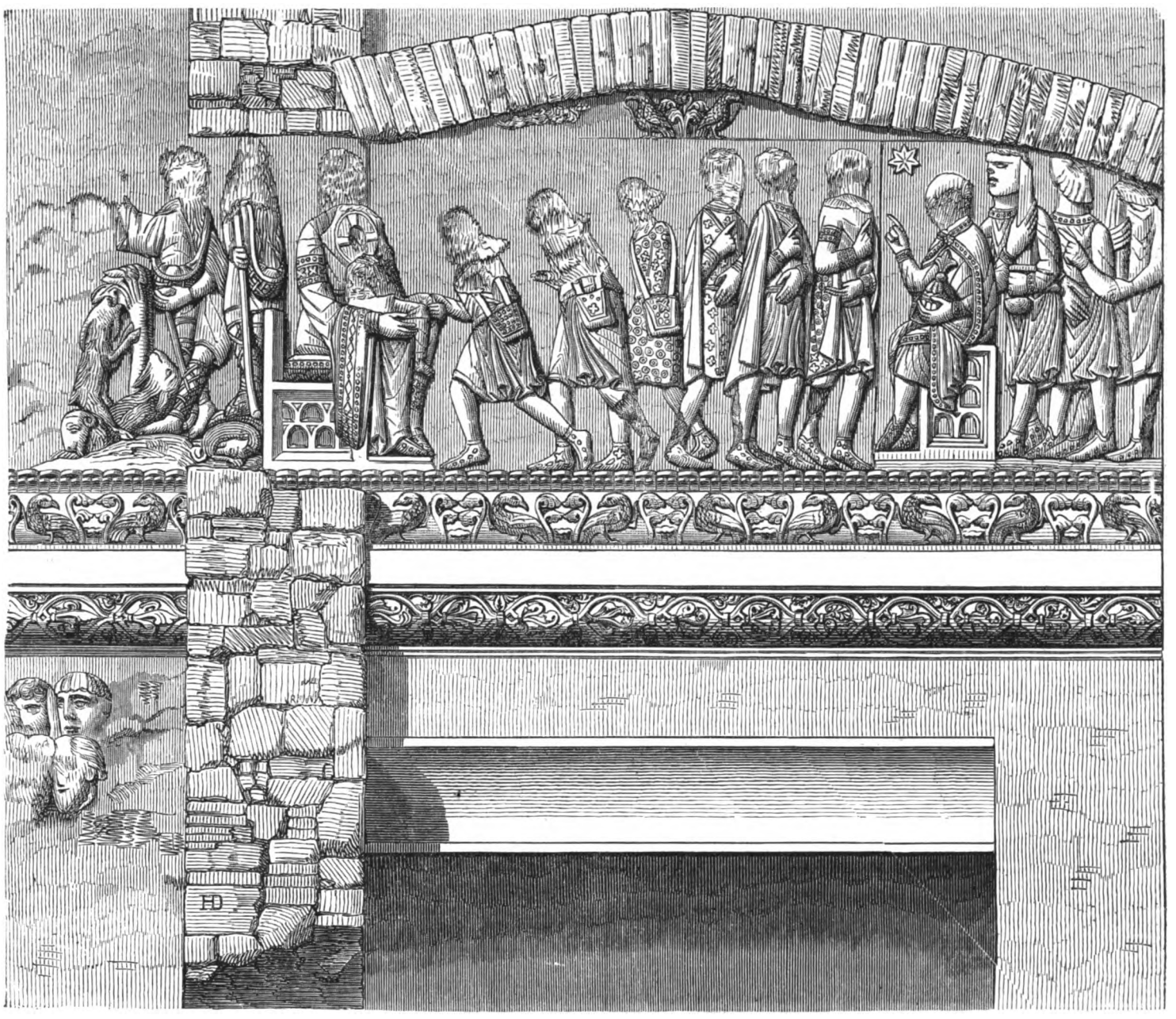
A déli lépcsőház ajtaja fölött más domborműves kőtáblát látunk, melyet 56-ik sz. ábránk mutat, ez az 55-ik számu felső képének magasságában fekszik s e képet, az idő szerint, megelőzi; mert Krisztus születése és a három ugynevezett király megjelenése megelőzi a bethlehemi gyermek-gyilkolást és a megfutamodást Egyptomba.

Mondám, (13. l.), hogy a lépcsőház egész szélessége eredetileg tett 6,5′; ábránkon e tért szabadon látjuk jobbunk felül, balunk felől pedig idomtalan fal emelkedik, mely felfelé folytatva támasztja a téglából elég hanyagul rakott boltívet. Hogy ezen ív fölött még más képes tábla volt, sőt alkalmasint még

Digitized by Google

ma is vagyon, igen valószínű; mert a magas szentély padozatáig ugyanannyi tér maradt fenn, mint mennyit a látható táblának magassága elfoglal.

A baloldal ujabb rosz fala, mielőtt itt nyilást törtünk, elfedte a széken ülő b. szűznek két harmadát, s a széke mögötti pásztor-alakot, a bal felül következő pásztor három kecskéjével, és az alatta látható néhány harczosnak feje pedig már az éjszaki hosszfal két tábláján vagyon, s így párhuzamosan azzal, az új fal mögött. Az utóbbi előadásokat tehát csak akkor láthattuk meg, mikor az uj falat itt áttörtük. Ezt, hogy a boltozatot ne veszélyeztessük, csak kis terjedelemben eszközölhettük, azonban a domborművek szakadatlan folytonosságának fölismerésére ez is elég volt.



56. ábra.

Van tehát előttünk két képsor, két suite.

A felsőbb uj testamentomi, Krisztus gyermekkorából vett eseményeket,

az alsóbb ó-testamentomi történeteket ád elő,

s mindketteje egymásközti kapcsolatba, egymásközti viszonyba tétetvén, az egész előadás együtt véve

typologiai

Tekintettel ezen viszonyra, világos, hogy az alsó sor táblái oly ó-szövetségi történeteket adnak elő, melyeket a felső sor, az uj-szövetségből vett képeinek, előmintáiul, prototypeiül, akartak kijelölni.

Digitized by Google

Az alsó sorban a Mózes törvénye uralmának korában történteket látjuk ábrázolva, e kort nevezték „sub lege"-nek.

A felső sorban látjuk azon, a kegyelem idejében történteket, melyeket amazok mintegy megfelelőjeiül tekintettek, e kort „tempus gratiae-"nek nevezték.

De az utóbbiak fölött van még helye egy harmadik tábla-sornak, s így az akkori szokás szerint itt Mózes törvénye előtti jelenetek előadását kell keresnünk, ezen kort „tempus ante legem-"nek nevezték, és teljes typologicus előadásokban e három kornak eseményei mindenütt párhuzamban vannak egymással.

Megjegyzendő azonban, hogy az ajtó küszöbe fölött csak két táblának volt helye, ugyszintén a lépcsőház felső kezdete helyén is csak két táblát lehetett egymás fölé tenni, itt az ó-szövetség csak egyik korát tehették párhuzamba az uj-szövetségi eseményekkel, a teljes typologiai előadás tehát csak két helyen fordulhatott elő, azon t. i., melynek alsó részét 55. ábránk képezi s az azzal szemközt, az északi hosszfalon, lévőn.

Vajjon a többi öt kettős táblának felseje, folytatólag szomszédjával a törvény előtti kornak volt-e széntelve, vagy pedig az előadások átugrottak, a két alsónak megfelelve a törvény alatti korba? azt fájdalom! nem tudhatjuk meg addig, mig a pécsi főtiszt. Káptalannak vélt jó izlése, nézete szerint, roszra nem változik; mit annál inkább kell óhajtanunk a typologiai tudomány érdekében; mert a pécsi typologikai előadás páratlan Magyarországon, sőt korra nézve közel állván a klosterneuburgihoz, általán azon régiebbek közzé tartozik, melyekben a középkori nézet teljesen még nincsen kifejlődve.

A mit magunk előtt látunk, nagyrészt az uj testamentomi cyclushoz tartozik, még pedig kizárólag az üdvözítő gyermekkori eseményeiből van véve, 56-ki ábránk bal oldalán az első előadás a pásztorokat mutatja, kik felhíva az angyal által, sietnek az ujonnan született kisded tiszteletére. A szűz széke mögött, a gyermek felé fordulva, áll az egyik pásztor, a másik megfordul, mintha egy harmadiknak intene, s azt közeledésre szólítaná; ezen fordulás s ama körülmény, mely szerint a különféle egynemű csoportot csaknem mindenütt három-három egyén alkotja, itt is még egy harmadik pásztort kereshetni vélünk, ki alkalmasint balfelül még az elfedő fal mögött lappang. A második és harmadik pásztor közt látunk három kecskét, melyek egyike ágaskodva, egy, az akkori felfogás szellemében képezett, fára, annak leveleit harapdossa, mintegy emlékeztetvén Virgilnek versére:

Florentem cytisum et salices carpetis amaras. *)

Az első pásztor alatt kutyája egészen összegunyoródva alszik. A két pásztor, nyakán függő kosárban, sajtot, kenyeret s talán tojást hoz ajándékul a kisdednek. A középkorban szokásban volt karácsonkor a templomokban a születési jelenetet drámailag előadni. Ezen szokás Franciaország több részében a mult század nagy forradalmáig dívott. Ekkor a vidék pásztorai ruháikba öltöztetett férfiak ajándékot hoztak az éjféli ünnepélyre és tisztelték az elejökbe állított kis Krisztus képét. **)

A pásztorok tisztelkedését nem említi Máté evangelista, hanem Lukács ír arról II. 8—17-ig, hogy az angyal megjelent a pásztoroknak; s hogy azok sietve mentek Bethlehembe; azonban itt sincsen megemlítve, hogy a pásztorok a kisdedet megajándékozták volna, a megajándékozást tehát a középkor a három királytól áttétellel vette fel képeibe.

---

*) Bucol. Eccl. 1. 79.

**) Texier, Lebrun Desmarettes után beszéli Limoges vidékéről a következőt: „Dans chaque église paroissiale, à Noel, une chapelle est disposée pour recevoir une représentation du fait mystérieux qu'on célèbre en ce jour. A minuit, au chant du Te Deum, l'officiant y porte solennellement une figure de l'Enfant Jésus. L'étable de Bethléem avec son toit de chaume occupe le milieu. Marie et Joseph figurès par des statuettes élégamment vêtues, sont agenouillés aux côtés de l'Enfant divin couché dans la crèche, que le boeuf et l'âne réchauffent de leur tiède haleine. A l'entour s'étend une pelouse mousseuse ombragée par des arbres couverts de fruits. Les bergers y marchent en se dirigeant vers Bethléem. Ils portent à l'Enfant Jésus les fruits de leurs champs, leurs agneaux, la toison de leurs brebis façonnée en bas et en gilets de tricot. Le ménétrier, musette en main, guide la marche. Par un anachronisme qui a son prix, les bergers de la Judée ont le costume moderne de nos paysans limousins: chausses longues (hosszu alsó ruha) et jarretières (nadrág — vagy harisnya hordó, kötő vagy szalag) de couleur, culotte (nadrág) courte, veste à larges basques (bő szárnyu kurtka) vaste gilet (bő mellény), le tout en droguet (félig vászon-, félig pamutból készült szövet) bleu ou gris, chapeau rond à larges bords, cheveux longs et flottants. A l'Epiphanie, les bergers sont remplacés par les rois mages magnifiquement revêtus du costume oriental traditionel. — Annales archéologiques Dir. p. Didron ainé T. VIII. 1848. page 53. Folytatván a tárgyat Texier hozzá teszi: „Nous avons de fortes raisons de croire que ces statuettes ont remplacé des acteurs vivants. C'est une sorte de transaction entre les goûts anciens et les idées modernes" és 54. l. „Ces représentations défendues par l'autorité ecclésiastique ont reparu en partie, avec sa permission, aux ostensions dernières, en 1841. Seulement les acteurs étaient des enfants."

Digitized by Google

Jobbfelül és az ajtó-nyilás fölött kettős jelenet következik: itt a három királyt látjuk egyik oldalon a gyermeket ölében tartó szűzhez fordulva másikon a trónján ülő Herodeshez, ki, a szintén széken ülő szűzre vonatkozólag, párhuzamos ábrát képez, melyet a három király, ismételve előadva, tölt ki. A tiz alak egyikének feje sem maradt reánk, sőt a három, a szűz felé forduló királynak felső teste is nagyrészben le van törve; másrészt meg kell jegyezni, hogy az előadást felvevő kőtábla nem egy, mint ezt Koller és mások mondták, hanem a nagyobb kő végződik Herodes és az előtte álló királyok egyike közt, a kisebb kövön van azután előadva Herodes, mögötte álló három szolgájával, kiknek hármas száma szintén nevezetes. Az előadás fölött látunk egy idomtalan boltívet, melyen nyugszik a déli oldalhajónak, a magas szentélybe vezető, lépcsője. Az ív közepe alatt kikandikál a kő-táblának felső alakos kerete, ily táblának legalább bő helye van; mely fölött még más előadási táblát is tehetünk fel; mert a felső kerettől a magas szentély padolatáig a fal még mintegy négy lábat tesz, tehát többet mint a látható tábla, a túlmagasság egy része a lépcsőház falának korona párkányzata számára maradt fen. Táblánk balfelőli jelenetét előadja Máté II. 9 és 10. „és imé a csillag, melyet láttak vala napkeleten, előttük megyen vala, miglen jutna és megállana a hely felett, a hol a gyermek vala. 11. És bemenvén a házba, megtalálák a gyermeket Máriával az ő annyával, és leborulván tisztességet tőnek neki; és az ő kincseket előhozván, adának neki ajándékot aranyat, tömjént és mirhát.“

Az említett csillagot itt nem látjuk, meglehet, hogy letört, de látunk hat águ csillagot Herodes és az előtte közvetlen álló király közt. E második jelenet Máté II. 7. és 8. verse után van előadva. „Akkor Heródes titkon hivatván a bölcseket, szorgalmasan megtudakozá tőlök, micsoda időben jelent volna meg nekik a csillag? 8. És mikor elbocsátaná, monda nekik: Elmenvén oda, szorgalmasan értekezzetek a gyermek felől és minekutána megtaláljátok, adjátok tudtomra, hogy én is elmenjek és tisztességet tegyek neki.“ Máténél a táblánkon előadott két jelenet megforditott viszonyban van előadva t. i. 7. és 8-ik versében a jobb és 9—11 versében a baloldali, és valóban a három király Heródesnél volt elébb s aztán a kisdednél; mert a csillag, mely őket vezette, csak később állott meg a hajlék fölött, így tehát időszerinti hiba van a dombormüi jelenetek rend követésében. — Heródes három szolgája közől egyiknek a feje reánk maradt, a többi kettőét vagy elébb törték le, vagy pedig a boltív huzása alkalmával.

Eddig a lépcsőház keleti rövid oldalának dombormüi tárgyát tekintettük, átmenvén most a déli hosszfal látható falához, itt felső során (55. ábra) az épen elhagyott események folytatásával találkozunk; ugyanis balfelül:

A három király alva van előadva, elég naiv módon egyetlen egy nyoszolyában, s egyetlen egy takaróval födve, úgy hogy abból csak a három fő kandikál ki; s mindhárom fő megvan. tanuságául annak, hogy a török, legalább rendszeresen, nem törte le a dombormü minden fejét, valamint meghagyta az előbbi táblán Heródes egyik szolgájának fejét is. A három király álmában intést kap, hogy ne árulja el a kisded hollétét Herodesnek. Máté II. 12. És az Istentől megintetvén álom által, hogy Héródeshez vissza ne mennének, más úton térének az ő hazájokba.“

Hogyan fogta fel ezen intést művészünk? A nyoszolya lábvége fölött kardot látunk, felső része el van ugyan csiszolva, hanem alja megmarad; e kardnak elhelyezése azt inkább az alvó három királyhoz, mint a nyoszolya lábánál ülő Herodeshez tartozónak mutatja, s így a kisdedek kard általi elvesztése jóslati jelének volna tekinthető.

A kisdedek ezen veszte, az ugynevezett bethlehemi gyermek-gyilkolás, van előadva a következő jelenetben, hol először is Herodest látjuk, trónján ülve, mellette pedig három poroszlóját, kik előtt és között halomra döntve több gyermek hulláját levágott fővel, valamint elvágott test részeket is, mint ezt Máté adja elő II. 16. „Akkor Héródes mikor eszébe vette volna, hogy megcsúfoltatott a bölcsektől; igen megbúsula. és elküldvén szolgáit, levágata minden gyermekeket, kik valának Bethlehemben, és annak minden határiban, két esztendősöket és azoknál kisebbeket, az idő szerint, melyet kérdett vala a bölcsektől.“

A gyermek-gyilkolás után látjuk előadva az Egyptombai futást; a képnek állapota igen rossz, de mégis meglehet ismerni a gyermekkel ölében szamárháton ülő szűzet, és a szamarat vezető Józsefet. Itt is, mint fentebb, az idő el van tévesztve; mivel a megfutamodásnak a gyermek-gyilkolás előtt kellett történnie; különben a halál a többivel együtt ott éri Jézust is, és valóban Máté is elébb beszéli el e megfutamodást, mint a

Digitized by Google

gyermek-gyilkolást, mondván II. 13. versében: „Minekutána pedig ők megtértek volna (t. i. a három király), imé az urnak angyala megjelenik Józsefnek álomban (*Και γαρ το ὀναρ εκ Αίος ἐστιν*) és monda: Kelj fel, vegyed a gyermeket az ő anyjával egybe, és szaladj Egyptomba és légy ott a mig mondom neked: mert Héródes majd halálra fogja keresni a gyermeket."

Az épen leirt hat előadás már magában is, és eltekintve, minden hasonnemű középkori typologiai előadástól, hibás azért; mert kétszer téveszti el a történeti folytonosságot: először ugyan a három király látogatását a kisdednél, mely később történt, elébe tevén az elébb Héródesnél tett látogatásnak, és másodszor későbbre tevén az Egyptombai futást mint a bethlehemi gyermek-gyilkolást, mely utóbbi csak a megtutamodás után történt.

Azonban a hiányosság, az ismeretlenség a kornak, mint akkor hitték, tudományos typologiai felfogásával, még inkább feltünik, midőn a pécsi domborműveket, vagy a pár évtizeddel régibb klosterneuburgi rakványnak, vagy a szegények bibliájának képeivel hasonlítjuk össze.

De mielőtt ezt tehetnők: ki kell egészíteni a pécsi lépcsőház déli fal kő-táblájának azon részét, melyet eddig nem volt szabad felfednem.

56-dik ábránk bal oldalán látunk két pásztort, kiknek egyike már a hosszoldal kő-táblájához tartozik, a bal oldalon álló pásztor mellett, — a hármas számu rendszer értelmében, — balfelül, hihetőleg, még egy pásztor van alkalmazva. Az ajtó fölötti kőtáblán két és fél jelenet van, azaz: 1. a három király Héródes; 2. ugyanaz a kisded előtt; 3. a pásztori imádási jelenetnek fele; az utóbbi jelenet fele átmenvén a déli hosszfal keleti táblájára, e táblán még két jelenetet tételezhetünk fel és pedig: az angyali üdvözletet és Krisztus születését, s igy tehát három képes táblán, a hat ismerttel együtt, nyolcz előadásunk volna. E nyolcz előadás tárgyát már most egybehasonlíthatjuk a klosterneuburgival, és a szegények bibliájáéival.

Klosterneuburg.	Szegények bibliája.	Pécs.
1. Annunciatio Domini.	1. Angyali üdvözlet.	1. Angyali üdvözlet (feltéve).
2. Nativitas Domini.	2. Krisztus születése.	2. Krisztus születése (feltéve.)
3. Circumcisio Christi.	3. — — —	3. A pásztorok tisztelkedése.
4. Tres Magi cum donis.	4. A három szent király.	4. A három király tisztelkedése.
5. — — —	5. — — —	5. A három király Heródesnél.
6. — — —	6. — — —	6. A három király alva.
7. — — —	7. — — —	7. A bethlehemi gyermek-gyilkolás.
8. — — —	8. Krisztus futása.	8. Futás Egyptomba.

E szerint látjuk, hogy Pécsett a Krisztus gyermek-korából vett jelenet még egyszer annyi, mint akár Klosterneuburgban, akár a szegények bibliájában; nézzük már most hány jelenet fér el a még fallal födött táblán. Ily tábla lehet e soron még kettő; egy a lépcsőház éjszaki, másik déli hosszfalán; ha már most minden táblának három jelenetet adunk (az ajtó fölötti képen csak két és fél jelenet fért el), akkor nyerünk mindössze még hat jelenetet, melyeket az üdvözítő gyermek korán tuli életéből vettnek hihetünk, sőt ezt is csak ugy, hogyha a történetet, az időben utolsó előadást az elsővel, azaz az angyali üdvözlettel határosnak teszszük fel, midőn t. i. a Krisztus életéből vett jelenetek ismét átugornának a déli hosszfaltól az éjszakira, hol kezdetöket vették.

E szerint a gyermekkori nyolcz történetnek az idősb korból vett hat történet felelne meg.

Ellenben Klosterneuburgban a gyermekkorból vett négy a későbbi korból vett tizenegyhez viszonylik, nem számítva az utolsó hat, nem typologicus képet.

és a szegények bibliájában a gyermekkor négy képe a későbbi korból vett harminczkettőhez, ha 36 képet veszünk, vagy épen harminczhathoz, ha összesen 40 képet veszünk.

Klosterneuburgban az arány a régibb kevésbé kifejlett, s mégis majdnem ugy áll mint 1 a 3-hoz.

A szegények bibliájában az arány már sokkal kifejlettebb vagy 1: 8-hoz vagy épen 1: 9-hez Pécsett pedig egészen megforditva, $1\frac{1}{4}$: 1-hez.

A pécsi domborképeknek az üdvözitő két korából vett eseményeket tekintve, ezen aránytalan-

Digitized by Google

sága igen nagy hiba; mert a középkor templom képei, a nyomtatott könyvek hiányában, a község oktatására szolgáltak, előadván a szent történeteket, megismertették a híveket a vallás tanaival, ez volt tehát akkorában a szemhez szóló Katechismus; de a keresztyén dogmatikában a hit inkább Krisztus férfi-, semmint gyermekkori működésén alapulván, az előbbire kell tehát a fősulyt fektetnünk, másutt valóban azt tették; a pécsi dombormüvek ellenkező esetéből kitünik, hogy Bertalan püspök, kiről feltehetjük, miszerint ő, mint az egyház főnöke, tüzte ki az előadandó tárgyakat, nagyot tévedett.

Felebb kimutattam, miként a hely szükét tekintve az uj szövetség eseményeinek folytatására még csak két kőtábla maradhatott fen és ennek mindegyikén, a láthatók analogiáját tekintve, csak három-három jelenet volt előadható. Ha már most az ide vonatkozó harminczkettő vagy harminczhatból a legfontosabbakat kiválasztjuk, elvonatkozva Bertalan püspök szeszélyétől, következő hat képet kereshetünk az elfedő fal mögött:

Krisztus keresztelését.
Az utolsó vacsorát.
A keresztre feszítést.
A feltámadást.
A pünkösdi ünnepet.
Az utolsó itéletet.

A két előbbi vonatkoznék az egyház két fő sacramentumára: a keresztelésre és az eucharistiára, melyet már az ó-keresztyénség is különösen ki szokott emelni a katakumbákban.

A keresztre feszítés, mint a megváltás legfőbb tényezője, a legfontosabb dogmának érzékítése ez tehát nem maradhatott el a középkorban, bár a keresztyénség első századaiban még nem adatott elé.

Ezekben elsőbbséget adtak a feltámadásnak, a jövő élet reményének, melyre Krisztus feltámadása jogosít, mint ezt a két kor egyaránt hitte és számtalanszor ábrázolta.

Főtényező továbbá a keresztyén hitben a szentlélekről szóló dogma; miért is annak leszállása az apostolokra sem hiányozhat a dogmaticus vagy typologicus előadásban.

Végre a typologicus kör, valamint az angyali üdvözlettel kezdődik meg, leggyakrabban az utolsó itélet előadásával végződik; itt teljesül minden remény, ezzel kell tehát szükségképen befejezni a keresztyén jelképes történetet.

De hol maradnak ekkor az üdvözítő szenvedéseinek számos jelenetei, melyek a hívőt türelemre és kitartásra intik, s ezért a középkor kedvencz előadásai közzé tartoznak, oly annyira, hogy azokat korról korra szaporították? Hol marad Krisztus leszállása az előpokolba, honnan első szülőinket kiszabadítja, mi ugyancsak a középkornak igazság-szolgáltatást tárgyaló dogmái közzé tartozott; mivel ott nemcsak a késő megmentés, hanem az ördögnek legyőzése is történt? Hol marad végre a transfiguratio és a sok mellékdogmák, melyek, együtt véve, képezik a hit nagy összegét?

Nézzük most mikép vannak párhuzamba hozva Pécsett az ujszövetségiekkel az ó-szövetségi előadások.

A pásztori jelenet alatt látunk (56-ki fametszetünk baloldalán) több megrongált fejet s azok közt kivont kardot is; a kard és a hajazat elrendezése azt sejteti velünk, hogy itt katona csoportot akartak ábrázolni.

Heinecke szegények bibliájában (l. id. munk. 295-ki lapját) 33 alatt olvassuk:

Abner Davidhoz Hebronba jő.	A három király tisztelkedése.	Saba királynéja.
Plebs notat gentes Christo jungi cupientes.	Christus adoratur aurum thus mirra locatur.	Hec typate gentem notat ad Christum venientem.

Abner vezér harczosai itt ugyan a három királylyal vannak párhuzamba téve, de meglehet, hogy Pécsett a király alatt, az itt levő ajtó nyilás miatt, nem levén hely, a harczosok jelenetét a pásztorok alá tették vagy pedig a harczosok, mint a pásztorokéhoz hasonló csoportot jelentők, vannak ide helyezve.

Digitized by Google

Az 55-dik ábránkon előadott három uj-szövetségi jelenet alatt van öt ó-szövetségi, az utóbbiból négy Sámson életéből van véve, itt látjuk:

A vak Sámsont gyermek vezetőjével az alvó három király alatt.
Sámsont a fát kitépve — a bethlehemi gyermek-gyilkolás alatt.
Sámsont az oszlopot átkarolva, Sámsont az oszlopot lerántva, Gedeont a gyapjuval — a futás (Egyptomba) alatt.

Sámsont több tekintetben Krisztus ó-szövetségi előképeként, prototypjeként, vették: ugyanis Sámson hatalmas, természettuli erővel ellátott, nemzeti főnök; ő, mint később Krisztus a világot, megmenti nemzetét isten-adta erejével.

Ezek szerint hétféle jelenetben találjuk Sámsont párhuzamba téve Krisztussal: *)

1. Az angyali üdvözletben. (Klosterneuburgban.)
2. Krisztus születésében (Klosterneuburgban).
3. Krisztus körülmetélésében (Klosterneuburgban)
4. Sámson szamár álkapczával ezer ellenséget öl meg. Birák XV, 15. „És találá egy nyers szamárállat és kinyujtván kezét felvevé azt és levere azzal ezer férjfiakat."

E jelenet párhuzamba van téve azon jelenettel, melyben az üdvözítő elfogására küldött katonák előtte a földre borulnak.

„Sunt sic prostrati Christum captare parati —
Se furor Hebraeus gladiis et fustibus armat
Quos verbo stravit, nec eos pietas superavit."

Ján. Ev. XVIII. 6. Mihelyest azért ezt mondá nekik: Én vagyok az; hátra állának és leesének a földre."

5. Kigúnyoltatásával párhuzamba tétetik Sámson kigunyoltatása.

Az előbbi jelenetre nézve l. 117. lapunkat, az utóbbinak magyarázatára szolgál a következő: **)

„Praedicti etiam Judaei qui Christum deriserunt,
Olim per Philistim in hostibus Samsonis praefigurati fuerunt,
Philistim nempe captitaverunt et excecaverunt Samsonem
Et illidentes ei habuerant in eum derisionem.
Samson propter suam maximam fortitudinem
Gerit figuram Christi per quandam similitudinem.
Samson quadam vice voluntarie se ligari faciebat,
Sic Christus sponte a judaeis ligari et derideri volebat.
Quadam autem vice alia, quando Samsoni placuit
Tunc se de inimicis horribiliter vindicavit;
Ita in fine saeculorum de inimicis Christus futurus erit, stb.

A kölni városi könyvtárban őriztetik egy a XIV-dik század végén, vagy a XV-dik elején készitett „Speculum humanae salvationis," melyben a megvakitott Sámson gúnyoltatva a philistaeusok által van előadva s a mint két kezével ugyanannyi oszlopot ragad meg. A kép alatti aláirás ez:

„Samson excecatus est et illusus ab hostibus suis."

---

*) E hét párhuzamon kivül elöfordul később még más is, p. o. Bethunban a XVI-dik század drámai előadásaiban egy szinpadi jelenetben Judás árulását párhuzamba tették Dalila árulásával. Treizième hourt. — La vendition de Jésus-Christ. — La première figure: la vendition de Joseph par ses frères. — La deuxièmé figure: la trahison de Samson par Dalila. Les pourpointiers jouèrent ce rôle devant la maison d'un citoyen de Béthune nommé Nicolas Brogniart, — Samson livré à peu près nu à ses ennemis, semblaient appeler en effet les tailleurs de pourpoint à représenter cette partie de drame de Béthune. Didron AnnalesArchéel. X. köt. 315, l. Ugyanezen drámai előadásban Sámson Gaza kapuit hordva, a limbusbani győzedelem párhuzamaként megjelen Vingt-cinquième hourt. Le Limbe. — La première figure Samson qui rompt les portes de Gaza (ibid. 320. l.)

**) Heider „Beiträge zur christl. Typol." a bécsi arch. bizottm. évkönyve V. 78 és 79-ki lapján.

Digitized by Google

Ezen példányra nézve már Heider is megjegyzi, hogy előadásai máris nagyou eltérnek a megállapított typustól, és valóban nagyon közel áll a meggyaláztatási jelenet a bosszuállás tényéhez, midőn t. i. Sámson lerántván az oszlopokat magával együtt elveszti elleneit.

6. Sámson midőn összetépi az oroszlánt: Krisztus pokol fölötti győzedelmének előképéül tekintetett; így állíttatik tehát egybe a két jelenet a Klosterneuburgi rakványon is (l. 115. lap.) Nem hallgathatom el itt, hogy a klosterneuburgi képen a Sámsonnal küzdő oroszlán a középkor egyik legnagyobbszerű alakja (l. „Berichte des Alterthums-Vereins zu Wien Bd, IV. Der Altaraufsatz" stb. XIX. tábláját); mi azonban ezen mesteri felfogásnál még feltünőbb az, hogy ezen oroszlán már első tekintetre a british museum nagyszerüen fölfogott assyriai oroszlánaira emlékeztet, mindkettőben az izmok kitüntetési módja csak nem ugyanazonos, conventionel, több helyen az izmok rajza hasonlít a nyolczas szám alakjához, másutt két párhuzamosan futó vonallal van kitüntetve. Nem tehetjük fel, hogy a verduni művész ismerte az assyriai oroszlán előadását; mert korában az assyriai paloták, melyek falain ujabban feltaláltattak, már el voltak temetve, nem lehet tehát egyebet feltennünk, mint, hogy e rokonság a byzanti művészet közvetitése által hozatott létre, s midőn a verduni mester a byzanti mintát tökélesbbé igyekezte tenni, annak előmintájához inkább s inkább közeledett; egyébiránt rajza oly sikerült, hogy egyszersmind fel kell tennünk, miszerint élő oroszlánt is látott és ily példány látása és utánzásának köszönte másolata jelességét.

7. Krisztns sirbóli feltámadása összeállíttatik Gaza városa kapuinak Sámson által történt elvitelével (l. 124. lap.)

Birák XVI. 3. „Aluvék pedig Sámson éjfélig: éjfélben pedig felkele, és megfogván a város kapujának ajtait, mindkét felől való oldal küszöbivel egyetembe, elméne velek mind zárjával együtt minekutána vállára vette volna: és felméne azokkal a hegytetejére, mely vala Hebron ellenében."

Obsessus turbis Samson valvas tulit urbis.

Samson Christum figurabat, qui media nocte de sepulcro resurgens portamque sepulcri hoc est lapidem ipse de sepulcro ejecit et libere inde exivit.

Miután a felhozattak értelmébeu megismerkedtünk azon specialis jelenetekkel, melyeket a középkori typologia Sámson életéből választott többé kevésbé rokonokkal: át fogjuk látni, hogy Pécsett ezen középkori tudományos szokásnak még nyomára sem akadunk.

Ugyanis a középkori typologicus előadásokban 1-ször a megvakított Sámson nem fordul elő vezető kiséretében, hanem a philistaeusok által kigúnyolva, így typologiai jeléül szolgálván Krisztus kigúnyoltatásának; de mi még tévesebb, nem fordul s nem fordulhat elő a három királyt intő álmának előképéül sem; mert ezen jelenetet magát a középkori typologia csak igen ritkán adja elő, és akkor sem párhuzamba téve a vak Sámsonnal; mert e két jelenet közt nincs semmi benső, semmi typologiai kapocs, a vak Sámsont pedig senki sem inti semmire, mint intette az angyal az alvó három bölcset; itt tehát csak azon nagyon is külső hasonlatosság fordulhat elő, melyet a bezárt szemekből lehetne meríteni.

2-szor. A fát gyökerestől kitépő Sámson, mint már Koller is észrevette, a szent irásbau sehol sem fordul elő, másrészt pedig e kitépést a még nem vakított Sámsonnak kellett volna végbe vinnie. Itt alkalmasint Bertalan az oroszlán összetépetése helyébe pogány jelenetet tett, hogy azt összeegyeztethesse az ártatlanok halálával, valamint t. i. a bethlehemi gyermek-gyilkolás alkalmával a kisdedek esnek ártatlan áldozatul, ugy a fa kitépetésnek következése volna a szintén ártatlan (!) madarfiak halála, mit valóban gyermekes felfogásnak kell tekinteni, melyben semmi mélyebb jelentőséget, semmi jelképességet nem láthatunk; ha pedig a madarakat úgy akarjuk tekinteni, mint Mózes két verebét:

Levit XIV. 4. s. k. „Venerunt filii Israel coram Moise et attulerunt duos passeres et acceperunt unum de passeribus in uno vase. Et postea alterum passerem ligaverunt ciprisso cum filo rubro et isopo in circuitu et dimiserunt volare."

„Passer qui evolavit immunis a morte, significat resurrectionem Jesu Christi qui sursum ascendendo populo suam gratiam derelinquit."

Az összeállítás még akkor is igen téves; mert akkor a madarakat Krisztus égbe szállása alá kellett volna helyezni és Sámsont egészen elhagyni, helyette pedig Mózest tenni.

Digitized by Google

Egyébiránt a gyermekgyilkolás helyes typologiában rendesen Athaliával köttetik össze, ki a király fiakat megöleti-, és Saul király papgyilkolásával;

az előbbire nézve:

Uno sublato stirps est data regia furto.

Legitur in libro Regum, quod Athalia regina, videns filium suum mortuum, fecit occidi omnes filios regis. Hoc facto ipsa regnavit pro filio. Huic autem internecioni filia regis Joram substraxit filium ejus juniorem, qui postea factus est rex. Regina crudelis Herodem significat, qui pueros propter Christum fecit occidi; puer autem subtractus morte significat Christum;

az utóbbira nézve

Saul propter David istos domini nece stravit

Legitur in libro Regum, quod Saul rex fecit occidi omnes sacerdotes in Nobe, quia David fugientem receperunt et ei panem sanctum ad comedendum dederunt. Saul Herodem, David Christum, sacerdotes pueros figurant, quos Herodes propter Christum fecit occidi.

Ezen összeállítás: mivel itt mind a két előpéldány a törvény alatti korból vétetik, nem mindenütt van alkalmazva, hanem másutt találjuk az egyptomi Pharaót, ki a zsidó gyermekeket vízbe fulasztatja:

Rex jubet ut mergant pueros in aquas quo perdant.

Genesis I. legitur, quod rex Pharao, jubet in flumine mergi et necari parvulos Hebraeorum. Per Pharaonem Herodes intelligitur qua re Pharaò dissipans virum interpretatur et bene Herodes dissipare virum i. e. Christum humanatum cogitavit, quoniam velut Pharao parvulos in flumine, ita illos innocentes interficiens, ut si cum eis Christum occideret suo innocuo sanguine cruentavit: Hebraei transeuntes interpretantur et in hujus vitae cursu transeuntes designantur, quorum filios i. e. in fide christiana novellos, Pharao i. e. diabolus si pervalet sibi jungit quum reperiens eos in bonis operibus desides et teneros, ipsos aquis concupiscentiarum carnalium supprimit et percellit.

Egyébiránt a czikk végén előforduló erőtett magyarázgatás már is a „Concordantia caritatis"-ból van véve, tehát nem tartozik többé a szigorubb felfogás korába.

Ha már Sámson életéből vett s épen idézett két jelenetében világos az eltérés az egykoru, másutt előforduló typologicus felfogástól: a következő kettőben ezen eltérés csaknem megfoghatlanná válik:

3-szor Samsont egy oszlopot átkarolva és

4-szer egy más oszlopot lerántva látjuk.

A kettős jelenet ugyanazonos, ugyanazon cselekvényt, különböző időpontban, ábrázolja; miért is Koller azt hiszi, hogy a művész nem birta egyénét egyszerre két oszlopot átkaroló állásban és cselekvényben előadni: "Samson geminatus, forte quod sculptor nesciret exprimere unum columnas duas amplectentem." E nézet téves, a hiba nem a készítő művészszé, hanem a tervező püspöké „opus dictantis," mint kifejezi magát a sz. benignei névtelen barát, midőn azon szerepet körvonalozza, melyet templomának építésénél Vilmos apát vitt.

Hogy a téves ismétlés homályát némileg eloszlathassuk, fel kell tennünk, miként az első jelenetben Samsont a gazai kapu szárnyával

akarták előadni, a másodikban

Sámsont, midőn az épületet összedönti, mely alatt a philisteusokat kellett volna mulattatnia;

az első jelenetet párhuzamba tette a középkori typologia tudománya Krisztus feltámadásával, a másodikat általan nem használta. Nem használta pedig sőt nem használhatta józanul azon oknál fogva; mert a rombolási jelenet csak az önfeláldozásnak lehetne jelképe, s ezt későbbi helyre semmiképen sem tehetni, midőn már Gaza kapu elvitelét, mint előbbi történtet, a feltámadás jelképének tekintették.

Felette téves tehát az oszlop lerántási jelenetnek alkalmazása, de még tévesebb e helyütt, az az a Gaza kapu elvitele után.

Hogy pedig az oszlop első átkarolását nem oszlop átkarolásra, hanem a kapu elvitelére kell magyaráznunk, leginkább azon körülményből tünik ki, mely szerint itt hibázik Sámson élete utolsó jelenetének lényeges jele t. i. az oszlop eltörése és az ez által hordott épület ledölése, mely Sámson életének is véget vetett. Ezzel ellenkezőleg az első ábrán az oszlop töretlenül áll fenn s maga fölött nem tart s nem

Digitized by Google

tartott semmi épületet, mint tart a másik, hol az épület nyilása közt még két philisteus fejet is látunk kikandikálni.

Másrészt Sámson, midőn Gaza kapuit elvitte, még látott, még nem volt megvakitva, tehát e jelenetet vezettetése jelenlétének elébe kellett volna tenni, de ekkor nem tétetik párhuzamba Krisztus életének egyetlen gyermekkori jelenlétével sem.

Miután így a 3-dik és 4-dik ábra egymás melletti megférhetlensége ki van mutatva, legnagyobb csodálkozásunkra veendjük észre, hogy e két jelenet épen semmi összefüggésben sincs az e fölött megjelenő uj-szövetségi jelenettel, mely Krisztus Egyptomba megfutamodását ábrázolja.

Láttuk fentebb e menekülésnek mily typusát keresték az ó-szövetségben t. i. a szegények bibliájában: Jakabnak és Dávidnak megfutamodását (118. l.)

az elsőre nézve olvassuk:

„Linquit tecta patris Jacob formidine fratris" és „Legitur in Genesi, quod cum Rebecca mater Esau et Jacob audisset, quod Esau dixisset, quod aliquando evenire posset, quod Jakob interficeret, ipsa filium ejus Jacob de terra misit in terram alienam, ut necem subterfugeret; quod bene prefigurabat fugam Christi in Egyptum, quum Herodes eum persequebatur, angelo permonente Joseph in somnio dicendo: fuge in Egyptum;"

a másodikra nézve:

„Per Michol David Saul insidias sibi cavit" és

„In libro Regum legitur, quod cum Rex Saul jussisset ut quereretur David ad interficiendum uxor David Michol submisit per fenestram profunde et sic evasit manus Saulis. Rex autem Saul significat Herodem, David autem Christum, quem Herodes quesivit ad perdendum, quum istum Christum cum matre in Egyptum Joseph duxit et sic eum neci Herodis substraxit."

Vannak egyébiránt még más typologicus képek is, melyeket az Egyptombai menekülésre vonatkoztattak a középkorban u. m. Abraham utazását fiaival, Héliás menekülését Jezábel előtt és Mózes visszatértét Egyptomba.

Nevezetesen az utóbbit kétszer latjuk ábrázolva Klosterneuburgban is, az antipendiumon, másodszor innen másolva egy ablak festvényen; de itt a visszatérés nem Krisztus menekülésével, hanem ünnepélyes bevonultával Jéruzsalembe van párhuzamba hozva, ugyanis a felirások ezek:

„Moysis it in Egyptum."

„It redimat gentem dux sub Pharaone gementem."

Igaz ugyan, hogy valamint Jakab és Dávid menekülését az Egyptombani megfutamodás előmintájául tekinthették, ugyanazon joggal Bertalan is Sámsonnak menekülését Gázából tekinthette annak, hacsak az utóbbit átalánosan el nem fogadták volna másféle jelképnek, még pedig világosan bővebb és bensőbb jelentéssel; mert midőn ezt Krisztus feltámadásával tették párhúzamba, nemcsak a két személynek biztosítását, hanem az ellenség fölötti győzelmét is, Sámson-nál a philistaeusok fölött, Krisztusnál a halál fölött, akarták kifejezni.

Mivel pedig Bertalan nem használta a bővebb és bensőbb vonatkoztatást, szükségkép fel kell tennünk, hogy azt nem ismerte, vagyis, hogy a typologia tudományában, mely korában az egyházi tudományok egyik főágát képezte, nem volt jártas.

Elérkeztünk táblánk (55. fam.) utolsó alakjához.

Sajnosan ledörzsölt állapotja minden kifogás fölötti magyarázatát nem engedi meg. Koller abban Sámson vezetőjének távozását látta Sámson halála után;" tum puer, ut arbitror, Samsonis Dux, eo mortuo, discedens et pomum Imperii, indicium principatus, quem Samson in Israel tenuit, atque paludamentum auferens."

E felfogás egészen modern szellemü s minden typologicus felfogástól távol eső; mert elnézve attól, hogy itt nem gyermek vezetővel, minő a kép első osztályában jelenik meg, hanem férfi alakkal van dolgunk, sem az arany alma, sem a királyi palást nem jelképezte a hébereknél az uralmat, s hogy ezt a művész sem fogta fel úgy, mint Koller, világos azon körülményből, midőn az előbbi előadásokon az országalmát sehol sem hordja Sámson, és nem is hordhatta vakított szolgai állapotában, tehát mie nem volt, azt vezetője sem vihette el tőle; másrészt mit Koller ország almának tekintett, azt, az alak rongált voltának

Digitized by Google

daczára is, sisaknak kell tartanunk, hasonlót Herodéséhez a felső sorban, és mit palástnak mond, inkább gyapjunak, s igy egyet kell értenünk b. Gasser barátommal, ki ezen alakban Gedeonra és gyapjára ismert.

Minő jelentőséggel bir más most Gedeon a typologiában?

Jelenti Krisztus születésének hirdetését, a szeplőtlen fogamzást, a születést és kivételképen Tamás apostol hitetlenségét

az első három jelentésre vonatkozik:

„Hic annunciatur Jesus Christus Mariae per angelum.
Dominus apparuit Moysi in rubo ardenti et non comburenti.
Vellus Gedeonis repletum est rore coeli terra sicca permanente.“ *)

Ésaias VII. 14.

Annakokáért ád az Ur nektek jelt: Ímé egy szeplőtlen szűz fogad az ő méhébe, és szül fiat, és nevezi ezt Immánuelnek.

Jerémiás XXXI. 22. Meddig bujdosol, óh szófogadatlan leány? Mert az Ur uj dolgot cselekszik e földön: Az asszonyi állat körülveszi a férfiat.

Ezékiel XLIV. 2. és mondá nekem az Ur: Ez a kapu bezárva lészen, meg nem nyílik és senki rajta be nem megyen: mert az Ur az Izrael Istene ment be rajta, azért bezárva lészen.

„Rore madet vellus, remanet tamen arida tellus.“ és

„Legitur in libro Judicum, quod Gedeon petivit signum victoriae in vellere per pluviam irrigandum quod figurabat virginem gloriosam sine corruptione corporis inpregnandam ex spiritus sancti infusione. **)

Végre a „Concordantiae veteris et novi testamenti-“ben.

1. De annunciatione.

Annunciatur filii Dei conceptio Mariae virgini. Luc. 2.
Annunciatur Abrahae nativitas Isaac per angelum. Gen. 18.
Praedicit angelus parentibus ortum Samsonis. Jud. 13.
Datur Gedeoni signum in vellere Jud. 6.
Vidit Ezechiel portam clausam. Ezech. 44.
De trono eburneo Salamonis.
Servatur manna in urna aurea. Exod. 16.
Osculatur Esther summitatem virgae Assueri regis. Esth. 8.
Rinoceros dormit in sinu virginis. — In naturis rerum. ***)

Igy levén constatálva Gedeon és gyapjának viszonya az uj-szövetséghez, távolról sem tudhatni, mire célozhatott Bertalan püspök, midőn ezen alakot, ha ez csakugpan Gedeont ábrázolja, az Egyptombani menekülés képe alá tétette; holott ez az angyali üdvözlet alá teendő volt.

A mondottak szerint nem fogunk csodálkozhatni, hogy Bertalant, hivatala kezdetén az egyházi tudományokbani járatlansággal vádolhatták, midőn be van bizonyitva, hogy hivatalkodása későbbi éveiben sem értett a typologiához; majd összetévesztvén az időszerinti rendet, majd párhuzamot állítván fel, hol ilyen, az akkori nézetek szerint, nem létezhetett, majd oly jelenetet ábrázoltatván, melynek nyomára sem találunk a szent irásban.

Azonban, hogy Bertalan iránt engedékenyek legyünk, idéznünk lehet a dijoni sz. benignei templom leirójának I. részünk 42-dik lapján másolt következő helyét:

„Sepulcrum vero sancti et gloriosi Martyris (Benigni) ita est constructum. Est tumba ex quadra-

---

*) Heider Beitr. zur chr. Typologie 20. l.

**) Heid. id. munk. 37. l. és a nyomtatott szegények bibliájában „Item ain Buch der Richter am VI. C. dass Gedeon hat gepeten von dem engel gots ain zaichen des sigs in der woll der schaff ze feuchten und des ist ain figure marie der Junckfraw wenn die on zerstörung irs leibs unnd der Junckfrawschafft durch den heiligen Gaist geschwengert ward. Heinecke „Idée génér.“ a 323-ik laphoz adott képen.

***) Heid. id. munk. 113 és 114. l.

Digitized by Google

is aedificata lapidibus, quae octo cubitos in longum, quinque autem tenet in latum, cuius cacumen lapideum quatuor sustinetur suffragiis columnarum: desuper autem quatuor columnae marmoreae locatae erant antiquitus. Olim super lapideos arcus, qui continebant absidam, ferebant ligneam sex cubitorum longitudinis, septem et dimidii altitudinis (arcam?) quae undique auro atqne argento vestita, historiam Dominicae Nativitatis et passionis praemonstrabat anaglypho prominente opere pictura satis optima."

Ehhez hozzáadja D. Plancher (l. I. R. 45. l.) a következőt:

„Sz. Benigne ezen oltára előtt volt sírja, ugyanazon helyen, melyen ezt ma is látjuk; ehhez két öt foku lépcsőn szálunk le, egy és fél lábnyi, mélységbe. A sírnak területe hosszában 14 vagy 15 lábat, szélessége 6 és fél lábat tesz, e terület mindenütt 5 és fél láb magas fallal van körülvéve s befödve, e külön czélra készített, bolttal; az utóbbit támasztja nyolcz kőoszlop, melyen nyugodott sz. Benigne koporsója. A krónikás e koporsó hosszát hat rőfre teszi azaz 9 lábra, szélességét 4 s fél rőfre és magasságát 7 s fél rőfre vagyis közel 12 lábra; a koporsó minden oldalán arany és ezüst lemezzel volt födve, melyen urunk születése és szenvedésének története alakosan volt képezve... A régi fakoporsó megvan, körülbelül 6 láb hosszu és 3′ magas; s így a krónikás midőn hat rőföt említ a rőföt lábra szállítja le, ámbár amazt rendesen másfél lábnak veszik; krónikásunk ugyan ezt teszi leirása több helyén is.

Devant cet autel (de S. Benigne) était le tombeau de S. Benigne, au même lieu où il est encore aujourd'hui; on y descend par deux escaliers de 5 degrès, qui portent 1′ 6″ de profondeur. L'espace ou l'enceinte où ce tombeau est placée, est de 14 à 15′ de long, et d'environ 6′ 6″ de large, fermée de tous côtés d'un mur de 5′ 6″ de haut, couvert d'une voûte faíte exprès, sontenue de huit colonnes de pierre sur lesquelles était posée la châsse de S. Benigne: l'auteur de la chronique veut que cette châsse ait été longue de six coudées c'est-à-dire de 9′, large de trois coudées qui valent 4′ 6″ et haute de 7 coudées et démie c'est-à-dire de près de 12′; elle était de bois, et revétue de toutes parts de plaques d'or et d'argent, sur lesquelles l'histoire de la naissance et de la passion de Notre Seigneur était représentée en figures... Cette ancienne châsse de bois subsiste encore, elle a 6′ de long et environs 3′ de haut; ainsi l'auteur de la chronique en lui donnant 6 coudées de longueur a restraint à 1 pied la coudée que l'on prend d'ordinaire un et demie; il fait la même chose en plusieurs autres endroits."

E kettős leirásból látjuk, hogy sz. Benigne koporsója alkalmasint egyik oldalán Krisztus születése, másikán szenvedése volt előadva; ha már most mindkét oldal hosszoldal volt, akkor hihetőleg a születési és szenvedési jelenetek ugyanannyi helyet foglaltak el; tehát a dijoni elrendezés közel állhatott a pécsihez. Azonban a dijoni vert mű két századdal elébb készült, mint a pécsi; mely körülmény a csak feltevésen alapuló mentegetés értékét meglehetősen alászállítja.

Ellenben Francziaországban a pécsi dombormű keletkezési korában, sőt még azelőtt is már a tiszta, typologiai vonatkozás nélküli, történeti rendszer sem volt példátlan, mire nézve egyebek közt, tanuságot tesznek a sz. Savini falfestmények és a chartresi festett üveg táblák.

A sz. Savini falképeket diszmunkában adta ki 1845-ben a franczia közoktatási ministerium történeti bizottmánya e czim alatt „Peintures de l'église de St. Savin Deptm. de la Vienne. Texte par Mérimée. Dessins par M. Gérard-Séguin, lithographiés en couleur par M. Engelmann." Nagy Folio. A szöveg 120 lap; a táblák száma XLII.

Mérimée, a templom és falképeinek keletkezési idejére nézve így nyilatkozik, 57 és 58. l.

Megállapodhatni némi valószinűséggel a következő megközelítő datumoknál:

1023-tól 1050-ig, a templomnak felépítése, falainak és boltjainak bevakolása. A szentély diszesítése, a sz. Marin czimű kápolna falfestményei kevés idővel később keletkeztek, mint a szentélyei.

Voici les dates approximatives auxquelles on peut s'arrêter avec quelque vraisemblence:

De 1023 à 1050, construction de l'église, badigeonnage de ses murs et de ses voûtes. Decoration du choeur. Décoration de la chapelle de Saint-Marin, postérieure de peu de temps à celle du choeur.

Digitized by Google

1050-től 1150-ig, legkésőbb, a hosszhajó frescoinak festése, ugyszintén a crypta, az előcsarnok és a torony alatti karzat képei. A festészek valamely görög iskola tanítványai voltak.

1200 és 1300 közt azt előcsarnokban a nagy, Mária dicsőitését ábrázoló, kép készült.

Ezentul csak bemeszelés vagy oly festés, melyet nem érdemes említeni.

De 1050 à 1I50, au plustard. peinture des fresques dela nef, de la crypte, du vestibule et de la tribune, par des artistes appartenant à une école originaire de la Grèce.

De 1200 à 1300, peinture de la Vierge du narthex.

A partir de cette époque, il n'y a plus que d'ignobles badigeonnages, dont il est inutile de s'occuper.

Midőn 1845-ben e könyv megjelent még Németországban sem voltak teljesen megállapítva a középkor építészeti chronologiájának elvei, sőt Franciaországban ezek még ma sincsenek kellőleg elismerve; azért itt egyszerüen megjegyezhetjük, miként a sz. Savini templom legfelebb ha a XI-dik század vége felé épülhetett fel, s igy falképeit is a XII-dik század első felébe kell helyeznünk; azonban ezek igy is egész századdal régiebbek a pécsi dombormüveknél, és ennek daczára s. Savinben már csak ó-testamenti jelenetekkel találkozzunk, az uj-testamentomból pedig csak négy apokalypticus jelenet, a fentebb érintett Mária győzedelme és Krisztusnak két képe van véve magában a templomban, mások a torony alatti karzatot foglalják el, számok csekély, és nincsenek párhuzamítva azon ó-testamentombeliekkel, melyek nagy számmal festvék a hosszhajó-osztályok körívei fölött, még pedig két, egymás fölötti sorban, mi azért történhetett; mert a középhajónak nincsen magas ablaka s világítását a két csaknem épen oly magas mellékhajó ablakaitól veszi.

Az ó-kori jelenetek száma sokkal nagyobb levén, mint az elébb előadott összeállításokban, képeiket Mérimée sikerült magyarázata után megnevezni nem leend érdektelen.

V. Tábla. Az égnek és földnek teremtése: az isten két kört tart kezében, a napében férfi — a holdében női mellképet látunk; Mérimée szerint emlékeztetéssel az antik felfogásra.

VI. Tábla. Ádám álma, az isten Ádámnak bemutatja Évat, Évát a kigyó kisértetbe viszi.

VII. Tábla. Éva Ádámot kisértetbe viszi, az Uristen szemrehányást tesz a bünösöknek, s ki utasítja őket a paradicsomból.

VIII. Tábla. Ábel és Kain áldoznak, a köztök álló, sokkal magasabb, isten Abelhoz fordul.

IX. Tábla. Kain meggyilkolja Abelt, az Uristen elátkozza Kaint.

X. Tábla. Felemelt kitárt karokkal (mint a katakomba hasonló alakjai) imádkozó férfi, kinek megnevezése iránt habozik M. Noé megbizása az isten által.

XI. Tábla. Noé bárkája a habokon úszik, alatta a vizbe fultak testei, a bárkához két óriási emberalak kapaszkodik, az utóbbi, mint M. hiszi, rabbinisticus hagyomány, mely szerint egy óriás igy menekült meg, vagy két óriás a bárkát vizbe fulasztani törekszik.

XII. Tábla. Noé családjával együtt kiszáll a bárkából, s egy galambot áldoz az ur oltárán.

XIII. T. Noé szőlőt termeszt és borából iszik.

XIV. T. Noét kigúnyolja Cham fia, Sem és Japhet pedig betakarják. E jelenetnél a család asszonyai is jelennek meg; az épületen kivül egy a szülőnek ártalmas kecskebak van fára akasztva.

XIV. T. Egy öreg három ifju közt. M. az öregben Noét sejti, ki Cham fiát elátkozza.

XV. T. Babel tornyának építése.

XVI. T. Az isten Ábrahámnak megjelen a sychemi tölgyfánál.

XVII. T. Ábrahám és Lót elválnak egymástól.

XVIII. T. Lót egyik vejével bevonul Sodomába. A három utóbbi magyarázat, maga M. észrevétele szerint, kétes.

XIX. T. Ábrahám legyőzi a négy királyt és megszabadítja Lótot.

XX. T. Melchisedech kenyérrel és borral fogadja Abrahámot; mit a középkorban az eucharistia prototypjének tekintettek; ugy a bor és kenyér, mint Melchisedechnek kettős, királyi és főpapi, minősége miatt.

XXI. T. Ábrahám visszautasítja azon zsákmányrészt, melylyel a sodomai király őt megkínálja.

XXII. T. Ábráhámot eltemetik a Mambréval szemközti ephroni sírba.

XXIII. T. Jakab József fiát Sychembe küldi.

Digitized by Google

XXIV. T. Testvérei Józsefet eladják ismaelita kereskedőknek, s ez utóbbiak eladják Putipharnak. (Nevezetes itt, hogy az ismaelita kereskedők arab burnust viselnek.)

XXV. T. Putiphar neje Józsefet bevádolja.

XXVI. T. József a tömlöczben, József az egyptomi Pharaoh előtt.

XXVII. T. József a Pharaohnak megmagyarázza álmát. József győzedelmi menete (négy kerekü dísz-kocsin).

XXVIII. T. A zsidókat üldözőbe vevő Pharaoh belefúl hadával együtt a vörös tengerbe.

XXIX. T. Mózes, a zsidókat vezetve, megjelen a tenger tulsó partján.

XXX. T. Az isten, Sinai hegyen, átadja Mózesnek a tiz parancsolatot, Mózes lángok közt térdel, jobbra balra két-két tárogatóba fúvó angyal, az isten keresztes nimbussal, felhőkkel körűlvett mandorlában, zsámolyon áll.

Az ugyanazon keretbe foglalt kettős és hármas előadást külön olvasva, látható még a sz. Savini templom falán 35, az ó-testamentomból vett jelenet, még pedig az „ante legem“ előtti korszakból.

Merimé megjegyzéséhez, mely szerint a s. Savini frescókban byzanti befolyás mutatkozik, hozzá adhatjuk, hogy ezen befolyás sikeresen le van győzve vagy tulszárnyalva a rajz keletkezési korát tekintve, meglepő szabatosságában és szabadságában, sőt már észrevehető némi törekvés a természet egyéni vonásainak használatára is, jelesen az arczokban, melyekben még különböző indulatot is igyekezett kifejteni a művész, ellenben a szokásaink szerint, ruhával eltakart test-részek, hol meztelenségben jelennek meg, a test nem ismerését árulják el a rajzolónál. A ruházatban is eltérés vehető észre a régibb felfogástól, midőn t. i. csaknem egyaránt ugyanazon szabásu ruhát látunk, a Savini falképekben a nem szent személyek ruházata a kor divatához van alkalmazva, sőt az ismaeliták még az egészen idegen arab burnust is viselik. A tájkép felfogása egészen conventionel, csakis pár fával van jelentve, mely nem a természet, hanem az akkori művészet igen szegényes fáit utánozza. Épen oly conventionel módon van felfogva az építészeti melléklet, egyedül az oszlopok mutatnak az egykoru architectura ismeretére.

A szinhangulat a legrégibb, a sárga-vörösös, hanem úgy, hogy midőn a sárga tüzes eleven, a vörös a kirivóság elkerülése végett, inkább sötétes, sőt barnába átmenő. Kék és zöld festéket igen csekély mérvben alkalmazott a festész.

Az e helyütt idézendő két chartresi üvegtáblát adja a franczia tanügy-miniszter rendeletére e czím alatt „Monographie de la cathèdrale de Chartres“ 1867-ben elkészült Átlasának több táblája; a Krisztus gyermekkori jeleneteit egy csúcsíves ablakon látjuk, melynek mása az Atlas öt tábláján van előadva.

Az utóbbi történet tizennégy külön körben foglalt jelenetből áll ugyanis.

Első táblán (LIII. sz. a.)

1. Krisztus Transfiguratiója.
2. Bevonulása Jéruzsalembe három tanítványa társaságában.
3. Krisztus tanítványainak lábát mossa.
4. Az utolsó vacsora.

Második táblán (LIV. sz. a.)

5. Krisztus elfogatása az olajfakertben.
6. Ostorozása az oszlophoz kötöttnek.
7. Krisztus a keresztfán.
8. Levétetik a keresztfáról.
9. Sirba tétetik.
10. A sz. asszonyok és az angyal a sírnál.

Harmadik táblán (LV. sz. a.)

11. Az ugy nevezett „Noli me tangere.“
12. A nem hivő Tamás.
12. Krisztus találkozása két tanítványával.

Digitized by Google

14. Vacsorál ugyanazokkal Emausban.

Ellenben a Jézus gyermek korából vett jelenetek a következők a XLVIII. táblán.

1. Angyali üdvözlet.
2. Sz. Erzsébet meglátogatja a szűzet.
3. Jézus születése.
4. A születést három pásztornak két angyal hirdeti.
5. Zacharias és József ülve, könyvvel kezökben, ugyanazon épszögű keretben, de az előbbiektől oszloppal elválasztva ül trónján Heródes; kihez közeleg.
6. Vándorbottal kezében a három szent király a XLIX. táblán.
7. A három király ép ugy közelg a
8. gyermeket ölében tartó, trónon ülő, szűzhez.
9. Másfelül a három király eltávozik; mindkét jelenetben előtte van a vezető csillag.
10. Három asszony a templom felé megy, egyikök galambpárt, kettő nagy égő gyertyát viszen.
11. Zacharias fogadja a kisdedet a templomban.
12. Az angyal meginti álmában a három királyt.
13. Heródes kiküldi poroszloit, kik
14. } Bethlehemben a kisdedeket meggyilkolják.
15. }
16. } Ugyanazon jelenet ismételve, t. i. a b. szűz a gyerekkel szamáron ülve és sz. József.
18. }
17. Az előbbi két jelenet közt egy városból sok nép jön ki a személyek fogadására.
18. Angyal sz. Józsefet álmában meginti.
19. Jézus kereszteltetése.
20. A bálványok lezuhannak állványaikról.
21. }
22. } Jézus ünnepélyes bevonulása Jeruzsalembe.
23. }
24. A csúcsíves mező közepén a szűz trónon ülve és két virág screptrumot tartva kinyujtott kezében, ölében ülve az áldozó kisded, a két mellékmezőben két tisztelő angyal, fölötte nap és hold.

A képek felirata azokat még a XII-dik század (végére?) helyezi, azok tehát régiebbek a pécsi domborműveknél s egykoruak lehetnek a klosterneuburgi antipendiummal, de semmi esetre sem sokkal későbbiek ennél.

Bertalanunk mentségére itt találjuk az álmában megintett három királynak előadását, ehhez még azt is adhatjuk, hogy az előadás Francziaország egyik legjelentékenyebb székesegyházában fordul elő, oly egyházban, melyet Bertalanunk hihetőleg látott, látogatott és tanulmányozhatott; de másrészt meg kell jegyeznünk, hogy a régibb typologiától épen Francziaországban korábban tértek el, mint másutt, és hogy ezen eltérés épen a székes-egyházakban történt, melyeket nem annyira a clerus, mint a városok laicus községe épített, végre, hogy az előadás ablak táblán látható, tudjuk pedig *), miként az ablakokat gyakran

*) Hogy a chartresi székes-egyház a clerus befolyásának inkább tulajdonítható részén a jelképesség és typologia középkori szabályaihoz szorosabban ragaszkodtak, mint az ablak képeiben, kitünik ezen résznek Didron által „Annales Archaeologiques.“ IX. k. 42 k. l. adott leirásából. E székes-egyháznak van három kapuzata; nyugati, északi és déli, a két utóbbi előtt áll nagy előcsarnok, „porche.“ E két tetemesen kiszökö előcsarnok át van törve a három kapunak megfeleló három fő nyilással, kettővel déli és éjszaki oldalán. Az egész előcsarnok, annak minden oldala, pillére, csúcsive meg van rakva szoborral. Az éjszaki csarnok összes szobra és domborműve az ó, Krisztus férfi kora előtti, világra vonatkozik; ellenben a déli előcsarnokban az uj, Krisztus fellépte utáni, világot adja elő. Éjszakon az első szobor a világot teremtő istent ábrázolja, mig az utolsók a szűz történetét és Jézus gyermekkorát ábrázolják. Délben az első szoborcsoportban Kriszus és István apostol, az első martyr, kezdi a sort, végzi pedig, mint a világ végén álló, az utolsó itélet; látjuk tehát éjszakon a genesist s mi azon tul következik egész a megváltó jöveteléig; délben a keresztyén vallás fejlődését egész az apokalypsisig. Ha két jelképes szoborban akarnók összefoglalni a két előcsarnok összletét, tehetnők ezt a zsynagoga és az egyház képében. A párisi nagy könyvtárban egy a XIII-dik században keletkezett kéziratot őriznek, melyben Krisztus trónon ülve van előadva. Balján, zsámolyon Mózses törvénytábláit, jobbjában nyitott evangelium könyvet látunk. Ha már most pillanatra a chartresi székes-egyházat Jézus testét képzönek veszük, bal, vagyis éjszaki, szárnya jelelné a mózési törvényt, jobb, vagy jobb szárnya az

Digitized by Google

egyes testületek készítették s ezt épen a chartresi templom több ablaka tanusítja, melyeknek alján egy vagy más adakozó mesteremberi czéh foglalatosságában van előadva. Mind ezt tekintetbe véve a mentség értéke meglehetős csekélylyé válik; de másrészt növekszik érve, ha azt Bertalanunk nemzetiségének kifürkészésére akarjuk felhasználni, melyre ezennel átlépünk.

---

evangeliumot, a kegyelem idejét. Volna tehát itt roppant falaiban felépült, szobraiban, vésett, és fali- és ablakai ábráiban festett képünk. — Durand és más vele egykoru liturgisták mondják, hogy a zord és fagyos észak illik a kemény és véres mozaikus törvényhez, ellenben a meleg és jó illatu szelektől átlengett délt illeti az ember szivét hüvitő kegyelem ideje. — Az északi csarnok középső nagyobb csúcsívében adatik elő a teremtés története 18 képben, a jobbjára levő csúcsívben a zodiacus és az év tizenkét havában előforduló különféle gazdasági munka, a baljára fekvő csúcsívben a politikai és társadalmi erkölcs 14 képben. — A két előcsarnok ezer háromszáz szobrot mutat, mely csodálatos renddel van elosztva. E rendet nem a XIII-dik század találta fel ugyan (mert a typologiai tudomány régibb e századnál), hanem organizálta ép oly erélylyel, mint értelmiséggel. Az utóbbi állításra nézve nem lehet egészen megegyezni Didronnal; mert a typologia szabályait már a XII-dik század állapította meg, s ezen szabályoktól, kivált Franciaországban, elébb tértek el mint Németországban, végre még Chartresben is a typologialag összetartozót ketté szakították, s igy a kölcsönös vonatkozást, mint ezt a rendező képzelte, alig ismerhetjük meg biztosan. Ellenben látjuk, hogy a chartresi kapuzatakon a typologiai elemhez már ujabb, attól eltérő, elem is járul t. i. a szentek és a naptáré. Az utóbbit elfogadta kapuzatai diszesítésére és utilitaris okból a franczia nevezetesebb templomok nagyobb része, valamint hajdan a naptár fölötti ügyeletet minden nemzet vallásos ügynek ismerte, igy, hogy csak kettőt említsek, az egyptomi papvilág minden év lefolytával ünnepélyesen bevitte templomába a lefolyt évet jelentő vizedényt, és Rómában beverte a consul az évet jelentő szöget. Mi mosolygunk e szertartáson,, de gondoljuk meg csak kissé, hogy hajdan nyomtatott naptár nem volt, s hogy az idő folyamnak szakaszait a közönséggel csakis hasonló ünnepélyek és képek által lehetett megismertetni s az évszakaszok értelmében szükséges munkálkodásra figyelmeztetni; ez volt mindkettőjének feladata, iránya és czélja, melyet a vallás jelképes utján lekönnyebben, s legbiztosabban tüzhettek ki, követhettek s érhettek el.

Digitized by Google

MÁSODIK FEJEZET.

A pécsi domborművek nemzetisége.

Bertalan püspök (1219-től—1245-ig) nemzetisége.

Koller (II. köt. 45 és 46-ik lapon) igy szól Bertalan pécsi püspökről:

„Származása iránt Bertalan maga nyilatkozik egy 1234-ben kelt okiratában, melyben Cluny zárdájában kiván temettetni; ezen okiratában mondván t. i. hogy apjának teste is ott nyugszik: helyesen következtethetjük tehát, miként Bertalan azon vidékről, hol a Cluny zárda fekszik, azaz Burgundiából, származott. De nincs is szükségünk ily találgatásra, midőn Samarthanus Dénes (a Gallia Christiana IV. köt. 1146-ki osztálya XXII. számában) világosan mondja Bertalant a pécsi püspököt, Joceranus Brancion, burgundi helység ura, és II-ik István clunyi apát testvérének. Bertalan hihetőleg Jolanta, a burgundi Altissidori gróf leányával jött Magyarországba, midőn ezt András király nőül vette, kinek kegyével különösen birhatott; különben ki nem magyarázható, hogyan juthatott volna, külföldi létére és a megkivánt előleges tanulmányok hiányában, a magyar egyház püspöki székéhez.“

XXIV. Genus suum Bartholomaeus ipse prodit in Dipl. 1234. quo sepulturam sibi in Cluniacensi Monasterio constituit. Cum enim in eo meminerit genitoris etiam sui corpus in eo Monasterio quiescere, pronum est conjicere Patrem suum ex ea, in qua situm erat Cluuiacense Monasterium, regione oriundum, Burgundum videlicet fuisse. Sed nihil opus est hac in re conjecturis, postquam Dionysius Samarthanus certo prodidit (Gallia Christ. Tom. IV. Col. 1146. N. XXII.) Bartholomaeum Episcopum Quinque-Ecclesiarum Joceranni, qui erat Branceduni in Burgundia Dominus, et Stephani II. Abbatis Cluniacensis consanguineum fratrem fuisse, Forsitan cum Jolanta Petri altissidorensis in Burgundia Comitis filia, quam Andreas Rex uxorem duxit, in Hungariam venit, eamque non parum quo cunque titulo contingebat; Alioquin non satis intelligitur, quemadmodum homo exterus, et sufficienti litterarum scientia destitutus ad pontificatum Ecclesiae Hungariae eluctari potuerit.

Egyébiránt Samarthanus Gallia Christianája és a „Bibliotheca Cluniacensis“ Paris 1614. a brancioni nemeseket, mint clunyi zárda szomszédjáit már sokkal elébb is emlegetik, e két könyvből merített Lorain is midőn „Essai historique sur l'abbay de Cluny“ Dijon. 1859. czimű könyve 110 és 111-dik lapján mondja:

„1153-ban a clunyi apát Péter kérelmére sz. Vincze templomában Maconban synodus jött össze, hogy biztosítsa a clunyiakat a rablások ellen, miknek ez időben ki voltak téve. A pápai legatus Oddo cardinalis elnöklete alatt összegyültek a lyoni érsek Heraclius, a clunyi apát testvére (ugyanaz, kit I. Frigyes császár egy híres okirattal, erősített meg magas állásában) a lyoni érsekséghez tartozó autuni,

A sa prière (de Pierre abbé de Cluny) se réunit un synode dans l'église de St.-Vincent de Macon en 1153, pour rassurer les Clunistes contre les pillages effrénés qui les tourmantaient alors. L'assemblée, sous la présidence du légat du pape, le cardinal Oddon, comprenait l'archevêque de Lyon, Héraclius, frère de l'abbé de Cluny (celui-là même, qui fut confirmé dans cette haute dignité par

Digitized by Google

maconi és chalonsi püspök, megjelent ott Vilmos burgundi gróf is, és más Vilmos chalonsi gróf, s a következő nagy urak: beaujeui Humbert, a brancioni Josserand-le-Gros (a vastag), berzei Hugo, clessei Hugo és sok más burgundi nemes. Három napi tanácskozás után az egész papság és nép előtt mindnyája béke tartásra kötelezte magát, valamint a zárda birtoka, úgy egyházi és világi személyzete irányában, értvén a Saone, Loire és Rhone folyók és Autun és Chalons közt fekvő vidéken; egyszersmind mindnyája igérte, hogy a gonosztevőket üldözőbe veendi és hajlékaikban ostromolni fogja."

un diplôme célèbre de l'empereur Fréderic I.), les suffragans de la métropole, les évêques d'Autun, de Mâcon et de Châlons. On y vit paraitre aussi un comte Guillaume de Bourgogne, un autre Guillaume comte de Châlons les seigneurs Humbert de Beaujeu, Josserand-le-Gros de Brancion, Hugues de Berzé, Hugues de Clessé, et bien d'autres nobles de Bourgogne, Tous, après trois jours de séances devant tout le clergé et le peuple, s engagent à maintenir la paix des possesions et des personnes monastiques ou laiques de l'abbé de Cluny, dans tous les pays compris entre la Saône, la Loire et le Rhone, et ceux situés entre Autun et Châlons; promettant de poursuivre et de punir les malfaiteurs et des les assiéger dans leurs retraites.

Idézett értesítését Lorain a „Bibliotheca Cluniacensisból" (592-ik osztály E betü) vette, hol ezek állanak.

1153-ban a clunyi egyház-béke megszerzésére gyülés tartatott Péter Venerabilis alatt, sat.

De pace Ecclesiae Cluniacensis reformanda anno 1153 sub Petro Venerabili conventus celebratus, etc.

Az idézett könyv 512-ik oszt. C betüje alatt hasonló czélu okmányt találunk:

Péter albanoi püspök és római cardinalisnak a clunyi szabadalomról szóló okmányában ez áll.... „Intek minden katonát, ki a hozzánk legközelebb fekvő váracsot lakja, t. i. a brancionit, bergiakit, buxerit, sedunit, sergiakit és oscellait, hogy vidéki lakosainkat vagy földmivelőinket, kik a zárda körül fekvő helységekben telepedtek le, semmiképen ne sértsék és azokat torturázni ne merészeljék."

In charta Petri Albanensis episcopi et cardinalis Romani de Immunitate Cluniaci.... Ammoneo et omnes milites, qui in his nobis proximis castellis habitant, vid. Branciduno, Bergiaco, Buxeria, Seduno, Sergiaco et Oscella, ut ruricolis nostris seu rusticis, qui in circumjacentibus huic loco habitant villis, nullam laesionem et torturam inferre praesumant."

Ugy tetszik, mintha ezen intés következtében gyült volna egybe az 1153-ki maconi gyülés.

De már valamivel elébb is említi a „Bibl. Clun." a brancioni családot; midőn 1410-ki osztálya C betüje alatt érinté, hogy 1147-ben a clunyi apát egyezkedett Henricus Grossus és Jocerandussal.

Proceres quoque terrae ejusdem limitis, Hugo videlicet de Berziaco, Henricus Grossus et Jocerandus frater ejus etc. iurarunt etc. In Bulla pontificis Eugenii III. data anno 1147.

De nézzük meg az apátsági viszonyt a brancioni családhoz Bertalanunk korában is; a Koller által idézett Gallia Crist. IV. köt. 1146-ik oszt. NXXII. ezeket fogjuk találni:

hogy II. István 1230-ki augustus hóban silviniaci perjelből választatott clunyi apáttá, s hogy a következő esztendőben brancioni Jocerannus ezen apátot legkedvesebb rokonának nevezi (Guilheron történetének 53 lapja szerint testvérének) azon okiratában, melyben az apátnak a perciaki villában birt jogokat köti le, végre megigéré, hogy ezen lekötését Bertalan testvére, a pécsi püspök, által is helyben fogja hagyatni... II. Istvánt (a zárda XXII-ik apátját), mint ilyent 1236-ban julius hóban is találjuk, de ez évben leköszön, és nem sokára meghalálozván, eltemettetett a silviniaci zárdában, honnan perjelből clunyi apáttá választatott.

Stephanus II. de Berziaco. Sebus p, l. p. 53 ex priore Silviniaci, uti Severtius habet, vocatur electus Cluniacensis anno 1230. mense augusto, in transactione, quam fecit cum Abbate Trium-fontium, eumque tradunt benedictum a Joanne Viennensi Archipraesule. Anno sequenti fortasse, vel 12 cal sept. Jocerannus Branceduni dominus vocat hunc abbatem carissimum consanguineum suum, fratrem appellat Guicheron hist. p. 53 in oppignoratione jurium, quae habebat in villa de Perciaco, facta Cluniaco, quam dictus Jocerannus a suo fratre Bartholomaeo Quinque Ecclesiarum Episcopo roborandam pollicetur. An. 1232 feria IV.

Digitized by Google

infra octavas Ascensionis Domini homagium excepit a domino de Perciaco, sub sigillo Joceranni Grossi domini Branceduni et castellani domini Reginaldi in Burgundia . . . . Reperitur Stephanus II. adhuc 1236 mense Julio in bibl. Sebus p. 445, sed hoc anno abdicavit, mortuus pridie calendas Novembris, ac sepultus Silviniaci, unde fuerat ex priore assumtus."

Az itt említett Jocerannust a Bibl. Cluniac. több más helyen is hozza fel, jelesen: 1234, hol e főnemes kezességet vállal Dalmatius li Hungresért, ki ezen melléknéve után Magyarországból valónak látszik; *) így ugyanezen 1234-ik évben elismeri Jocerannus, hogy az apátságtól több jószágot hűbérben bir; **) végre 1236-ban nyugtát állit ki VI. Hugo (a XXIII) apátnak egy általa visszafizetett adósági összegről. ***)

A legutolsó okiratban, az 1236-ik évi marczius hóban, VI. Hugo, már mint apát említtetik, holott a „Gallia Christ." szerint II. István még julius hóban is apát volt.

Ezen ellenmondást, távol minden kutforrástól, nem tudom felvilágosítani, valamint azon körülményt sem, miszerint Lorain 1230. és 1236. közt nem elégszik meg egy clunyi apáttal, kit mint huszonkettediket említ a „Bibl. Clumiac" 1618 „Venerabilium Abbatum Cluriacensium Chronologia" czimű osztályában. Ellenkezőleg ezzel Lorain, tán támaszkodva Guicheron nyilatkozatára, mely szerint II. István a brancioni Jocerannus testvére volt, két Istvánt említ: egy brancionit és egy berzéit, „de Bersiaco," s az előbbit egyszersmind XXIII. I-dik az utóbbit XXIV-diknek teszi; mind kettőjéről így szólván munkája 181 és 182-ik lapján: ****)

„Brancioni István Clunynak huszonharmadik apátja, rokona volt a burgundi herczegek és grófoknak, és testvére ama brancioni Josserandnak, kinek bátorságáról és haláláról szólt Joinville, kis öcscse, midőn IX. Lajos első szentföldi hadjáratát beszéli el s említi, hogy Josserand halálozva mondá: miként 36 ütközetben volt jelen, melyekben gyakran a fegyver-jutalmat elnyernie sikerült. Josserand már Balduin császárt is követte volt tengeren tuli utjában.

Berzei István az apáti széken közvetlenül követte brancioni Istvánt ki női részről nagybátyja volt.

E két apát székfoglalása a zárda földterületi érdekét nagyban előmozdította: ez időben történt, hogy a brancioni család oly közel és oly gazdag fekvő birtokának nagy részét az apátok kezére bocsátotta, részént egyezkedés utján, részént hübérként, s hogy így szüntette meg Eudes, burgundi gróf kezeskedése mellett a közte és az apátság közt létezett régibb villongásokat.

Ha Lorainnak van igaza, akkor Bertalan püspök Jolanta magyar királynénak is rokona volt,

---

*) Col. 1505. A. Ego Jocerannus dom. Branceduni notum facio omnibus praeseutes litteras inspecturis, quod D. Dalmatius li Hungres, miles, obligavit viro religioso Stephano Abbati Clun. decimam de Cortrembley tertiam partem decime de Hainsy et quidquid juris in ejusdem decimis potest reclamare vel habere pro nonaginta libris cluniacae monetae. — Ego ad preces et mandatum dicti Dalmatii, orga dictum Abbatem et successoores suos et Ecclesiam Cluniacensem fidejussorem me constituo, promitteus bona fide etc. Actum A. D. 1234. mense Januario

**) Col. 1506. A. Ego Joceraunus Grossus Dominus Branceduni, notum facio — — quod ego, exceptis rebus aliis, quas antiquitus receperam ab Ecclesia Cluniaceusi in feudum, scilicet prata de Noemis, recepi a Domino Stephano Cluniacensi, in feudum quidquid habeo apud Flagiacum et in tota villa de Syrons in valle de Macioco et de quibus omnibus supradictis ego feci homagium predicto Stephano Abbati in Capitulo Cluniacensi in praesentia conventus. Actum A. gratiae 1234 mense Januario.

***) Col. 1507. C. Universis praesentes litteras inspecturis, Joceranus Grossus Dominus Branceduni salutem in Domino. Universitati Vestrae notum facio, quod venerabilis Abbas Hugo Clumiacensis et conventus eiusdem loci satisfecerunt mihi plenarie de sex millibus libris Divionensibus, quas debebant mihi pro venditione quam feci eis de castro de Boteavant, et eos quittavi super his pro me et pro omnibus ad me pertinentibus in perpetuum. In cuius testimonium praecenti scripto sigillum meum apposui. Actum A. D. 1236 mense Martio.

****) Etienne de Brancion, vingt-troisième abbé de Cluny, était allié aux ducs et aux comtes de Bourgogne, et frère de ce Josseraud de Brancion, duquel le sire de Ioinville, son neveu, raconte le courage et la mort, au premier voyage de roi Louis IX. en la Terre-Sainte, et rapporte qn' il disait en mourant: qu' il avait été en treute-six batailles et journées de guerre, desquelles, souventefois il avait remporté le prix d'armes. Josserand avait déjà suivi l' emperuer Baudouin au voyage d'ontre-mer.

Etienne de Bergé succéda immediatement a Étienne de Brancion, son oncle par les femmes.

L'accession de ces deux hommes au siége abbatial de Cluny favorisa surtout les intêrêts territoriaux du monastère: ce fut en ce temps-là que la maison de Brancion, si voisine et si riche de possessions, livra aux mains des abbés ses pareus, par transaction ou par vente, une multitude de terres et de droits féodaux, dans les villages autour de Cluny, en terminant ainsi, sous la caution d'Eudes duc de Bourgogne, tous les différends ques cette noble famille avait à regler avec l'église de Cluny.

Digitized by Google

s így a pécsi püspöki székre való emeltetésén épen nem fogunk csodálkozhatni, daczára annak, hogy kinevezése alkalmával sem elegendő tudománynyal, sem a canonikai korral nem birt; mert e két hiányt bőven pótolta magas származása és családjának roppant befolyásu állása.

E két hiányra figyelmeztet Koller és mint igazságos történetiró az ide vonatkozó okmányok egész sorát hozza fel, szavai ezek II. köt. 7. k. és k. l.

„VI. Bertalannak, hivataloskodása kezdetén sok nehézséggel kellett küzdenie; mert nem birt elegendő tudományos képzettséggel, miről őt és egyszersmind a törvényes kor hiánya miatt is vádolták az apostoli széknél. III. Honorius pápa tehát vizsgálatot rendelt és cselekményeit azon esetre semmiseknek nyilatkoztatta, ha kisülend, hogy akkor, midőn a püspöki széket elfoglalta, nem volt törvényes koru, egyuttal a pápa felfüggeszti őt mint püspöket az egyházi hivataloskodástól, mivel erre elegendő tudománynyal nem bir; ha azonban törvényes korát kimutatná és utólagos tanulmánynyal kipótolná tudatlanságát, a pápa megigéri, hogy kegyelmében részesitendi. Ezen kivül az esztergami érseket, ki Bertalant a köz conciliumok statumai ellenére megerősitette és felszentelte, ugyanezen conciliumok által szabott büntetéssel bünteti meg, elvevén tőle a jogot, melylyel Bertalan utódjának megerősítésére nézve birt, s e fölött felfüggeszti beneficiumai élvezésétől, mind addig, mig, az ügy állása szerint, engedékenységet érdemelend; addig is a veszprémi és az egri püspök a beneficiumokat belátásuk és lelkiismeretök szerint az esztergami megye valamely valóságos hasznára forditsák. Ezen parancsát a pápa az 1220-ki augusztus 25-kén, Bertalanhoz intézte, kinek egyszersmind meghagyta, hogy az egyházi jogok gyakorlatát azokra ruházván, kiket e czélra az apostoli szék ezekkel megbiz, igyekezzék szorgalmasan, és okszerüleg haladni a tudományban, hogy igy, ha törvényes korát bebizonyítja megérdemlett kegyelmet találjon az apostoli szék előtt.

VII. Később̈en, midőn az elfogadott tanuk vallomásából kitünt, hogy Bertalan, mikor pécsi püspöknek választatott, törvényes koru volt, Honorius őt, a cardinalisok jóváhagyásával, ezen vád alól fölmentette, s ennek bizonyítványául apostoli levelet irt hozzá 1221-ki januar 29-kén. Ugyanezt ugyanaz napon megirta a veszprémi és egri püspöknek is, hozzáadván a parancsot, hogy azok, kikre Bertalan püspökségének gondviselése bizatott, őt jogaiban akadályozni ne engedjék s ha mégis valaki akadályozni merészelné, ezt minden felebb folyamodás nélküli egyházi büntetéssel illessék. Azonban ámbár Bertalan törvényes kora be van

VI. In exordio Episcopatus sui non exiguas sustinuit difficultates (Bartholomaeus). Erat enim sufficienti litterarum scientia destitutus; qua de re, et insuper de legitimae aetatis defectu cum esset apud Apostolicam sedem delatus, Honorius P. P. III. de defectu aetatis inquiri jussit, et si constiterit electionis tempore Eundem aetatis legitimae non fuisse, quid-quid de ipso factum erat, voluit irritari. Caeterum quia inventus erat sufficientem non habere scientiam, Eum in spiritualibus a pontificalium executione suspendit usque ad suae beneplacitum voluntatis; ut si de legitima aetate docuerit, et studio subsequente suppleverit, quem patiebatur, in Litteratura defectum; gratiam, prout expedire videtur Eidem impenderet. Ad haec Strigoniensem Archi-Episcopum, qui ad confirmationem et consecrationem Bartholomaei contra generalis Concilii statuta processit, ejusdem Concilii animadversione punivit ut videlicet non solum confirmandi primum Bartholomaei successorem careat potestate, verum etiam a perceptione proprii Beneficii sit suspensus, donec, si aequum fuerit, indulgentiam mereatur; ipsius beneficii fructus interim in aliquam evidentem utilitatem Strigoniensis Ecclesiae de Vesprimiensis et Agriensis Episcoporum conscientia et consilio convertantur. Mandata haec sua datis ad Bartholomaeum Anno 1220 die 25 Aug. Litteris significavit, praecipiens, ut interim spiritualium curam per eos, quos ad hoc de conniventia sedis Apostolicae constituerat, geri procurans, sollicite et prudenter eum in scientia studeat habere profectum, ut si fidem super aetate legitima fecerit, apud Apostolicam sedem merito debeat gratiam invenire.

VII. Subinde cum depositionibus testium receptorum inventum fuisset, Bartholomaeum eo tempore, quo fuit in Episcopum Quinque-Ecclesiensem electus, fuisse sufficientis aetatis, Honorius Eundem ab hac quaestione, de Cardinalium consensu, absolvit, atque in ejus rei testimonium Litteras Apostolicas ad eum dedit An. 1221 die 29 Januarii, Quod ipsum Vesprimiensi et Agriensi Episcopis eadem die perscripsit, haec adjungens mandata. ut videlicet illos, quibus Episcopatus sui cura noscitur esse commissa, non permittant super ejusdem episcopatus justiciis ab aliquibus temere molestari, si qui vero mo-

Digitized by Google

bizonyítva s ezért választatását semmisnek nem mondhatni, mégis addig mig elegendő haladást a tudományban szorgalmával nem érend el, az egyház igazgatása, a sz. szék rendelete szerint, mások által viendő.

VIII. Bertalan e közben székétől távol tartózkodván, szorgalmasan tanult, mi által nem csak tudományáról, hanem jó erkölcsi magaviseletéről is bizonyitványt nyert. Miről, s egyuttal a kárról is értesíttetvén a sz. szék, mely püspöke távollétéből egyházára háramolhatnék, Honorius nagyon megörült és Bertalannak 1221-iki 17-iki aprilben kelt levelében meghagyja, hogy püspöki székét elfoglalván, annak világi és egyházi kormányzását szabadon vegye át. De midőn a kellő tudományosságot inkább csak megközelíté, semmint elérte volna, a pápa akarta, hogy valamely tudományos férfiut vegyen maga mellé, és addig annak tanácsával éljen mig mindinkább növekedő tudományával képes leend, maga vezetni az igazgatást.

lestare ausi fuerint, eos per censuram ecclesiasticam, quae nulla appellatione impediri possit, compescant. Nimirum etsi de legitima Bartholomai aetate constiterit, ac propterea electio irrita non fuerit, tamen interea, donec sufficientem litterarum scientiam studio, ac diligentia adipisceretur, regimen Ecclesiae secundum Apostolicae sedis praescriptum penes alios manere oportuit.

VIII. Bartholomaeus absens interim ab Ecclesia naviter in studia Litterarum incubuit, quare consecutus est, ut et profectus in scientia, et conversationis honestae in moribus testimonium haberet. De quo, ac item de imminenti Ecclesiae ex absentia sua dispendio cum ad Apostolicam sedem relatum esset, Honorius magnopere gavisus, Bartholomaeo An. 1221 die 17. Apr. per Litteras praecepit, ut ad Ecclesiam suam rediret, et in administrationem temporalium et spiritualium plene restitutus libera illa quae ad Episcopale spectant officium, exequeretur. Tamen quia ad sicentiam sufficientem appropinguabat tantum, nondum autem pertigerat, voluit, uti aliquem secum duceret virum Litteratum, et probum, eumque tamdiu teneret, consiliisque suis uteretur, donec sufficientem haberet ex incoepti studii prosecutione proventum.

Mint látandjuk Bertalan tudományosságának itt okiratilag bebizonyított hiánya nagy befolyást gyakorlott az általa megrendelt domborművek jelentékenységére.

Később Bertalan több utat tett András király érdekében, miről Koller II, 23 s. k. lapokon értesít bennünket.

„XII. Bertalan András uralkodásának vége felé igen nagy érdemet szerzett e király irányában négy küldöttségben, melyet a király nevében, hanem saját költségén teljesített. Mind e négy küldöttségnek ugyanazon czélja volt, t. i., a Jakab aragoniai király és Jolán, András leánya, közti házasságnak létrehozása. Bizonyítja ezt maga András 1235-ben kelt levelében e szavakkal: „Midőn Főtisztelendő atya Bertalan pécsi püspök ur leghűbb bárónk, szolgálatunkban egyszer kétszer és harmadszor működött külföldön saját költségére és nagy kiadások miatt megyéjének nagy kárára utazván a fenséges aragoniai királyhoz, hogy ahhoz, nőül adja Jolant, legkedvesebb leányunkat, mit is a királyhozi negyedik utjában teljesített“ sat. Ugy tetszik, mintha a két első utazás alkalmával csakis a feltételekről volt volna szó; mert az eljegyzés csak a harmadik utazás folytán jött létre. Az időt, melyben ez történt, bizton nem tudjuk; ugy hiszem, hogy 1229-ben történt; mert ekkor oldotta fel a Jakab király és Eleonora Alphons castiliai király leánya közti há-

„XII. Bartholomaeus sub finem vitae Andreae Regis praeclare de ipso meritus est, quaternis Legationibus nomine quidem Regio, sumptu vero Ecclesiae suae perfunctus. Quarum omnium idem scopus fuit, Nuptiarum nimirum Jacobum inter Aragoniae Regem, et Jolantem Andreae filiam conciliatio. Testatur id Andreas ipse in Litteris Anno 1235. datis his verbis. „Cum enim venerabilis pater Dominus Bartholomaeus Quinqueecclesiensis Episcopus noster Baro fidellisimus Regis et regni nostri in obsequiis semel secundo ac tertio laboraverit extra regnum suis propriis cum expensis et ecclesiae suae dampnis seu dispendys sumptuosis, videlicet ad Illustrem principem dominum regem Aragonum pro nostra filia carissima domina Jolench, ipsi illustri Regi matrimonialiter copulanda, quam etiam demum quartam explendo viam in regnum duxit Arragonum in thorum et consortium dicti regis“ et primis duobus itineribus de conditionibus tractatum dumtaxat fuisse videtur; nam sponsalia re ipsa tertia demum Legatione peracta sunt. De tempore non satis constat existimo intra Annum 1229, quo coniugium Jaco-

Digitized by Google

zasságot János, sabiniai püspök, és IX. Gergely legatusa, a közel rokonság okából, és 1233 közt, mely évben Jakab praenestei püspök, mint pápai követ Magyarországba jött, e két év kőzt teendő tehát Bertalannak első és második útja. 1234-ben ismét Spanyolországba utazván, kisérte őt Berald gróf és most szerencsés volt a jegybér iránt megegyezni. Ugyanezen utazásában Burgundiába jött, és a clunyi zárdában, hol apja volt eltemetve, magának is sírhelyt rendelt. Mig igy a király szolgálatában megyéjétől távol időzött praenestei Jakab, a sz. szék követe, őt hivatalától felfüggesztette, és e felfüggesztést közhirré is tette. Bertalan haza kerülvén, midőn ezen itélettel megismerkedett, a pápát levélben kérte fel, hogy kész levén megfelelni azon vádakra, melyek értelmében őt hivatalától felfüggesztették, a szent szék kegyelmesen bánjék el vele. A pápa ezen kérelemnek engedett és az esztergami érsekhez irt (mert praenestei Jakab akkor már eltávozott Magyarországból), hogy miután Bertalantól elegendő biztosságot veendett, miként ez kész az apostoli parancsoknak hódolni, vonja vissza a felfüggesztési itéletet, és hirdesse ki ezt kellőleg.

XIII. Bertalan igy ideiglenesen felszabadulván, 1235. Jolánt királyi kisérettel, melyben volt Dénes gróf, Jolánnak rokona is, Aragoniába vezette. Midőn Barcellonában kiszállottak, ezen városban sept. hóban megtartották a tényes lakadalmat. Kevéssel ez előtt Gergely pápa értesülvén az aragoniai és magyar király levelei által, hogy a magyar király a leányának jegybérül igért tizenkétezer ezüst márka fejében az aragoniai királynak a magyar harminczad jövedelmét addig kötötte le, mig e jövedelemből az oda igért összeg teljesen kikerülendett: a pápa, mondjuk, ugyan a királyok kérelmére Bertalanunkat a templariusok és hierosolimitánok mesterével együtt megbizta, hogy az idézett jövedelmet minden évben szorgalmasan gyüjtsék és őrizzék, az aragoniai király számára. A levél kelt 1235-ki aug. 9-én.

XIV. Miután a párt összeadta, Bertalan visszasietett Magyarországra, és 1235-ki november hó előtt vissza is érkezett; mert András Bertalannak

bum inter et Eleonoram Alphonsi Castellae Regis filiam propter propinguitatem a Joanne Episcopo Sabinensi Gregorii P. P. IX. Legato diremptum fuit, et 1233. quo Jacobus Praenestinus in Hungariam legatus venit, primam ac secundam Legationem Bartholomaei contigisse. Anno 1234. tertio in Hispaniam profectus socium habuit Beraldum Comitem, remque ita feliciter gessit, ut de Nuptiis ac dote Jolantis Barcinone X. kal. Martii transigeretur. Eodem itinere in Burgundiam venit, et in Cluniacensi Monasterio, in quo etiam Pater suus tumulatus erat, sepulturam sibi constituit. Interea dum procuratione negotiorum Regis distentus ab Ecclesia sua abesset, Jacobus Praenestinus Apostolicae Sedis in Hungaria Legatus Eundem ab officio suspendit, ac sententiam suspensionis publice nuntiari mandavit. Redux Bartholomaeus ubi de sententia in se lata intellexit, Papam per Litteras enixe oravit, ut cum super iis, pro quibus in eum suspensionis fuit sententia promulgata, Apostolicis sit paratus in omnibus parere mandatis, providere sibi super hoc de benignitate Sedis Apostolicae dignaretur. Papa precibus ejusdem permotus datis A. 1234. 15. Dec. ad Strigoniensem Archiepiscopum (nam Jacobus Praenesticus jam ex Hungaria excesserat) Litteris mandavit, uti sufficienti a Bartholomeaeo de stando Apostolicis mandatis cautione recepta, sententiam suspensionis relaxet, et denunciet eam publice relaxatam.

XIII. Bartholomaeus hoc metu ad tempus solutus A. 1235. Jolantem regio comitatu, in quo erat Comes Dionysius, Jolanti cognatione junctus, in regnum Aragoniae duxit. Cum Barcionem appulissent, in ea Urbe VI. idus Semptembris solemnia nuptiarum celebrata sunt. Paullo ante, quam id accidisset, Gregorius P. P. Regum Aragoniae et Ungariae Litteris edoctus, Ungarum pro dote duodecim millium marcarum argenti, quam filiae suae constituerat, quosdam redditus, qui trecesima vulgariter appellantur, Regi Aragonum obligasse, tamdiu percipiendas ab ipso, donec ex eis praedictam summam integre fuerit assecutus, eorundem Regum rogatu Bartholomaeo nostro, ac Magistris Militiae Templi, et Hospitalis Jerosolymitani in Hungaria comisit, ut proventus illos pro Rege Aragonum annis singulis diligenter colligerent, et fideliter custodirent A. 1235. 9. Aug.

XIV. Confecto negotio et Nuptiarum solemnitate terminata, reditum in Hungariam acceleravit, atque ante mensem Novembrem Anni 1235 in Hun-

Digitized by Google

negyedik követségi visszatérte után őt meg adományozta. És mivel András vagy november közepe táján, vagy épen november első napjai egyikén meghalt, szükséges, hogy Bertalan, ki september hóban elutazott Spanyolországból, nov. közepe előtt visszatért legyen. Bertalan költségei, utjai miatt, igen nagyok voltak; mert öt ezer markára rugtak, s igy püspöki udvarát is, mely a Dráva mellett Vaskával szemközt fekszik, és sz. Márton nevét viseli, tizenhét ahoz tartozó villával együtt ezen utazások alkalmából kénytelen volt elzálogosítani, a király jóváhagyásával s azon kikötéssel, hogy azt akármikor visszavehesse. András annyi szolgálatai miatt Bertalannak lekötelezve érezvén magát, költségi visszatéritése és működése jutalmazása fejében annak némely királyi birtokot adományozott mint kárpótlást amaz összegért, u. m. a Boda nevü udvarnokok földjét, Narádot, a madarászok és kutyaőrzök földjét, mindkettőt Baranya megyében és Mazát a határvidékiek (?) földjét Tolnamegyében; az adományi levélben e földek határai pontosan meg vannak határozva. Ezen kivül András eldődei u. m. sz. István, I. András, sz. László és III. Béla okleveleit ujra megerősítette. A király ezután csak kevés ideig élt; meghalt t. i. november hóban.

Fentebb, Koller után, említém, hógy Bertalan, midőn 1234-ben Clunyban időzött, magának e zárdában sírhelyet rendelt; a rendelkezés Kollernél a következő.

Mindnyájátok tudomására adjuk, hogy azon ajtatosság és szeretet miatt, melylyel a szent atyák, t. i. az apát urak és a clunyi gyülekezet iránt viseltetünk, akarjuk és megengedjük nekik, hogy miután lelkünket, az isten által hivatva, elhagyta testünket, e test ugyane clunyi zárdában, hol atyánk teste is nyugszik, temettessék el, s igy utolsó rendeletünk szerint itt választottuk megmásíthatlan sírhelyünket. Minek bizonyítványául ezen iratunkra felteszszük pecsétünket. Kelt 1234-dik évben.

E szerint Bertalan 1234-ben Clunyban volt, de ott találjuk őt, miről Koller nem teszen említést, 11 évvel később is, t. i. 1245-ben.

Ekkor IV. Innocentius pápa II. Frigyes császártól üldözőbe véve, elhagyván Rómát Lyonban conciliumot tartott, melyen kimondotta Frigyes császár trónvesztését; de, midőn e conciliumba IX. Lajos vonakodott megjelenni, ezzel később Clunyban találkozott, hol a Bibliotheca Cluniac szerint rop-

gariam venit; nam exstat Donatio Andreae Bartholomaeo a quarta Legatione reduci ab Andrea Rege concessa. Porro cum Andreas medio Novembri mense, vel prioribus diebus mensis Novembris ex vita migraverit, necesse est Bartholomaeum septembri mense ab Hispania profectum saltem ante medium Novembris Hungariae redditum fuisse. Sumptus in eis Legationibus sane maximos fecit. Quinque enim Millia Marcarum consumpsit, et Cortem Episcopalem super Dravum contra Vaska ex opposito sitam; in nomine sancti Martini nuncupatam, cum decem et septem villis ad eandem cortem pertinentibus occasione illius itineris pro servitio Regis, Eiusdem de beneplacito, obligavit, ea tamen lege, ut tempore quolibet per se suosve successores, quandocunque potuerit redimi posset. Andreas tot Bartholomei erga se officiis obstructum se sentiens, in compensationem sumptuum, ac laborum suorum quasdam possessiones regias pro summa praedictae pecuniae contulit, nimirum terram Boda Udvornicorum terram Narad Aucupum et Caniferorum, ambas in Comitatu de Baranya sitas, et terram Maza Marchidatorum Regiorum in Comitatu de Tolna existententem; atque in Donatione sua earum terrarum fines accurate descripsit. Praeterea priorum Regum; S. Stephani, Andreae I. S. Ladislai, et Belae III. donationes recensuit, et confirmavit. Donationi huic Andreas brevissimo tempore superfuit, obiit enim mense Novembri.

Carta Bartolomaei episcopi Quinquecclesiensis sepulturam sibi apud Cluniacum eligentis.

„Universitati vestrae notum facimus, quod ob devotionem et dilectionem, quam habemus erga sanctos patres et dominos abbatem et Conventum Cluniacensem, volumus et ipsis concedimus, ut anima divinitus vocata de corpore egressa, ipsum corpus nostrum in eodem Cluniacensi Monasterio, in quo etiam genitoris nostri corpus quiescit, sepulturae tradatur, et ibidem incommutabiliter nostrae ultimae voluntatis ultimam eligimus sepulturam. In cujus rei testimonium praesentibus litteris sigillum nostrum duximus apponendum. Actum Anno Domini 1234. (E thesauro anecdotorum Edmundi Martene et Ursini Durand ord. S. Bened. Congr. et Mauri Tom. I. col. 988.)

12. Bibl. Clun. col. 1665. A. D. 1245 In festo Andreae Apostoli celebravit Missam D. Innocentius Papa IV. apud Cluniacum, in majori Ecclesia, ad magnum altare, et fuerunt cum ipso XII. Cardinales

Digitized by Google

pant gyülekezet sereglett össze u. m. tizenkét cardinalis, tizennyolcz püspök, a pápa, a franczia király egész családjával, a constantinápolyi császár, az aragoniai és castiliai király fia és a főnemességnek nagy száma. A tizennyolcz püspök közt pedig megemlíttetik a pécsi is. 12. A Bibl. Cluniae hozzá adja, hogy ezen alkalommal a főurakat és több püspököt egész kiséretökkel magában a zárdában helyezték el a nélkül, hogy ez által a szerzetesek legkevesebb rövidséget is szenvedtek volna, sőt megtartották sértetlenül mindazon helyiséget, mely a kolostorban „clausura" név alatt nekik volt szánva."

Kitetszik ezekből a clunyi zárdának roppant kiterjedése és vendégszeretete, de kitetszik az utóbbi még inkább más tudósításból, mely a Bibl. több helyein van feljegyezve, s melyek közt csak az 1654-dik osztályit hozom fel.

„Mátyás perjel emberi szeretetből zárdáját, minden franczia zárda előtt az egész világ fogadójává tette, s menedékhelyévé a püspököknek minden kivétel nélkül, az apátoknak, sőt a világi nemeseknek is. A papok és szerzetesek s a szegények mindennapi tódulása soha meg nem szűnt: Mátyás minden házat, minden fogadót szüntelen szorgalmasan megtöltött vendéggel."

— cum istis fuerunt — Episcopus Quinque ecclesiarum. — Et sciendum est, quod intra ambitum Monasterii Cluniacensis habuit hospitium Dominus Papa cum capellanis suis et omni privata familia et Episcopus Silvanectensis cum familia. Dominus Rex franciae cum matre sua, et fratre suo, et sorore sua et tota ipsorum familia privata. Et Dominus Imperator Constantinopolitanus cum tota familia, et filius regis Aragonum cum familia sua, filius Regis Castillae cum tota familia et multi alii milites, clerici, religiosi de quibus non fit mentio. Et tamen nunquam propter hoc monachi amiserunt dormitorium, neque refectorium, neque monasterium, neque Capitulum neque Infirmarium, neque Cellarium, neque coquinam neque aliquid de officinis deputatis conventui.

„Fecerat (Mathaeus prior) charitatis virtute Monasterium suum prae cunctis totius Franciae monasteriis commune universorum hospitium, et velut generale absque alicujus exceptione, **cunctorum asylum Episcoporum**, Abbatum, Nobilium etiam laicorum. Quotidianus concursus Monachorum et clericorum agmina pauperumque nunquam potuit deesse turba: domos universas, hospitia cuncta assidue replebat."

A clunyi apátság ezen vendégszeretetéhez folyamodott Bertalan is, midőn számos utjában elfáradva — a fentebb érintett öthöz még több más, p. o. Rómába való utazás is járult, — nyugalomba akart lépni; így 1252-ben lemondott püspökségéről s hazájába térvén a clunyi zárdában találta utolsó menedékét, s alkalmasint sirját is; mit Koller által felhozott következő okiratból elég biztosan következtethetünk.

„Incze a szolgák szolgája.

Tisztelt Bertalan néhai pécsi püspök testvérünknek üdvöt és apostoli áldást.

Hogy az apostoli szék előtt jámborságod által kiérdemlett kegyelem előnyét alattvalóid is érezzék, tudtokra adjuk, miként erős szándéku, hanem alázatos kérelmedre hajolván, megengedjük, hogy két, általad választott papot a concilium határzatainak ellenére, magaddal vihess Burgundiába, s hogy azok, ha beneficiumaik már elébb megvoltak, ezeket ott is megtarthassák, mit jelen okmánynyal erősítünk. Feltevén mind azáltal, hogy ezen beneficiumok után járó kötelességet el nem mulasztják, hanem azoknak szokásos terhét viselik."

A második okmány Bertalan személyes jövedelmére vonatkozik, szintén egy, Incze pápa által Bertalanhoz irt levél alakjában:

„Midőn pécsi püspökséged igazgatását régenten kezünkhez visszaadtad, javaslatodat elfogadván,

„Innocentius Servus Servorum Dei.

Venerabili fratri Bartholomeo quondam Episcopo quinquecclesiensi Salutem et apostolicam benedictionem.

Ut apostolicae Sedis gratiam, quam probitas tua obtinere promeruit, etiam Subditi tui sibi sentiant profuisse firmitatis (Koller e helyett „fraternitatis"-t akar tenni) tue devotis precibus inclinati, dispensandi cum duobus clericis tuis, quos ad hos idoneos esse cognoveris, ut generali constitutione concilii non obstante ipsorum utrique duo Ecclesiastica beneficia, si curam animarum habeant, et ei canonice offerantur in Burgundia licite recipere ac retinere libere valeant, auctoritate presentium tibi concedimus facultatem. Proviso, quod hujusmodi benefecia debitis non fraudentur obsequiis sed eorum congrua supportentur onera consueta.

Dat. Assisii 3 Non. May Pontificatus nostri a. X. (Ex Reg. An. X. Tom. 2. ep. 660.)"

„Innocentius servus servorum Dei.

Venerabili fratri Bartholomaeo Episcopo quon-

Digitized by Google

élelmezésedre, élted fogytáig, évenként kétszáz ezüst markát határozván, melyet neked vagy megbizottadnak a mindenkori pécsi püspök meghatározott helyen és időben kézbesíteni tartozzék: tisztelt testvérünk, a mostani pécsi püspök, ezen összeget két év alatt nem fizette le, s mi sürgetéseinek engedvén, most abban állapodunk meg, hogy a püspök az élelmezésedre engedett összeget felére szállíthassa le, mivel akarjuk, hogy megelégedjél. Kérelmedre tehát hajolván, megnyugtatásodra ezen ujabb összeget állandónak és további leszállításnak alá nem vetettnek nyilatkoztatjuk, s hogy a fennevezett püspök, a te utódod, az említett, a nagyobb összeg helyett rendelt, száz markát legközelebbi május elsején, mind ő, mind minden más, ki a pécsi egyházat igazgatni fogja, élted fogytáig és nyugdij czím alatt ugyanannyi markát tiszta és törvényes ezüstben tartozzék lefizetni Velenczében, a jerusalemi sz. János nevü ispotályban, vagy neked vagy követednek.

Ha azonban az említett püspök, vagy utódja, a megnevezett helyen és határidőben ezen nyugdijat le nem fizetné, ipso facto, mindjárt a felfüggesztés és interdictum, ha pedig még két további hónapig késnék, ipso facto, az excommunicatio büntetése alá esend, s köteles leend azon kár és kamat megtérítésére, mely reád e mulasztásból háramlanék sat. Kelt Assisiban 1253-ban."

dam quinqueecclesiensi Salutem et apostolicam benedictionem.

Cum, sicut ex parte tua fuit propositum coram nobis, dudum te Regimine Ecclesiae quinqueecl. in manibus (sic) nostris cedente, nos tibi pro sustentatione tua de ipsius Ecclesiae reditibus in ducentis marcis argenti annis singulis, quoad viveres, providere volentes, illas tibi vel tuo certo nuntio ab Episcopo, qui eidem Ecclesie praeesset pro tempore, solvi certis locis, et terminis mandassemus, et Ven. frater noster... Episcopus quinqueecclesien. per duos annos in hujusmodi provisionis solutione cessasset, tandem devicti ejus instantia sibi concessimus, ut idem nomisi medietatem provisionis ejusdem duntaxat, dummodo pro subtractis centum tibi marcas argenti persolvat, quibus contentum esse volumus, tibi annuatim de cetero solvere teneatur. Nos igitur tuis supplicationibus inclinati, ut tue prouideatur quieti, provisionem ipsam esse firmam et diminutionem non pati volentes, presentium auctoritate statuimus, ut praefatus Episcopus, alioquin Successor ipsius, predictas centum marcas pro subtractis, ut superius est expressum, in Kal. May proximo venturis, et idem, ac quilibet alius, qui Ecclesie predicte pro tempore prefuerit, totidem marcas puri et legalis argenti ad pondus Venetorum apud Venetias in hospitali S. Joannis Jerosolim. annuatim in eisd. Kal. tibi, vel certo nuncio tuo, quoad vixeris, teneantur persolvere nomine pensionis. Quodsi prefatus Episcopus, vel Successor ejus, in predictis loco et terminis non satisfecerint de premissis centum marchis, et etiam pensione, ut est dictum superius, et per eos steterit, quominus tibi de predictis fuerit satisfactum, statum suspensionis et interdicti, et si eas per duos menses subsequentes sustinuerint, excommunicationis incurrant sententias ipso facto, et ad satisfactionem dampnorum, et expensarum, que hujusmodi occasione incurreres ac etiam interesse tibi nihilominus teneantur. Non obstante, si eidem Episcopo est indultum vel successoribus ejus indulgeri ab apostolica Sede contigerit, quod interdici, suspendi vel excommunicari non possint per litteras Apostolicas non facientes plenam et expressam de indulto hujusmodi mentionem, aut qualibet alia dicte Sedis indulgentia specialiter vel generaliter impetrata vel etiam impetranda, cujuscunque forme vel tenoris existat, per quam hujusmodi provisionis et constitutionis effectus impediri valeat, vel eidem in aliquo derogari. Nulli ergo omnino hominum liceat hanc paginam nostre con-

Digitized by Google

stitutiones infringere, vel ei ausu temerario contraire. Si quis autem hoc attemptare presumpserit, indignationem omnipotentis Dei et Beatorum Petri et Pauli Apostolorum ejus se noverit incursurum.

Datum Assisy 8 id. May Pontificatus nostri an. X. (Ex Reg. An. X. cap. 679.)"

Ezen 1253-iki éven tul nincs semmiféle Bertalant illető történeti adatunk, ő tehát alkalmasint nem sokára meghalt a clunyi zárdában s ott is temettetett el; a felhozottakból azonban több okiratalig bizonyos, és a pécsi székes-egyház szobrászati műveinek magyarázatára vonatkozó következtetést vonhatunk, u. m.

1. Bertalan franczia nemzetiségü volt, nevezetesen burgundi Brancion nevű régi és hatalmas családból származott, melynek birtoka a clunyi zárda közelében feküdt.

2. Ugyanezen Brancionok rég óta szoros viszonyban és érintkezésben állottak a clunyi zárdával, melynek egy vagy két 1230 és 36 közt igazgató apátja közel rokona, hacsak nem testvére volt Bertalanunknak, de egyébiránt is a clunyi zárda régóta különösen le volt lekötelezve a brancioni családnak, mely azt vagyonának egy részével időről időre megajándékozta. Innen magyarázható

3. Bertalanunknak hazájához való vonzalma, mely több látogatást tétetett vele, s végtére arra is birta, hogy püspökségéről 1252-ben lemondván oda visszavonuljon s ott csendesen végezze életét.

4. A brancioni ház rokonságban állván a burgundi grófokkal, fölötte valószinű, hogy Bertalan Jolánnal, Andrásnak feleségével jött Magyarországba és a királyné pártfogása után neveztetett pécsi püspökké 1219-ben, fiatal kora daczára és daczára annak, hogy az egyházi tudományokban jártas nem volt; miből következett első hivatalától való felfüggesztése.

5. András király kegyét azonban Bertalanunk ez által épen nem vesztette el, ellenkezőleg valószinü, hogy épen a királynak pártfogása eszközölte ki a római széknél ezen első felfüggesztés visszavonását.

6. Később András Bertalant 1229 és 1235 közt négy igen kényes követségre használta Spanyolországban s midőn a püspöknek ez által történt egyházától hosszabb távolléte második felfüggesztését vonta maga után, hihetőleg ismét András király Rómában való közbenjárása helyezte vissza Bertalant hivatalába.

7. Hogy Bertalan a király kegyét igen nagy mérvben birta, bizonyítja azon körülmény is, miszerint az a spanyolországi négy ut költségeiként felszámított, az akkori pénzérték szerint, roppant nagy mennyiségü 5000 ezüst márkányi összeget helybenhagyván, ezért szintén igen nagy kárpótlást adott a püspöknek.

8. A tatárjárás alatt Bertalan IV. Bélával jelen volt a sajói ütközetben és a királylyal együtt menekült Dalmátiába, honnan tovább ment Olaszországba. Ott a király őt 1243-ban ismét követséggel bizta meg, és pedig a pápához, s így Bertalan hihetőleg csak 1244-ben tért vissza Magyarországba. *)

9. Azonban Bertalan még most sem nyugszik; mert 1245-ben őt ismét Clunyban találjuk, hol 1251-ben vagy 52-ben, miután püspöki hivataláról lemondott, végképen letelepedik.

10. Bertalan egész életén át inkább diplomatikai, semmint egyházi szerepet viselt, és sok utazása és bokros diplomatikai elfoglaltatásai miatt alig ért rá pótolni, mit fiatal korában elmulasztatott, t. i. korának egyházi tudományait mivelni.

*) Koller, Hist. Episc. II. köt. XX. és XXI. fejezet.

Digitized by Google

11. Ezen nem érkezés volt tehát oka ama feltünő hibáknak, melyeket fentebb, mint a typologiai tannal ellenkezőket mutattam ki a pécsi altemplom dombormüveiu.

12. Valamint Bertalan hazája és hazájához való ragaszkodása oka annak, hogy e domborművek nem a hozzánk közelebb fekvő német, hanem a franczia szobrászat szüleményei, mi a következőkben bizonyítandó.

A pécsi domborművek nemzetisége.

Midőn Bertalan püspök szoros viszonyát a clunyi monostorhoz történeti bizonyossággal kimutattam, feltettem a kérdést s nagy részben egyszersmind feleletet adtam reá, hogy hol kell keresnünk azon szobrászati iskolát vagy iskolákat, melyből vagy melyekből a pécsi domborművek kikerültek.

Ezen iskolákat Franciaország északkeleti részében fogjuk találni és nevezetesen Burgundiában: a clunyi főintézetben, ennek leányában a vezelayi kolostorban, továbbá a Clunytől északra fekvő franczia székes-egyházakban.

De a mult század nagy forradalma különösen Clunyra, a benczés rendnek főhelyére nehézkedett s annak csak igen csekély épitészeti részét, szobrászatit pedig épen nem hagyta ránk. Sőt az utóbbinak még leirását sem birjuk; mert e tekintetben némák a „Bibliotheca Cluniacensis“ másfél ezernél több folio columnai s ezért Lorrain sem tudta „Essai historique sur l'abbaye de Cluny“ czimü monographiájában megmondani, mivel birt szobrászati tekintetben az eltünt, hajdan oly híres, oly gazdag, oly nagyszerü kolostor.

Violet-le-Duc (l. Épit. szótár, II. 487 s. k. l.) czélunkra nézve igy szól: „A román épitészetet (és szobrászatot) mindig a rendek nagy középpontja szomszédságban kell tanulmányoznunk. Burgundiában a clunyi rend máshoz nem hasonlítható iskolát képez a XI-dik században; tehát e rendhez fordulandunk a legszebb példányok feltalálása végett, még pedig Vézelaybe menendünk; mert az anya-templom Clunyban eltünt.“

A pécsi dombormüvekkel rokon szobrászati munkákat tehát nekünk is leginkább Vézelayben kell keresnünk s a mire itt nem akadunk, keresendjük először is a közelebb fekvő chartres-i, s utóbb a párisi székes-egyházban.

Mertens *) Franciaországban hét építészeti iskolát különböztet meg: u. m. a normandit, aquitanit, auvergnit, languedocit, burgundit, provenceit és ile-de-France-it, mely utóbbi a királyok közvetlen uralkodása alatt álló területen jelentkezik.

Violet-le-Duc e felosztástól eltér, midőn (Diction. I. 150 l.) az 1220-dik év táján fennálló iskoláknak mondja: az Ile-de-France-it, champagnit, picardit, burgundit, maine-it, anjouit és normandit.

A fő ellentét, mely egyrészt a burgundi, másrészt a champagni, ile-de-France-i és picardi építészeti és szobrászati iskolák közt észrevehető, ez: az előbbinek épületein látható még a régi római építészet némi befolyása, például hozhatni itt a pillérek és pilasterek canelirozását, ellátását csatornácskákkal, ugyszintén a byzanti plastika hatását a burgundi szobrászatra; mig viszont az inkább északnak fekvő franczia iskolák épületei egészen önállóak, eredetiek és minden tekintetben elvállók az antik építészet módjától, ellenben a XII-dik század vége felé a római plastika ezen iskolák egyes szobrászati müveire sokkal nagyobb hatást gyakorol, semmint ezt eddig megengedték az ugynevezett keresztyén archaeologok s ezek közt Violet-le-Duc is.,

Violet-le-Duc az uj irányt, t. i. a teljes szakitást a byzanti plastikai hagyománynyal a champagni és burgundi iskolában a XIII. sz. elejére teszi (Dict. VII. 445. l.) „Világos hogy ekkor egy uj, a naturalismus felé hajló iskola keletkezett, a régi vagy archaicus enyésző iskola oldalán.“

---

*) Die Baukunst d. Mittelalters. Geschichte der Studien über diesen Gegenstand von Franz Mertens Berlin 1850. 37. l. „In Frankreich zählt man sieben Schulen: Normandie, Aquitanien (das Land des Normandie bis zur Garonne) Auvergne, Languedoc, Burgund in dem Dreieck zwischen den Orten Nevers, Langres u. Vienne Provence das Haupt Aller ist die Schule von Franzien.

Digitized by Google

De halljuk Violet-le-Ducot tovább is, halljuk, mit mond különösen a burgundi szobrászatról Dict. VIII. kötet 104. s. k. lapján „Sculpture“ czímü czikkében.

„A franczia szobrászat első csirái nem mutatkoznak a XI-ik század vége előtt, azon szobrászatnak, mely száz esztendő mulva oly magas fokra emelkedett. Elébb a XI. sz. végén, a régi Gallia csak azon tartományai birtak még a régi szobrászat némely hagyományával, melyek a római municipalis rendszert fen tudták tartani. Az ország némely déli városai e korban, mint a császárok alatt, magokat még „intra muros“ kormányozták; s ennél fogva bírtak is mesteremberek testületével és a régi művészet hagyományával, ezek nagyon elgyengültek ugyan, hanem mindamellett még némileg elevenen működtek. Ezen régi gall-római városok közt Toulouse legjobban tartotta meg a municipalis elrendezést. Ott a művészet még nem szünt meg teljesen. Miért is a XII. század kezdete óta e város egy hatalmas befolyását messzire kiterjesztő iskolának középpontjává lett.

Franciaországnak más részében, a X-ik század elején, állapított clunyi szerzetes rend, a XI-ik században roppantul fejlődött.

E korban ezen rend élénk érintkezésben volt Spanyol-, Olasz-, Német-, Angol-, és Magyarországgal, mindezen országokban a clunyi rend intézetekkel birt, sőt közlekedésben állott még a kelettel is. A clunyi intézetek kebelében világos kezd lenni a művészeti lendület a XI-ik század közepe felé. Addig a régi Gallia földjén a római császárok kora óta, a szobrászat nem létezett; de most, egy csapással mint teljes, elvvel, styllel és technikával biró művészet mutatkozik. *) Azonban a művészet nem nő fel gombaként; megelőzi azt, mint okozó, mindig egy rövidebben vagy hosszabban tartó munkálkodás, van tehát szülemlése, s e szülemlést, e genealogiat, fel kell keresnünk.

1098-ban a Godfrid, gróf Balduin, Bohemond, Tancred, sz. gillesi Raymond és sok más főnök alatt álló keresztyén hadsereg bevette Ántiochiát, mely város 1268-ig a nyugatiak hatalmában maradt. Antiochia a keresztes hadjáratnak úgy szólván szive

„Ce n' est en effet qu'à la fin du XI^e^ siècle que l'on vit apparaître les premiers embryons de cet art de la sculpture française, qui, cent ans plus tard, devait s'élever à une si grande hauteur. Alors, à la fin du XI^e^ siècle, les seules provinces de la Gaule qui eussent conservé des traditions d'art de l'antiquité étaient celles dont l'organisation municipale romaine s'était maintenue. Quelques villes du Midi, à cette époque, se gouvernaient encore intra muros, comme sous l'empire; par suite, elles possédaient leurs corps d'artisans et les traditions des arts antiques, très affaiblies, il est vrai, mais encore vivantes. Toulouse, entre toutes ces anciennes villes gallo-romaines, était peut-être celle qui avait le mieux conservé son organisation municipale. Les arts, chez elle, n'avaient pas subi une lacune complète, ils s'y étaient perpetués. Aussi cette cité devint-elle, des le commencement du XII^e^ siècle, le centre d'une école puissante et dont l'influence s'étendit sur un vaste territoire.

Dans un autre région de la France, l'ordre de l'ordre de Cluny, institué au commencement du X^e^ siècle, avait pris, au milieu du XI^e^ un développement prodigieux.

A cette époque, les clunisiens étaient en rapport avec l'Espagne l'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre, la Hongrie; non-seulement ils possédaient des maisons dans ces contrées, mais encore ils entretenaient des relations avec l'Orient. C'est au sein de ces établissements clunisiens que nous pouvons constater un véritable mouvement d'art vers la seconde moitié du XI^e^ siècle. Jusqu' alors, sur le sol des Gaules, et depuis la chute de l'empire, la sculpture n' est plus; mais tout à coup elle se montre comme un art dejà complet, possédant ses principes, ses moyens d'exécution, son style. Un art ne pousse pas cependant comme des champignons: il est toujours le résultat d'un travail plus on moins long, et possède une généalogie. C'est cette généalogie qu'il convient d'abord de rechercher.

En 1809, une armée des chrétiens commandée par Godefroi, le compte Baudouin, Bohémond, Tancrède, Raymond de St.-Gilles, et beaucoup d'autres chefs, s'empara d'Antioche, et depuis cette époque jusqu'en 1268, cette ville resta au pouvoir

*) A franczia szöveg ennél még többet mond. holott már ez is ellenkezik V. l. D. előbbi és utóbbi állításaival, úgy hiszem, hogy itt is csak annyit akart mondani, mint másutt. t. i. miként a clunyi iskolának fejlődését a XI-ik sz. vége felé kell tennünk.

Digitized by Google

volt; s valamint e kor győzelmei és vesztességei élén áll, ugy annak utolsó védbástyájául is tekinthető. Az ujabb görög művészet inkább a syriai városokban, semmint a császári Konstantinápolyban talált menedékhelyet. Midőn a keresztesek oda érkeztek, Antiochia még dúsgazdag iparos volt és hajdani fényének még elég maradékával birt. Körülvéve számos, az Islam betörése óta, elhagyott, hanem mégis fennálló görög várossal, melyekben román épitészetünknek még ma is minden elemét találjuk, Antiochia a nyugatiak számára nemcsak hadi miveletök alapja, hanem kereskedelmi központ is lőn, melyen főkép találkoztak a szerzetes intézetek részéről Syria elfoglalása után, oda küldött egyházi férfiak, másrészt már az első keresztesekkel együtt is utaztak a keletre, felszólítva Péter remete által, nemcsak katonai, hanem egyéb sorsu emberek is: kézmüvesek, kereskedők, kalandorok, kik, a franczián ak, oly sajátos, a feltünő ujnak utánzási tulajdonával, csakhamar alkalmazkodtak a kelet ezen városaikban gyakorlott müvészet és kézmüvességre. És ugyancsak a XII. sz. elején változik a müvészet Francziaországban is bizonyos módositással Syria és nevezetesen a régi Cilicia a VI. és VII-dik századból fennmaradt emlékeinek számos, a legjobb hellen korra emlékeztető szép stylü diszitvényeivel (l. Melchior Voguë és Duthoit az Aleppo és Antiochia közti városokat leiró munkáját), mig ellenben a szobrok itt teljesen hiányoznak. És mégis volt Konstantinápolyban, a szobortörők kora előtt és után több szobrászati iskola, mely a velenczeiek és genuaiak által a nyugaton is elterjesztett fa-, elefántcsont- és aranyos butort készitett. Muzeumaink és könyvtáraink, nem kevés ily, a XII-dik század előtti tárgyakat mutatnak fel. Mindamellett ugy tetszik, mintha a byzanti müvészek nem igen foglalkoztak volna nagyobb mérvü szobrokkal és magok az emlitett müvek is kisebbek, s néha barbar kivitelüek. Másként áll az ügy a festményekre nézve: a byzantiak e nemben igen nevezetes müveket készitettek, minőkre Görögország falképeiben és császári könyvtárunk kéziratiban ismerünk.

des Occidentaux. Antioche fu comme le coeur des croisades; prélude de cette période de conquêtes et de revers, elle en fut aussi le dernier boulevard. C'était dans ces villes de Syrie bien plus que dans la cité impériale de Constantinople, que es arts grecs s'étaient réfugiés. Au moment de l'arrivèe des croisés, Antioche était encore une ville opulente, industrieuse, et possédant des restes nombreux de l'époque de sa splendeur. Toute entourée de ces villes grecques abandonnées depuis les invasions de l' Islam, mais restées debout, villes dans lesquelles on trouve encore aujourd' hui tous les éléments de notre architecture romane, Antioche devint une base d' opération pour les Occidentaux, mais aussi un centre commercial, le point principal de réunion des religieux envoyés par les établissements monastiques de la France, lorsque les chrétiens se furent emparés de la Syrie. D'ailleurs, avec les premiers croisés, étaient partis de l' Occident, à la voix de Pierre l' Ermite, non-seulement des hommes de guerre, mais des gens de toutes sortes, ouvriers, marchands, aventuriers, qui bientôt, avec cette facilité qu' ont les Français principalement d'imiter les choses nouvelles qui attirent leur attention, se façonnèrent aux arts et métiers pratiqués dans ces riches cités de l' Orient. C'est en effet à dater des premières années du XII^{e} siècle que nous voyons, l'art de la sculpture se transformer sur le sol de la France, mais avec des variétés qu'il faut signaler. Les monuments grecs des VI. et VII. siècles qui remplissent les villes de Syrie, et notamment l' ancienne Cilicie, possèdent une ornementation sculptée d'un beau style, et qui rappelle celui des meilleurs temps de la Grèce antique, mais sont absolument dépourvus de statuaire. Cependant il y avait eu à Constantinople, avant et après les fureurs des iconoclastes, des écoles de sculpteurs statuaires, qui fabriquaient quantité de meubles en bois, en ivoire, en orfèvrerie, que les Vénitiens et les Génois répandaient en Occident. Nous possédons, dans nos musées et nos bibliothéques, bon nombre de ces objets antérieurs au XII^{e} siècle. Il ne parait pas toutefois que les artistes byzantins se livrassent à la grande statuaire, et les exemples dont nous parlons ici sont, à tout prendre, de petite dimension et d'une exécution souvent barbare. Il n'en etait pas de même pour la peinture: les Byzantins avaient produit dans cet art des oeuvres tout à fait remarquables, et dont nous pouvons, nous faire une idée par les peintures des

Digitized by Google

A nyugatnak különböző részeiről keletre szakadó keresztesek, a XII-dik század kezdete óta számos jó stylü diszítmény motivumait hozták vissza magukkal, mások szorosabb értelemben vett szobrászati müvekkel tértek haza.

E korban p. o. Poitou, Saintongi, Normandia, Ile-de-France, Picardia és Auvergne épületein mutatkoznak jó stylü oszlopfők, diszes friesek és disztekercsek, melyek vagy másolvák vagy legalább előidézvék Syriának byzanti díszítményei által, ugyanekkor a tulajdonképi szobrászat nem mozdul és nem halad előre egy lépéssel sem. Egészen máskép áll az ügy ha Burgundiába megyünk, a Saone partjaira és a clunyi főintézetek szomszédságába. Itt a szobrászat, a XII-dik század kezdetén, ép annyira haladott, mint a diszítmény, és stylje nem annyira a byzanti diptychonokéra, mint valamivel inkább a byzanti kéziratok képekéire emlékeztet. Ezt igy magyarázhatni. Ha durva szerzetesek és tudatlan munkások birhatták is az északi Syria épületein látott diszítményeket utánozni, nem másolhattak szobrokat vagy dombormüveket, melyek nem léteztek. Ők keletiekké lettek a diszítményben, hanem gallok maradtak a szobrászatban. A müvészeti áttétel az ismeretnek némi fokát teszi fel, némi tudományt, melylyel ekkor csak a clunyiak birtak. Ők tehát az ujabb görög festészet segitségével felelevenítették maguknál a szobrászati müvészetet. Ez világos mindenki előtt, ki a müvészettel foglalkodik. Ha, például, a Vézelayi apátság templomának nagy kapuja, vagy a valamivel későbbkori autuni székesegyházé elé állunk, e két lapon, s főképen az előbbin tagadhatlan byzanti befolyással fogunk találkozni, és mégis ezen szobrászati mü nem emlékeztet a byzanti diptychonokra, sem compositiója sem technikája által, hanem igenis byzanti festményekre.

A régi byzanti szobrászat minélinkább a hieraticus jellem felé hajlik s ez által a kivitelben keskenyebb conventionalis határokra van szorítva, ép annyira mutat a festészet a drámai irányra hajlamot

églises de la Grèce et par les vignettes des manuscrits, de la bibliothèque impériale.

Or, parmi ces croisés partis des différents points de l'extrême Occident, les uns rapportent, dès le commencement du XII[e] siècle, de nombreux motifs de sculpture d'ornement d'un beau caractère, d'autres de l'ornementation et de la statuaire.

Nous voyons, par exemple, à cette époque, le Poitou, la Saintonge, la Normandie, l'Ile-de-France, la Picardie, l'Auvergne, répandre sur leurs èdifices, des rinceaux, des chapiteaux, des frises d'ornement d'un trèsbeau style, d'une bonne exécution, qui semblent copiés, ou du moins immédiatement inspirés par l'ornementation byzantine de la Syrie, tandis qu'à côté de ces ornements, la statuaire demeure à l'état barbare et ne semble pas faire un progrès sensible. Mais si nous nous transportons en Bourgogne, sur les bords de la Saône, dans le voisinage des principaux monastères clunisiens, c'est tout autre chose. La statuaire a fait, au commencement du XII[e] siècle, un progrès aussi rapide que l'ornementation sculptée, et rappelle moins encore par son style les diptyques byzantins, que les peintures qui ornent les monuments et les manusrits grecs. Ceci s'explique. Si des moines grossiers, si des ouvriers ignorants pouvaient reproduire les ornements grecs qui abondent sur les édifices de la Syrie septentrionale, ils ne pouvaient copier des statues ou bas-reliefs à sujets, qui n'existaient pas. Ils s'orientalisaient quant à la décoration sculptée, et restaient gaulois quant à la statuaire. Pour transposer dans les arts, il faut un certain degré d'instruction, de savoir, que les clunisiens seuls alors possédaient. Les clunisiens firent donc chez eux une renaissance de la statuaire, à l'aide de la peinture grecque. Cela est sensible pour quiconque est familier avec cet art. Si nous nous transportons par exemple, devant le tympan de la grande porte de l'église abbatiale de Vézelay, ou même devant celui de la grande porte de la cathédrale d'Autun, qui lui est quelque peu postérieur, nous reconnaîtrons dans ces deux pages et particulièrement dans la première, une influence byzantine prononcée, incontestable, et cependant cette statuaire ne rappelle pas les diptyques byzantins, ni par la composition, ni par le faire, mais bien les peintures.

Autant la statuaire byzantine du vieux temps prend un caractère hiératique, autant elle est bornée dans les moyens, conventionelle, autant la peinture se fait remarquer par une tendance dramatique, par

Digitized by Google

compositiojában s a mozdulatok élénkségében és szabatosságában. Ezen jó tulajdont az említett dombormüvekben is nagy mérvben veszszük észre. E fölött a ruházat is az uj görög módban van tartva, s nem a byzanti vésett művészetében. A vézelayi dombormüveken több egymás mögötti térséget látunk, a vonalok egymásba szövődését és nyilvános drámai mozdulatot. De mind a mellett, hogy a clunyiak egyik müvészettől a másikhoz fordulnak, így nyilvánítván szobrászatuk kútforrását, a részletek nagy sokaságában kénytelenek voltak a körülök levő tárgyakat utánozni. Ezen okból franczia az épitészet, a bútorzat, a hangszerek sőt a ruhák is, kivéve a szent személyekéit, melyeket nyilván a görög festményekről vettek, vagy ha honiak is, mégis ugyszólván byzantinizálvák redőzetök részletében. Mi a fejeket illeti, és ez méltó az archaeologok és müvészek figyelmére, ezek semmiben sem emlékeztetnek a görög festészek typusaira. A nyugati szobrászok a maguk körül látott typusokat képességök szerint néha feltűnő felfogási képességgel és bőséggel másolták.

Sokszor hallottunk vitázni a fölött, vajjon a vézelayi, autuni, moissaci, charlieui s. t. e. dombormüveket a keletről jövő szobrászok készítették-e vagy vajjon szerzőik nyugati, hanem byzanti befolyás alatt álló emberek voltak-e? Sokáig kétkedve álltunk e kérdés előtt; de, miután sok e nemű franczia müvet jól megvizsgáltunk, valamint görög szobrászati munkát és festményeket, kivált a kéziratokét; miután közvetlen összehasonlítás végett gyüjtöttünk sok rajzot és photographiát, kételyünk végre eloszlott. Egyébiránt ha görögöket hinak meg hazánkba, ezek nemzetiségüket elárulták volna egyik vagy másik pontban, felirásban, bútorban, edényben. Dombormüveink egyikén sem látunk semmi ilyfélét sem. Itt minden nyugati; másrészt az egykoru byzanti szobrászat sincs ugy kezelve, mint kezelvék e dombormüvek.

(110-ik lap.) A provencei, lauguedoci és rajnai müvészek, kezök közt levén sok Byzantból érke-

la composition, par l'exactitude et la vivacité du geste. Ces mêmes qualités se retrouvent à un haut degré dans les bas-reliefs que nous venons de signaler. De plus, dans ces bas-reliefs, les draperies sont traitées comme dans les peintures grecques, et non comme elles le sont sur les monuments byzantin sculptés. La composition des bas-reliefs de Vézelay, par la manière dont les personnages sont groupés, rappelle également les compositions des peintures grecques; on y remarque plusieurs plans, des agencements de lignes, un mouvement dramatique très prononcé. Mais par cela même que les clunisien, transposaient d'un art à l'autre, tout en laissant voir la source d'où sortait la statutaire, ils étaient obligés de recourir, pour une foule de détails, à l' imitation des objets qui les entouraient. Aussi l' architectures les meubles, les instruments sont français, les habits mêmes, sauf ceux de certains personnages sacrés, qui sont èvidemment copiés sur les peintures grecques, sont les habits portés en Occident, mais ils sont byzantinisés par la manière dont ils sont rendus dans les détails. Quant aux têtes, et-cela est digne de fixer l'attention des archaeologues et des artistes, elles ne rappellent nullement les types admis par les peintres grecs. Les sculpteurs occidentaux ont copié, aussi bien qu' ils ont pu le faire, les types qu'ils voyaient, et cela souvent avec une délicatesse d' observation et une ampleur très-remarquables.

Nous avons entendu discuter ce point, de savoi, si ces bas-reliefs de Vézay, d' de Autun, de Moissac de Charlieu, etc. étaient sculptés par des artistes envoyés d' Orient, ou s'ils étaient dus à des sculpteurs occidentaux travaillant sous une influence byzantine. Longtemps nous avons hésité devant ce problème; mais, après avoir examiné beaucoup de ces sculptures françaises, des sculptures et des peintures grecques, surtout des vignettes de manuscrits; après avoir réuni des dessins et des photographies en grand nombre pour établir des comparaisons immédiates, notre hésitation a dû cesser. D'ailleurs, si des artistes grecs avaient été appelés en France pour exécuter ces sculptures, ils auraient trahi leur origine sur quelques points, une inscription, un meuble, un ustensile. Rien de pareil ne se rencontre sur aucun de ces bas-reliefs. Tout est occidental, et encore une fois la sculpture des Byzantins à cette époque n'est pas traitée comme celle de ces bas-reliefs français.

Les artistes de Provence, du Languedoc, du Rhin, par cela même qu' ils avaient entre les mains

Digitized by Google

zett szobrászati mű, nem voltak kénytelenek, mint a clunyiak, a festményeknek a plastikába való áttételére s ezért szüleményei sem oly eredetiek, mint a clunyi iskoláé.

Auvergneben, a Nivernoisban és Berrynek egy részében, a szobrászat a byzanti hagyomány után élt, mig az ornamentatio gallo-római jellemét megtartá. De ezen tartományok érintkezésben voltak a velenczeiekkel Limoges által, s így számos keletről jövő műtárgyat kaptak onnan. Ile-de-France és Normandiaban hasonlóan a keletről jövő kelmék diszítményeit utánozták csak, a szobrászat pedig itt értéktelen volt.

Ile-de-France iskolája csak a XII-dik század közepe táján emelkedik, és ha a rajnai épitészeti iskolának befolyása egész Châlons-sur-Marneig terjedt, még sem bir tovább terjeszkedni nyugat felé. Toulouse, melynek még a XI-ik század vége felé sinesen épitészeti iskolája, akkor már nevezetes szobrászati iskolával bir. 1100 körül tehát Franeziaországban öt szobrászati iskolát vehetünk fel: a legrégibb a rajnai; azután jön a toulousi, a limogesi, a legujabb a clunyi. De ezen legujabb iskola csakhamar ujakat szült, és a magánal régiebbeket is megujította, midőn azokat kivette az archaicus szabályok alól, és a valónak keresetére utalva, a természethez vezette."

un grand nombre d'objets sculptés provenant de Byzance, n'avaient pas eu, comme les Clunisiens, à transporter l' art de la peinture dans la statuaire; aussi leurs produits n'ont pas cette originalité des oeuvres de l' école clunisienne.

En Auvergne, le Nivernais et une partie du Berry, les traditions byzantines inspiraient la statuaire, tandis que l' ornementation conservait un caractère gallo-romain. Mais ces provinces étaient en rapport par Limoges avec les Vénitiens, et recevaient dès lors un grand nombre d'objets venus d' Orient. Dans l' Ile-de-France la statuaire n'avait nulle valeur et l' ornementation, comme celle de la Normandie, s'inspirait des compositions byzantines, à cause de la grande quantité d'étoffes d'Orient qui pénétraient dans ces provinces par le commerce des Vénitiens et des Génois.

L'école de sculpture de l' Isle-de-France ne commence à rayonner que vers la fin de la première moitié du XII. siécle. Si l' influence de l' architecture rhénane se fait sentir au commencement du XII. siècle jusqu' à Châlons-sur-Marne, la sculpture des bords du Rhin ne pénètre pas si loin vers l'ouest. Toulouse, qui n' a pas, à la fin du XI. siècle, une école d' architecture locale, possède déjà une puissante école de sculpture. On peut donc compter, vers 1100, en France, cinq écoles de statuaire: la plus ancienne, l' école rhenan, l' école de Toulouse, l' école de Limoges, l'école provençale, et la dernière née, l' école clunisienne. Or cette dérnière allait promptement en former des nouvelles sur la surface du territoire, et renouveler entièrement la plupart de celle, qui lui étaient antérieures, en les poussant en dehors de la voie hiératique, à la recherche du vrai, vers l' étude de la nature."

A XII-dik század második felében az épitészeti és szobrászati iskolák közti viszony olykép változik, hogy most már e két müvészet ugyanazon téren egyaránt fejlődik, van tehát a fentebb említett épitészeti és egyuttal hét szobrászati iskolánk t. i. az Ile-de-Franeei-, champagnéi-, picardi, burgundi, maine-i, anjoui és normandi.

E nevezetes viszony-változás együtt jár a városok fejlődésével, s azoknak a feudalis nyomás alól való felszabadulásával, mely ugyanazon időben többé kevésbé a müvészetet is megszabaditja az egyház symbolismusának tulnyomó befolyásától, kiveszi a szerzetes rendek kezéből és átadja, szabadabb bánás végett, a laicusokéba.

1160-tól 1240-ig épittetnek Franeziaország nagyobb székes-egyházai, kivált az északi részében fekvők, nevezetesen a párisi, chartresi, rheimsi, bourgesi és amiensi, melyeknek szobrászata is mind inkább elválik a byzantiakétól és részint sajátos uton egészen ujat teremt, részint, a régi római fenmaradt plastikai müvekre támaszkodván, ezeknek typusát is eredetileg átönti s módosítja. Melyek már most az észak-keleti Franeziaország iskoláinak, és főkép a clunyinak jellegei?

Mivel az utóbbinak gyakorlata eleinte nem szobrászati, hanem festészeti müvek előpéldányán alapszik, festészeti compositio, több egymás mögötti tér-

Digitized by Google

rel, további fejlődésében átmenet a természet szemlélésére, tanulmányozására, s ezzel mind inkább távozik régibb byzanti előpéldányoktól, melyek, habár még hatnak is, mindamellett merevségök és conventionalis módjuk könnyebbé, folyóbbá van téve. Idővel a természet szemlélése a különböző fajok és nemzetiségek fej-alakjaik utánzására és felhasználására vezet, ugy szintén a mozdulatoknak természetesebb, a cselekvénynek inkább megfelelő előadására is; másrészt a középkori szokás a testnek csak kevés részét mutatván meztelenül, ha ilyent kell előállítani, azt ezen iskolák szabatosan kifejezni nem birják. A ruházatra nézve lassacskán félre teszik a byzantit, és a nemzetit alkalmazzák, kivéve a szent személyeket, kik mindig a conventionalis öltözetben jelennek meg, azonban ennek elrendezése is természetesebb kezd lenni, a redők többé nem párhuzamos merev vonaluak, mint a byzanti művekben, nem feküsznek szerfelett nagy menynyiségben igen közel egymáshoz, hanem szélesebbekké válnak végre egészen elhagyatik a tojásdad és csiga vonalu redőzet, mely byzanti művekben a felső testet és a tagok articulatioit szokta természet ellenesen körülvenni. Ezen iskolák valamint a ruhát, ugy minden mellékletet is saját körökből, hazájokból veszik, nem élnek byzanti butorokkal és szerszámokkal, részletben azonban gyakran megtartják még a byzanti kúpos épületet, valamint fáik is általán conventionalis alakuak, ámbár itt is egészben véve nagyobb szabadság szokott előfordulni. Az állatok tekintetében megtartják ezen iskolák a byzantinak több phantastikai fajait: a sárkányt, a griffet, s itt, mivel a természet szemlélése nem igazíthat a mintán, mi sem javul; nem javul továbbá azon állatok alakzása sem, melyek byzanti és egyéb byzantizáló keleti kelmék rajzából vétetnek át a szobrászatba; ellenben javul a honiak felfogása, sőt még azoké is, melyek nem honosak Franeziaországban. Végre a technika is haladt; mert midőn eleinte, inkább simulván az apróbb mérvü kézrajzok kicsinyes toll- és ecsetvonásaihoz, ugyan csak kicsinyesnek és szüknek mutatkozik, később mindinkább tágul s inkább alkalmazkodik anyagához, a kőhöz, és nagyobb mérveihez, ugy, hogy Viollet-le-Duc kimond. hatja, miként már a burgundi iskolának technikája is egészen elüt a byzantitól.

A példányt, melyhez pécsi dombormüveinket legjobban hasonlithatjuk, — a mondottak szerint, Vézelayban találjuk: t. i. az apáti templomnak még fenlevő kapuzata reliefjeiben, csakhogy ezek, mit nágyon is figyelembe kell vennünk, korán a XII-ik század első felében készülvén, több mint egy századdal régiebbek a pécsieknél, s igy azokon világosan látszik még a byzanti befolyás, melynek a pécsi dombormüveken már utolsó nyoma is eltünt.

Viollet-le-Duc épitészeti szótárában egészben adja ezen kapuzatot VII. kötete 388. lapján, és némely szobrászati részleteit nagyobb mérvben I. 27. továbbá III. 239. és VIII. 112. s 114. lapokon.

I. 27. lapon a kapu fölötti mező jobb felét, hol hat *) apostol van képezve (l. 57. ábra), a többi hat a mező bal felén foglal helyet, közepén ül a

III. köt. 239. lapján másolt üdvözitő, kinek két kezéből sugarak irányulnak az apostolok felé. (l. 58. ábra.)

A VIII. köt. 112. lapján látjuk sz. Pétert egyik apostollal beszélgetve; e két alak az ajtó bélletén áll (l. 59. ábra) és a

VIII. köt. 114. lapján ugyanezen ajtó kapitaeljeiről vett három egyes fejet. (l. 60. 61. 62. ábra.)

1. A hat apostol ruházata még egészen byzanti modorban van felfogva, igen apró s keskeny párhuzamos vagy hal- és csigavonalu redőzettel, a mozgásban is van byzanti merevség; ámbár másrészt e mozgás, változékonysága és élénksége már elüt a byzanti feszes állásmódtól. Ugy szintén nevezetes eltérés is észlelhető a compositiónak több egymás mögötti térségében, de még sokkal inkább a fejek egyénitésében és a kezek szabatosabb rajzolásában.

---

*) A hatodik apostolnak feje, mely a két szélsőnek feje közt mutatkozik, a kapuzat egészbeni elöadásában, itt elmaradt. alkalmasint megrongalt állapota miatt.

Digitized by Google

2. Az üdvözitő alakjáról V. l. D. ezeket mondja: „Ezen Krisztus hosszu, lobogó köntösbe van öltözve,



(57. ábra.)



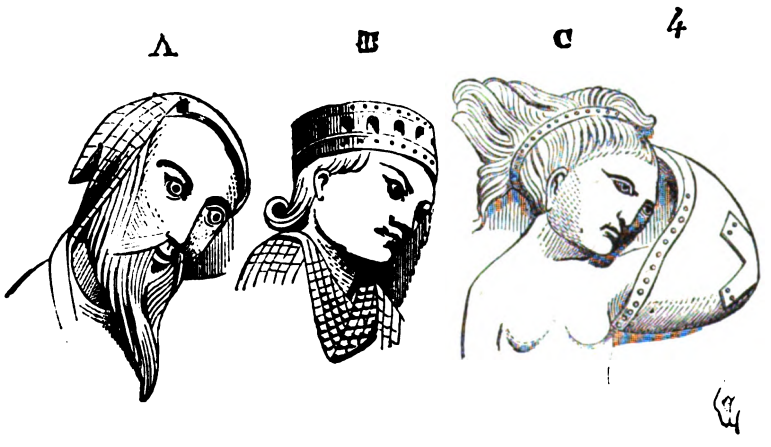
(58. ábra)

mely apró redő ránczos, követve ebben a keletiek igen régi szokását, mely magát mai napig fentartotta (a keleti egyházban) ugy tetszik mintha a szellő felfúná e

„Le Christ est vêtu d'une longue robe flottante plissée à petits plis suivant un usage oriental fort ancien



(59. ábra.)



(60. 61. 62. ábra.)

et conservé jusqu' à nos jours. La brise semble soulever les longs plis de la robe. Le pallium ne rappelle en rien, ni comme forme, ni comme façon de le porter, le man-

Digitized by Google

redőzetet. A köpeny sem szabása, sem viseleti módja által nem emlékeztet a római vagy frank köpenyre. A nyak meztelen; a köntös ujja bő, végén tágasan hasitott. Mi az arczot illeti, ez, a nyugati népre nézve, egészen uj typusban van felfogva. Szeme kiszökő s külső széle felé kissé felhuzott, pofája hosszu s lapos, orra egyenes s igen finom, szája kicsiny, ajka keskeny. A haj elrendezés Lentulus leirásához vagyon szabva, szakálla rövid, sürü, selymes és alján két részre oszló.

3. Tekintsük a részletet; sz. Pétert, ki egy másik figyelmező és feleletre kész apostollal vitatkozik. Péternek szabatos tagmozgása jól van kifejezve s arczában a komoly megállapodásnak jelét világosan olvassuk. Ezen uj realismus mellett látjuk a byzanti iskola befolyását a redőzet elrendezésében s annak mintegy szél általi felfuvottságában. Ha e két alak fejét vizsgáljuk, látandjuk, hogy ez semmiben sem egyezik meg a byzanti szobrászat módjával; mert amaz egyéni vonásokat mutat, nem pedig conventionalis typust, és a müvész környékének tanulmányozásán alapszik.

4. Ugyanezen kapu kapitaeljei különféle typusu fejeket szolgáltatnak; az egyiknek orra hosszu, finom, homloka nyilt, szeme nagy, nem mélyen fekvő, kissé emelkedett külső szöggel, szája kicsiny, alsó ajka kiszökő, álla kerekded, szakálla selymes. A másik főnek orra rövid, szeme félig zárt, szája nagy s állkapczája kifejlett. Az elsőnek feje hosszu, a másodiknak kerek. Az itt előadott nő feje egészen különböző typust mutat; ez a vadászó Magdolnáé; talán a szobrász ennek keletinek vélt typust akart adni? Szeme hosszu, kiszökő, szája és állkapczája igen határozott élénk vonalu, orra igen finom, végén hajlott. — Ezen (a clunyi) iskola tehát válogatja a physiognomiákat, s a vonásokat a természetben keresi.“

teau romain ou franc. Le col est découvert; les manches de la tunique sont larges, un peu tendues à leur extrémité et très-ouvertes. Quant à la face du fils de Dieu, elle offre un type tout nouveau alors pour l' Occident. Les yeux sont légèrement relevés vers leurs extrémités, saillants; les joues longues et plates, le nez très-fin et droit, la bouche petite et les lèvres minces. La coiffure est conforme au signalement de Lentulus, et la barbe courte, fournie, soyeuse et divisée en deux pointes.

3. Voyons les détails; c'est un saint Pierre, qui discute avec un autre apôtre attentif et paraissant se disposer à donner la réplique. Le geste de saint Pierre est net, bien accusé, et sa tête prend une expression d'insistance grave qui est tout à fait remarquable. A côté de ce réalisme, le faire des draperies, la manière dont elles sont disposées, ces plis relevés par le vent, sentent l' école byzantine. Examinant attentivement les types des têtes de ces statues, on reconnait qu'ils n'ont rien de commun avec la statuaire byzantine. Les sculpteurs clunisiens se sont inspirés de ce qu'ils voyaient autour d'eux. Ces têtes présentent des caractères individuels, ce ne sont plus des types de convention.

4. Sur des chapiteaux de la même porte, des personnages fournissent des types variés; l'un, a le nez long fin le front découvert, les yeux grands, à fleur de tête, l'angle externe légèrement relevé; la bouche petite, la lèvre inférieure saillante, le menton rond et la barbe soyeuse. L'autre a le nez court, les yeux couverts, la bouche large et la mâchoire développée. La tête dù premier est longue, celle du second ronde. La tête de femme présente un autre type. Le sculpteur a-t-il voulu donner à cette tête un caractère qu'il supposait oriental? Les yeux sont longs, les paumettes saillantes, le menton et la bouche vivement accentués, le nez très-fin et recourbé. Il y a donc dans cette école déjà une recherche des physionomies, des traits, sur la nature.“

Az előrebocsátottakból látjuk, hogy van, még pedig nagy rokonság a pécsi és a vézelayi iskolából került szobrászati, vagyis domborművek közt. Ezen analogia nyilatkozik: a mindkettőnél közös festészeti compositioban, ha azt kivált a régibb iskolák inkább szobrászati vagy plastikai elrendezésével hasonlítjuk egybe; mindkettőnél látható továbbá a törekvés a tagmozgást élénkebben és természetesebb czélszerüséggel fejezni ki, mint ez, az e korban már is igen merev és teszes byzanti alakokban történt; végre mindkettőben nyilvános igyekezettel találkozunk az emberi arczot többé nem byzanti módon, conventionalis typusban fejezni ki, hanem tekintettel lenni az egyéni alakzásra, melyet majd szerencsésebben, majd kevesebb jellemzéssel közelítenek meg.

E három tekintetben a vézelay-i iskola franczia s szabad legyen kimondani, pécsi müveivel is, olykép válik el a régibb, a keleti módhoz ragaszkodó gyakorlattól, hogy ezen elválást különféle távolságá-

Digitized by Google

ban, az uj eredeti módot, s annak különféle fejlődési fokozatát a külön müvekben látni és kijelölni vagyunk képesek.

Ugyanis midőn a vezelayi templom müveiben, Viollet-le-Duc igen helyes észrevétele szerint a tulajdonképi eleven részben, az emberi test alakzásában, mozgásában és jellemzésében mutatkozik az elszakadás és haladás az uj pályán; ellenben a ruházat s kivált a redőzetnek felfogása és előadása nemcsak emlékeztet a byzantira, hanem csaknem ugyanazon modorunak mondható: addig a pécsi dombormüvek nemcsak eleven része, nemcsak emberi teste, hanem annak ruhája s redőzete is a byzanti modortól egészen elvált s azon uton haladt, mely általán később, de kivételként már a XII-dik században is kivolt jelölve, s melyen a középkori plastika legmagasztasobb czélja éretett el.

A pécsi dombormüvek, hogy ugy mondjuk, elvileg, de nem egyszersmind müvészetileg is, magasabb fokon állanak, mint a vézelay-iak, s ezt annak köszönhetni, hogy az előbbiekre már befolyással volt a chartres-i, párisi és más, a vidéken, különösen Ile-de-France-ban kifejlődött plastika, mely a vézelay-i és clugnyi iskola vállán már is föléjük emelkedett; de másrészt a pécsi müvek a reájuk befolyást gyakorol vézelay-iaknál ujabb franczia müveken alul állanak; mert ezek a megszabadult laikus iskolák teremtményei, amazok köldöke pedig még a régibb kolostori gyakorlathoz van kötve, a szabadulás még nem tökéletes. Ha a XIII-dik században Vézelay-ban készített müvekkel birnánk, ezek vagy az ujonan keletkezett Ile-de-France-féle módját követnék, vagy saját módjukban még inkább megridegültek, vagy a pécsiek utján haladtak volna, de az utóbbi esetben hihetőleg müvészetibb jellemmel és kifejezéssel, mint a minőt a pécsiekben veszünk észre; mert Franeziaországban akkor nagyobb volt az ihlet, élénkebb a lendület, s inkább összhangzó az összes müködés, mint lehetett az annyira elkülönzött, a müvészet minden központjától oly távol fekvő Magyarországon.

Azonban mielőtt ezen pontot tüzetesebben vizsgálhatnók, mielőtt a XII-dik és XIII-dik század szobrászatának, az akkor megridegült, az antik pályától már egészen eltért s ezért megmerevült, és megkövesült byzanti modortól mi módon történt elválását megismerhetnők: szükséges, hogy tanulmányozásunkat a külsőbb, hanem épen ezért inkább szembetünő, s ugyanazért könnyebben felfogható, megmagyarázható és érthető jeleken kezdjük s innen azután menjünk át a müvészet bensőbb jellemére.

E külsőségek pedig egyrészt a ruházatban, a viseletben, másrészt a diszitményekben rejlenek, melyek külső alakban, külső keretben foglalják a müvek szellemibb oldalát és részét, és ezért a müvészet benső temploma előcsarnokául tekinthetők.

E tanulmányozás közben találkozni fogunk oly alakkal, mely közvetlen vonatkozással bir a pécsi dombormüvek keletkezésére, mely az utóbbiak egyes alakjainak mintául, előképül szolgált, s igy biztos következtetést engedend vonni a Pécsett működő szobrászok nemzetiségére.

Kitüzött utunkon a haladás többféle nehézséggel jár; mert nem czélunk, a mennyire korunkban lehetséges, teljes ruházat vagy viselettan irása, de másrészt nem szorítkozhatunk itt egyedül a pécsi dombormüvekkel mintegy közvetlen érintkezésben levő pontokra sem; mert ép ezeket nem érthetnők teljesen, hogyha e pontok érintkezését az azokhoz legközelebb tekvőkkel nem keresnők fel; az eltérések tehát a szükséges összefüzés okából itt elkerülhetlenek; de ezektől másrészt azért sem lehettem idegen; mert irodalmunkban alig létezik még munka, mely a középkor ruházatát általán, és bizonyosan nem, mely azt a régészet mai álláspontján tárgyalná.

Digitized by Google

Viselet. Ruha.

A középkor müveiben kétféle ruházatot találunk: az egyiket alkalmazzák, fő- vagy szent, a másikat közönséges, vagy az utóbbiakkal ellentétbe hozott személyeknél, p. o. a szenteket gyötrő, kinzó poroszlóknál. Az előbbi ruházat egyenesen antik eredetü, átülteti, ugy szólván, a görög-római és byzanti viseletet egészen korunkba, mig az utóbbiban ráismerünk, a későbbi középkor müveiben, a külön nemzetek s idők külön divatára és ezért találunk abban jeleket, melyek e müvek korának és nemzetiségének meghatározását hatalmasan s nem ritkán döntőleg segitik elő.

Görög-római viselet.

A régi rómaiak még a respublica korában régi viseletöket a hellen ruházattal ha épen nem cserélték is fel, de legalább annak előpéldája után nagyban módosították, s ezen csaknem általános divattá vált módosítás idejében kezdett Rómában a keresztyénség terjedni, ezt látjuk tehát követve a föld alatti temetők, az ugynevezett katakombák müveikben. Később a byzanti divat izlése, vagy izléstelensége és mügyakorlata vagy gyakorlatlansága a katakombák viseletét is módosította, azonban még mindig ugy, hogy valamint a fő és szent személyek ruházatában megmaradt, ugy átvitetett az egyházi és papi viseletre a régi ruhának bő és sok redős öltöny-elve, melyet ismét változtatott ugyan a XII-dik és XIII-dik századbeli jobb müvészeti kor, hanem ugy, hogy az alapelvet megtartotta és átszármaztatta egész a mai korra.

Ó-keresztyén viselet.

Weiss Hermann a régi római viseletről így szól: „Mig a római nép, nem illetve idegen polgárosodási elemekről, megtartotta földjének természetétől feltett eredeti erkölcsei és szokásai tisztaságát, megelégedett egyszerü, az edzett test védelme kivánta öltönynyel. Ekként a legrégibb időben bizonyosan a többi népekétől csak keveset elütő öltönyre szorítkozott, minőt nem csekély nyájai e czélra szolgáltattak, tehát állatbőrre s gyapjura és csak valamivel később fordult földipara termékeinek, elébb a kendernek, utóbb a lennek használatára. Öltönye tehát a kender alkalmazásának ideje óta, mindkét nem számára, rövid alsó ruhából, vagyis ujj nélküli ingből és bő köpenyből állott, melynek szabásait alkalmasint, már eredetileg is, Latium éghajlata nemzetileg határozta. Igen valószinü, hogy e kora időben a nők az efféle inget, a „tunicát," és a köpenyt tulnyomólag, a férfiak pedig kizárólag a köKostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4. bis zum 14-ten Jahrhundert. Stuttgart, 1864 S. 6 u. ff.

„So lange als das römische Volk unberührt von fremden Elementen der Cultur, bei seiner ursprünglich durch die Natur seines Landes beförderten, nüchternen Sitteneinfalt beharrte, begnügte es sich mit jener nur einfachen Kleidung, wie solche bei übrigens abgehärtetem Körper überhaupt nur das Schutzbedürfniss gebietet. Demnach beschränkte sie sich in ältester Zeit, sicher nur wenig verschieden von der Bekleidung älterer Völker in so früher Epoche, auf eine dem Zwecke mehr oder minder geschickt angepasste Benutzung der rohen Produkte einerseits ihrer nicht unbeträchtlichen Heerden also der Felle und der thierischen Wolle, andrerseits, doch erst in noch weiterem Verfolg, der Erzeugnisse ihres Ackerbetriebes, vermuthlich zunächst des Hanfes und dann auch des Flachses.

Digitized by Google

penyt, a togát, viselték. A toga, kelmedus minőségében befedte az egész testet nyakától egészen le lábáig, s e tekintetben megfelelvén a rómaiak tisztességről i nézetének, ezt később is mint egyetlen ruhát, a szigorubb erkölcsüek megtartották. Miután az általános elpuhulás a férfiakkal is megkedveltette a tunicát, a köpeny is módositást szenvedett, azonban mégis csak ugy, hogy e módosítás az alapidomon nem változtatott, hanem inkább a kelmének finomságára és az elkorcsosodott erkölcsöknek inkább megfelelő elegánsabb viselet módjára, redőbe szedésére vonatkozott. — Az egyszerü „tunica“ és „toga“ ruhadarabokon kivül a régibb kori római még csak kétféle lábviseletet használt, a lábhoz szijjakkal kötött sandalt, és a „calceust,“ mely lényegesen a togához tartozott, s igy főkép csak férfiak viselete volt, az utóbbi szintén szalaggal a lábhoz kötött rövidebb harisnyanemet mutatott. Fejöket a rómaiak nem födték, legfelebb fátyoltakarót használhattak a római nők, házasságban létök kitüntetésére.“

Hienach bestand sie, doch kaum vor Verwendung des Hanfes, und zwar für beide Geschlechter hauptsächlich nur aus einem mässig langen Untergewande in Form eines ermellosen Hemdes zum Anziehen und einem Mantel von beträchtlicher Weite und von einer wohl schon jetzt durch das Klima von Latium mitbedingten, nationalen Gestaltung. Zudem höchst wahrscheinlich blieb während dieser Frühzeit das Unterziehhemd — die „Tunica“ — und der Mantel vorherrschend den Weibern, den Männern dagegen vornemlich ausschliesslich der Mantel — die „Toga“ — gemeinhin gebräuchlich. Uiberhaupt aber bedeckte dieser stoffreiche Umwurf, welcher noch später bei strenger gesinnten Römern das einzige Kleidungsstück derselben ausmachte, ganz dem römischen Anstandsgefühle gemäss, den Körper vom Hals bis zu den Füssen vollständig. In dieser Verwendung erfuhr er dann allerdings, nachdem eine allgemeine Verweichlichung auch bei den Männern die Tunica eingeführt hatte, doch ohne seine Grundgestalt zu verändern, namentlich in Hinsicht der Feinheit des Stoffe und der Anordnung der einzelnen Faltenmassen eine, der nunmehr bereits entarteten Sitte durchaus entsprehende, elegantere Behandlung. — Ausser diesen an sich einfachen Gewändern, der „Tunica“ und der „Toga“ benutzten die Römer, während der hier in Rede stehenden Epoche, höchstens nur noch eine zweifache Fussbekleidung. Sie bestand theils in Sandalen mit Bindebändern, theils, und so wesentlich als zur Toga gehörig, mithin auch hauptsächlich nur von den Männern getragen, in dem „Calceus,“ einer Art kurze Socken, welche mit einem Bande befestigt wurden. — Von einer Kopfbedeckung war kaum schon die Rede, wenn sich solcher nicht etwa verheirathete Frauen, vielleicht als ein Zeichen ihres ehelichen Standes, in Form eines einfacheren Schleiertuches bedienten.“

Hogy a régibb szokás, sok tekintetben már a pún háboruk idejében is meglőn változtatva: erről kezeskednek az ekkor hozott római törvények, úgy későbbi időkre nézve a műemlékek és a régi irók. Ugyanis Cicero Catilina ellen tartott második beszédében (X), midőn az összeesküdtek különféle nemeit jelezi, uracsokat említ, kik ujjas, sarkig érő köntösben járnak, és a toga helyett másféle takarót használnak, melyet gúnyosan vitorlának nevez; valamint jelenleg is a felpipérezett állapotban büszkén járót vitorlázó hajóhoz hasonlítjuk; „quos pexo capillo nitidos, aut imberbes, aut bene barbatos videtis, manicatis et talaribus tunicis, velis amictos, non togis.“ Mihez Gellius hozzá teszi. „Tunicis uti virum prolixis ultra brachia et usque in primores manus, ac prope in digitos, Romae atque omni in Latio indecorum fuit: Faeminisque solis vestem longe lateque diffusam decoram existimaverunt.“

Másrészt Cicero korában is voltak még, kik a régi szokásokhoz ragaszkodtak; így Catoról írja Mommsen (Römische Geschichte 3-ter Band S. 155), hogy a jó régi idő visszahozásának elősegítésére, Ro-

Digitized by Google

mulus király példájára, inget nem viselt. „Unglücklicherweise gerieth er früh unter die Gewalt der Phrase, und theils beherrscht von den Redensarten der Stoa wie sie in abstracter Kalheit und geistloser Abgerissenheit in der damaligen vornehmen Welt im Umlauf waren, theils von dem Exempel seines Urgrossvaters, den er zu erneuern für seine besondere Aufgabe hielt, fing er an als Musterbürger und Tugendspiegel in der sündigen Hauptstadt umherzuwandeln gleich dem alten Cato auf die Zeiten zu schelten, zu Fuss zu gehen statt zu reiten, keine Zinsen nehmen zu wollen, soldatische Ehrenzeichen abzulehnen und die Wiederherstellung der guten alten Zeit damit einzuleiten, dass er nach König Romulus Vorgang ohne Hemd ging."

Valamint korunkban Mommsen nevetségesnek találja Cato túlzott szokásait, ugy ezek Cato saját korában még inkább gúny tárgyává váltak: ámbár másrészt később Cäsar és még Augusztus is nemcsak a fényüzés ellen hozott törvényekkel, hanem saját példájával is igyekezett a régibb egyszerübb szokásokat visszaállítani. Nevezetesen Suetonius Augustus életiratában mondja:

„Nem könnyen öltözködött más mint neje, nőtestvére, leánya vagy unokahúgai által készített házi ruhába, sem bő, sem keskeny szegélyü tógába: kissé magas czipőt használt, hogy magasabbnak látszassék."

„73. Veste non temere alia quam domestica usus est, ab uxore et sorore et filia neptibusque confecta: togis, neque restrictis neque fusis: clavo, nec lato nec angusto: calceamentis altiusculis, ut procerior quam erat, videretur."

Ellenkezőleg ezen háziassággal, takarékossággal azonban, már Augustus is kénytelen volt a ruházat számára, sőt nemére nézve is, eltérni az edzettebb régi római szokásoktól, miről Suetonius szintén kezeskedik, mondván:

„Megrongált egészsége okából sem a hideget, sem a meleget nem birta kiállani. Télen megóvta magát a hidegtől, vastag togán kivül, négy köntössel, és ingére varrt gyapjas mellénynyel, felső és alsó czombbéliekkel: nyáron nyitva tartotta a szoba ajtaját, s az oszlop csarnokban szökő kutat alkalmaztatott, mikor pedig feküdt, legyeztette magát. A napsugárát még télen sem kedvelte; miért is otthon is, ha szabadon sétált, kalapot viselt."

„81 és 82. Quassato corpore, neque frigora, neque aestus facile tolerabat. Hieme quaternis cum toga pingui tunicis, et subuculae thorace laneo, et feminalibus, et tibialibus muniebatur: aestate apertis cubiculi foribus, ac saepe in peristylio saliente aqua, atque etiam ventilante aliquo cubabat. Solis vero ne hiberni quidem patiens, domi quoque nonnisi petasatus sub divo spatiabatur."

Itt a régi, a római szokástól többféle eltérést találunk, u. m. a négy köntöst, vagyis „tunicát," mely a chinaiakra emlékeztet, kik nem egyes melegebb ruha alatt keresnek menedéket a hideg ellen, hanem könnyü öltönyük egymás fölé rakásában s a ruha számát egyszersmind a hideg mérfokának használván, azt mondják: ma tiz, tizenkét, tizenmégy köntösnyi hidegünk vagyon. A többszörös tunica mellett feltünik, ellentétben Cato ingetlenségével, az alkalmasint lenszövetből készült, ing, subucula, ez a hihetőleg arra varrt melegebb kelméjü darab, melyet, latin thorax neve után, mellényünkhez hasonlíthatunk, még inkább feltünik továbbá a felső és alsó czombnak külön őrizete, mintegy két külön nadrág, melyet azonban nem szükségképen két kelme darabból készültnek kell képzelnünk; mert a római alsó és felső czombát szalag alaku ruhadarabbal is tekerte körül; nevezetes itt a felső czomb védelmének neve is, melyet Suetonius, nem az azzal takart testrészről femoraliának, hanem feminalianak nevez, mivel ki van jelentve hogy ez inkább a nőnemhez illik; feltünő végre a kalap is; mert fentebb láttuk, hogy a régi római nélkülözte a főtakarót, legalább ha otthon volt, és ha nem utazott.

Kérdjük már most: honnan vette a római ezen, régi idejében szülőföldjén nem szokásos ruhanemet és darabot?

A helleneknél régóta szokásos volt az alsó és felső ruha himation ἱμάτιον és chiton, χιτών, név alatt; bár a német „Hemd"-et és talán a magyar „ing" szót származtathatni a himationtól, mégis a himationt nem alsó, hanem felső ruhának, a római togának megfelelőnek, kell tekinteni, a chiton ellenben az alsó ruhát jelenti, s megfelel a római tunica szónak: a tunicát a rómaiak régibb korában az előkelő férfiak nem igen hordták, viselete inkább az alsó munkás népre és a nőnemre szoritkozott, azonban a respublica végső idejében tunicát a férfiak is öltöttek, s ugy tetszik, mintha ennek viseletét a görög férfiak historiájának

Digitized by Google

használata adott volna alkalmat. A tunicát, chitont, felöltötték, ráhuzták a testre, ez indumentum vagy indutus volt, ellenben a togát, a himationt magukra vették, felvetették, ez tehát németül „Umwurf“ latinul „amictus“ volt, az egyik inkább a testhez simul, mig a másik azt bő redőkkel veszi körül, és domborodásokat (Bausch) képez; végre a toga kelméjének alakja eleinte a fél-, később az egész kör, mig a tunica, „palla“ és „peplus“ hosszukás négyszögöt képez, melyet kevésbé mesterséges móddal, mint a togáé volt, alkalmaznak a testhez.

A himatiumhoz járult a nagyobb részt a hellenek útján Rómába került s a mi köpenyünkhez hasonló pallium, melyet *φᾶρος*-nak neveztek, a paenula, *φαινόλης*, a celt eredetü sagum, *σάγος*, a thessaliai eredetíi chlamys, *χλαμύς*, a szőrös laena, *χλαῖνα*, honnan halinánk elnevezése jön, a katonák paludamentuma, a german eredetíi kurta reno és még több köpenyféle öltözet, melynek mindnyáját nem öltötték fel, hanem felvetették*), többnyire a vállra, s itt két szélét csattal (fibula, broche) tartották össze; a togának fél- vagy egészen kerek alakjával ellenkezőleg, a nevezett köpenynemek alapidoma többnyire a hosszukás négyszög vagy épen a négyeg volt, ép ugy a köpeny különböző neme kisebb terjedésíi is volt a togánál, s így sem annyi kelmét nem követelt, sem oly sok redőzetíi, sem oly bő, vagy hosszu nem lehetett.

A keresztyén vallás csak Augustus után terjedvén el Rómában, nem találta többé a régibb egyszerűbb ruházatot, hanem a már Augustus által viselt, s a görögöktől átvett tunicat, chitont, és a római togához több tekintetben hasonló himationt; e két ruhadarab, a felöltött és felvetett, indutus és amictus, lett tehát a keresztyén emlékeken is a szent személyeknek csaknem kizárólagos ruhadarabja.

Igy találjuk a togát ujabb, himation utánzására alakított és rendezett, használatában a catacombák falképein és még inkább a catacombákban felfödözött koporsókon, melyek Bosio után nagy számban vannak lerajzolva Arringhi „Roma subterranea“-jában.

A régibb, csaknem térdig érő nagy öböl, sinus laxus, melyben a római követ, mint mondta, békét vagy háborut hordott, a toga graecanicán, vagy toga-himationumon többé nem fordul elő, hanem látjuk itt még a kisebbet, a mell alá érőt, sinus brevis, *κόλπος*; látjuk továbbá többször a bal kart és kezet a himation-togába egészen beburkolva, s tudjuk, hogy a bal kar és kéznek eltakarása illedelmesnek tartatott s kivált a szónoknak ajánltatott; e szokás tehát a togáról ment át a graecanicára; végre az utóbbinak végét csak kisebb darabban látjuk lelógni a vállról mig a toga végei elül és hátul rendesen csaknem a földig ereszkedtek le. Mi a togánál szükségtelen, az itt is hiányzik: a felkötő öv vagy szalag és a vállra erősitő fibula vagy csat; ezek pedig szükségtelenek azért: mert a togát mint díszruhát, sok szorgalommal redőzték, és a nem munkás római nagy világban nem tarthattak attól, hogy a toga viselője kimért szabályos mozdulataival mesterkélt redőzetét szétbontsa. Ezen az illedelem és méltóságróli toilette-féle nézetek a rómait a gens togata névre büszkévé tette, ellentétül a görögök palliati, vagyis köpenyes néppel.

Midőn tehát az ó-keresztyén bibliai és egyéb szent személyeit a toga-graecanicába öltözteti vala, megfelelt a kor méltóságróli nézeteinek; s ezért e viseletet látjuk alkalmazva az eleinte szakáltalan ifju alakban előállitott Krisztusnál, az apostoloknál, prófétáknál s egyéb bibliai személyeknél; sőt az itt látható himatium elrendezése, redőzése és viselet-módja annyira megegyezik az akkori római viselettel, hogy Pilatusnak felső öltönye, mely bizonyosan és határozottan római, épen olyan, mint az előtte álló megváltóé. (L. Arringhi „Róma subterranea“ I. köt. 317. l. hol Krisztus Pilatus előtt áll. A 295., 299., 321. l. másolt sarkophagokon Pilatus öltönye különbözik az üdvözítőétől; mert itt az előbbi nem polgári, hanem katonai öltözetben ül curulis székén.) E viseletet az ó-keresztyén a IV-ik század egész folyamában, és még utóbb is megtartotta, mert többnyire e században készültek a fent idézett sarkophagok.

Ugyancsak az emlitett sarkophagok férfiai a himation-toga alatt viselik a chitont, vagyis a görögöktől származó majd bővebb s hosszabb, majd szűkebb és rövidebb ujju tunicát, mely felül nyakig, alól térdig ér, s a csipőcsont táján fel van kötve, s ez a férfiak tunicája. Egyedül a felső kar felső részét eltakaró, ujjal ellátott tunica neve colobium, *χιτὼν ἀμφιμάσχαλος*, midőn csakis egy ujjal birt *ἑτερομάσχαλος* volt neve, s midőn semmi ujja nem volt, hanem csak kis részben fedte a bal vállat, exomisnak hítták, s ez

*) Ezen és más ruhák bővebb leirását és rajzát l. Rich római régiségek szótárában, mely angolból Chéruel által forditva, franczia nyelven is megjelent Párisban, 1861-ben.

Digitized by Google

utóbbit, mint a szegény népnek ingféle ruháját viseli Jób, midőn elhagyott beteg állapotában adatik elő a sarkophagokon, vagy a catacombák falképein, ugyszintén ily ruhában állitják elő az ó-keresztyének a pásztorokat, s gyakran a Krisztust jelképező jó pásztort is. Néha a hosszabb ujjak a karon fel vannak gyürve, s így meztelen marad az alsó kar. Kézfejig érő ujj ritka; ezt tunica manicata- vagy manuleatának nevezték, *χιτὼν χειροδωτός, καρπωτός,* ritkább a szük ujj, mely leginkább a távol keletnek lakóit jellemzi.

Ritka továbbá a többes számu tunica is; alig fordul elő, mint régebben szokott alkalmaztatni, az oldalán felvágott tunica, a *σχιστός*, hanem előfordul a két vagy több, az alapszíntől különböző színnel biró szalagos, az ugynevezett angusti-clavia tunica, a két szalagos jellemezte a római lovag-rendet, de ezért még sem volt római eredetü vagy a rómaiak által kizárólagosan használt tunica; mert ily külön színü szalagot már a legrégibb görög agyagedények ruháikon is látunk.

A tunica felkötése a test mozgását könyítette, onnan van, hogy a „succingo“ és „accingo“ szóval a római a munkához készülésnek eszméjét kötötte össze.

A nép embereit az ó-keresztyén csak tunicában és himation-toga nélkül adta elő, mint elvileg a néphez tartozó, és a köpenyt nélkülöző jó pásztor is gyakran, testének jobb védelmére, a hosszu ujju tunicát viseli, mihez még a vállat fedő gallér adatik.

Több rendü szent személyt eleinte meztelen lábbal ábrázoltak, ez volt Krisztusnak, apostolai-, a propheták- és angyaloknak kiváltsága. Ezen szokást a régi istenek lábnélküli előadása utánzásából származtathatni, mindkettőnél az elv a földi dolgok fölé való emelkedettségé. Ezen kiváltságra igényt nem tarthattak a többi személyek s ezért lábbelijök p. o. Pilatus-é a calceus patricius, mely csinosan a lábhoz kötött talpból és rövid harisnyából állott.

Főtakaró, melyet ritkán viseltek a rómaiak, az ó-keresztyén férfiaknál is ritkán fordul elő, vagy alacsony felül zárt hengerféle alakjával zsidót jellemez, kivált a sarkophagok dombormüvein, vagy ez utóbbiak arczképein néha a puha sapka, ritka a már görög agyag-edényeken előforduló széles karimáju utazó kalap, ritka a római hajszalag a diadema (párszor Pilatus fején), gyakoriabb a sarkophagokban eltemetett nő-képeken egy félgömb alaku sapka vagy főkötő, vagy a hajszalag. A korona az első négy században nem jelenik meg az ó-keresztyén sarkophagokon, ugyszintén a szenteknek csak később adatik a fénykör, a nimbus.

A többi személyektől ruházatukra nézve különböznek a római katonák, kik többnyire a kor szokásának megfelelőleg, pánczélba vannak öltözve, vállaikon hordják a sagumot vagy a paludamentum nevü köpenyt, lábukon a calceust, de fejére az ó-keresztyén alig tett fel sisakot.

Az egyházi személyek külön ruhával nincsenek kitüntetve; mert az egyházi viselet alig fejlődött a VI-ik század vége előtt; mint Weisz állítja „Kostümkunde des Mittelalters“ 42. l.: „Es dürfte die Bildung des Priesterornats wenigstens bis zu derjenigen Vollständigkeit, in welcher derselbe dann bis zur Reformation bei allen christlichen Priestern fortbestand, nicht vor dem Ende des sechsten oder dem Anfang des siebenten Jahrhunderts zu Stande gekommen sein.“

Nők a legrégibb keresztyén emlékeken a férfiaknál ritkábban fordulnak elő; leggyakrabban látjuk még a sz. szüzet kisdedével, néha a Krisztus által gyógyitott vérfolyásos asszonyt, ritkábban a szamaritai nőt, a kutnál beszélgetve az üdvözitővel; ezek a sarkophágokon előforduló bibliai nőszemélyek; kivülök látjuk, vagy, a római szokás szerint, medaillonokban, vagy Krisztus lábához borulva az e sarkophagokban eltemetett nők arcz- vagy kevésbé egyéni képeiket, a katakomba-falképeken pedig még az okos és oktalan szüzeket és felemelt kézzel imádkozó nőket.

Az utóbbiak gyakran csak tunicát viselnek s e tunica leginkább a bokáig érő talaris *χιτὼν ποδήρης* s egyszersmind az ujjas manicata *χειροδωτός* vagy *καρπωτός*. Néha nincsen felkötve, s ekkor ez a rómaiak „recta“-ja. Ellenben a bibliai nők az asszonyi, azaz a hosszu felkötött tunica muliebris fölött, vagy a toga graecanicát viselték, mely a férfiakétól alig különbözik, vagy oly bő és nagy terjedelmü köpenyfélét, melyet fátyolként a fő betakarására felhuzhattak; később e fejtakaró a köpenytől különböző ruhadarab vagyis a fejkendő.

A teljes vagy zárt czipő szintén a nőket csaknem kizárólagosan jellemezi.

Feltünő, hogy a vallásos előadásokban a nők viselete egész korunkig, kevésbé változott, mint

Digitized by Google

a férfiaké s hogy a katakombák ruháit, a tunicát és a köpenyt csaknem ugyanazon alakban és elrendezésben még ma is látjuk alkalmazva, képeken és szobrászati műveken.

Idegen elemet hoztak be előadásaikba már a legrégibb keresztyének, midőn a távol keletről jövőket akarták jellemezni.

Itt már a rómaiaknál is idegenként feltünő amazonok, Attysok, Parisok és mások számára az ugynevezett phrygiai öltözetet fogadták el; ezt hordja azután a keresztyén előadásokon a Krisztust jelképező Orpheus, ezt a keletről jövő három bölcs, ezt a tűz általi halálra itélt három ifju, kinek mindnyája annyiszor van képezve a katakombákban.

Öltözetök pedig áll a phrygiai tunicából és köpenyből, nadrágból, magas czipőből és a phrygiai sapkából.

A phrygiai tunica ujjas, ujja leér a kézfejig s végén szük, mig feljebb bővebb vagy szük lehet, lefelé a térdet érinti, derekán egyszer vagy többször is fel van kötve.

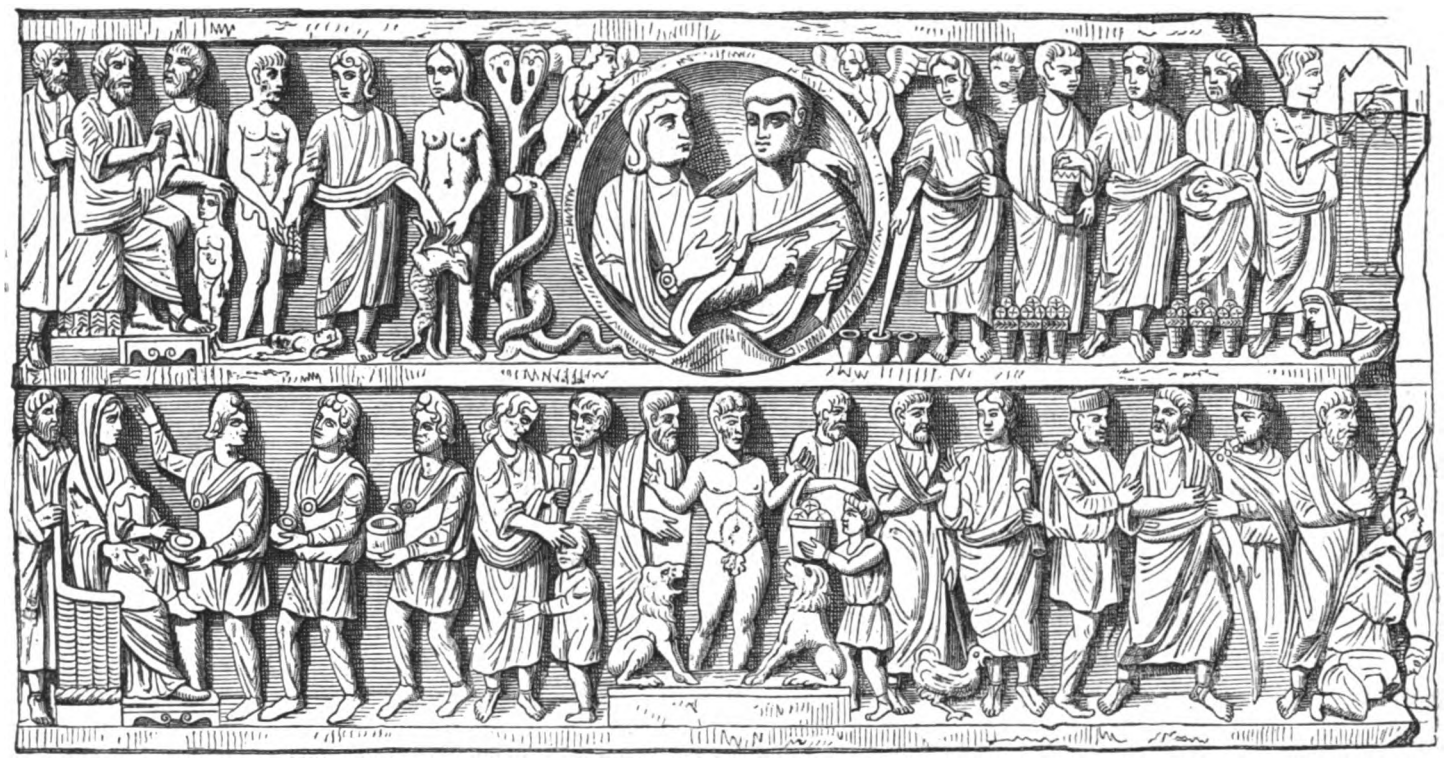
A phrygiai köpeny csekély terjedelmü négyszög alaku vállköpeny, hasonló a római sagum vagy paludamentumhoz, a vállhoz csattal alkalmazható, térdig érő.

A phrygiai nadrág vagy tág bugyogó, vagy szük, a testhez tapadó; ilyent Europa északi népei is viseltek, kivált a gallusok; miért is tartományuk a Gallia braccata nevet kapta, ilyent hordtak a későbbi kor legionariusai is; mert ugy látjuk azokat ábrázolva Constantinus diadal-ivén (l. Sancti Bartoli „Veteres arcus Augustorum" Romae 1690. 46. l.) A legionáriusoknak már Constantin előtt is volt nadrágjok, hanem az mindjárt a térd alatt érte végét, ez tehát csakis feminale vagy femorale volt, mint Augustusé, (Kniehose) az alsó czomb fedezésére tehát még a tibialenak is hozzá kellett járulnia.

A phrygiai czipő a fél lábfejig ért fel, fél csizmának mondhatnók, mely szijjal volt füzve középen és felső részen meghajtva lelógott, a kelme, ugy tetszik puha, mert az előadásokban szorosan simul a lábhoz.

Legsajátságosabb a phrygiai sapka, melyet később a velenczei dogé diszviseletül elfogadott, s legujabban, nem tudni mi okból, a demokratia a szabadságnak jelvényeül használ.

Előttünk van egy igen nevezetes emléknek másolata, az ugynevezett laterani sarkophagé. Igen



(63. ábra.)

nevezetesnek mondhatjuk két tekintetben: először, mert csaknem mindazon ruházatot látjuk, melyet eddig, mint görög-rómait vagy ó-keresztyént felszámitottunk; másodszor, mert e sarkophag a typologiai sarkophagok talán legtökéletesebb, legteljesebb példánya.

Digitized by Google

Bennünket itt főkép a koporsó alakjainak ruházata érdekel; a csoportok typologiai összeállitásáról és jelentéséről pedig később fogok szólani.

A szent személyek csaknem mindegyike toga-graecanicát visel és alsó köntösként tunicát. A felső ruha viseleti módja, három alak kivételével, teljesen egyenlő; a köpeny fel van vetve a bal vállra, innen hátul a hát közepétől a jobb kar alatt keresztülhuzva és felvetve ismét a balkarra, igy képeztetik a legtöbb esetben térdig, s olykor még azon alól is lelógó nagy öböl, sinus laxus, melyet a toga-graecanica közösen bir a régi római togával, nélkülözvén az utóbbinak kisebb öblét. A köpeny felső vége a bal karra van vetve, s igy vagy eltakarja alsó végét, vagy pedig maga van eltakarva az utóbbi által, mely esetben nem látható. A felvetés módja szükségtelenné teszi a csatot, vagy fibulát, a balkar és kéz eltakarható a köpeny felső vagy alsó végével, vagy mindkettővel; példányainkon azonban legalább a kéz szabadon marad, többnyire pedig a kar alsó része is, mi a togánál nem igen fordult elő; mert e kar és kéz eltakará sát, mint már érintve volt, a rómaiak illedelmesnek, méltóságosnak tartották. Mondtam, hogy fametszetün kön három kivétellel találkozunk, ezen a köpeny nem a bal, hanem a jobb vállra van vetve és eltakarja a jobb kart a kézig, az egyik eset előfordul az előadás felső sora jobb oldalán azon apostolnál, ki Krisztus jobbján áll és két kezével a kenyér kosarat tartja; a második és harmadik eset az előadás alsó sora jobb oldalán fordul elő, először Péternél, kinek az üdvözitő megtagadását jósolja, másodszor Mózesnél, ki a sziklát vesszejével megütvén, itatja az izraelitákat. Itt tehát a toga graecanica két különböző felvetési módjával ismerkedünk meg a szent személyeknél; ugyan e ruhának harmadik felvetési módját veszszük észre azon zsidónál, ki az előadás alsó sora jobb oldalán Péter balkezét fogja meg; itt a köpeny felső vége a jobb vállra vetve s innen lefoly a bal karra, melyet részben eltakar, sőt a köpeny a jobb vállra csattal van tüzve; végre két kisebb alaknál, a vaknál, kit az üdvözitő meggyógyit, és Habakuknál, ki Dánielnek eledelt nyujt, csak rövid chlamysféle köpenyt látunk, mely már valóságos vállköpenynek, rövid chlamysnak tetszik, és egyenesen lefoly a térdig.

Sarkophagunkon két nőt látunk, Lázár nőtestvérét, ki a Lázárt feltámasztó Krisztus lábához borul és a b. szüzet; mindkettőnek köpenye nagyobb terjedelmű a férfiakénál; mert a fejre fátyolként huzottnak mutatkozik.

A tunica az előadás csaknem minden személyénél ugyanaz, a különbség csakis az ujjak eltérő hosszában és bőségében áll. Legtöbb esetben a tunica egyenesen levágott, alsó vége térdig érő, nyakkörüli kivágása elég szoros, ujja lefoly a könyökig s középtágas; mivel a köpeny a test alsó részét mindenütt elfödi, nem tudhatni, vajjon a tunica a derék fölött van-e felkötve? ilyennek mutatkozik azonban a vaknál, Habakuknál és a két, vizet ivó zsidónál, ilyennek mutatkozik végre sz. Péter jobbján és a jobb karját megfogó zsidón is. A két nő tunicája keskenyebb és kézig érő ujjal van ellátva, sokkal hosszabb a férfiakénál, mert lefoly a lábra, sőt részben azt is eltakarja; ugyszintén sokkal bővebb is a férfiakénál, szóval hasonlit a mai női ruhához.

A bibliai férfiszemélyek hajadon fővel vannak előállitva, az üdvözitő arcza szakáll- és bajusztalan, s csakis ott (a felső sor legszélső balján) hord szakállt és bajuszt, hol mint a szent háromság egyik személyének meg kell egyeznie a többi kettővel. A b. szűz köpenyfátyola alatt közepén ketté választott sima hajazatot látunk, minőt már a római matrónák is hordtak.

A bibliai férfialakok lábai meznélküliek, ezeken csak talp (sandalia) van, melyet szijjal kötötték a lábfejhez; ellenben mindkét nő egész lábat befedő czipőt visel. Egészen meztelen Ádám és Éva s a barlangban minden ruhából kivetkőztetett Dániel. Sarkophagunk tehát oly korban készült, midőn az ó-keresztyén még nem irtózott a meztelenségtől, mikor az antik herosok meztelensége még élénk emlékezetben élt.

A bibliai személyekhez tartozik ugyan a három magus és az itt előforduló nehány zsidó is; azonban a három bölcset, keleti származását tekintvén, az ó-keresztyén müvészet is ugy öltöztette fel, mint öltöztette keleti embereit az előtt is a régi római müvészet; a zsidókat pedig, ezekéhez hasonló öltözetük által akarták megkülönböztetni a keresztyén személyektől.

Innen van, hogy a három bölcsnél a köpeny nem a toga graecanica, hanem egy, csattal a mellre tüzött rövid vállköpeny, és a köntös hosszu ujja is rövidebb a római tunicánál, látjuk továbbá a keleti nadrágot az anaxyrides-t, mely a bugyogó és a testhez tapadó szűk nadrág közt közép helyet foglal el.

Digitized by Google

Lábán látjuk a római nőkéhez hasonló magas czipőt vagy topánt, végre fején a phrygiai sapkát. lekonyuló hegyével.

Az egyik, magasabb mérvű zsidót megkülönbözteti levágott hengeralaku merev sapkája és a három bölcséhez hasonló tunicája, nadrága és topánja; a másiknál meg van a különös sapka, de ez már köpenyt is visel, a köpeny alatti ruhára tisztán nem ismerhetni reá. A vizet ivó két zsidó fején, nem hittársai, hanem a bölcsek phrygiai sapkáját látjuk. A középkor zsidóit megkülönböztette ruháik szinével és szabásával, a zsidó szin kiválólag a sárga volt és hol a ruha nem különbözött, ott legalább sárga folttal kellett jelezve lenni a zsidónak. A XII-ik században a zsidó főtakaró nem volt többé sem a hengeralaku, sem a phrygiai sapka; hanem ekkor a zsidók kénytelenek voltak karimás magas csürök-kalapot viselni, ilyennel találkozunk az e korból származó műveken, ilyennel Klosterneuburg verduni antipendiumán, hol ilyen alaku kalap zsidónak nyilatkoztatja ki Mózest is, ki különben megjelenésében nem szokott elütni a keresztyéneknek ábrázolt bibliai személyektől, a mint ezt az előttünk fekvő laterani sarkophag is mutatja.

Érintenem kell még a felső sor közepe medaillonában látható két mellképet*), mely hihetőleg a koporsóban eltemetett házaspárt ábrázolja; ez mindenesetre a IV-ik század két nembeli római emberének képe az akkor divatos ruhában, a jobb oldalon a férfi mellképe hajadon fővel van előadva, még pedig kettős tunicában; mert jobb karján a szükebb fölött bővebb ujjat látunk, s csak e fölött mutatkozik a toga graecanica, a köpenynek felső vége; mellette női alak mutatkozik, mely szeretete jeléül balkarját a férfinak bal vállára, jobb kezét az utóbbinak jobb karjára teszi; a nőnek öltözete áll: tunicából és köpenyből, mely utóbbi öblöt képez jobbik karja körül. Nevezetes félgömb alaku sapkája vagy főkötője, mely szorosan a koponyához simul. Hasonló főkötővel gyakran találkozunk Arringhi sarkophagjainak női alakjainál, annak bizonyitványául, hogy a IV-ik században ilyféle főkötő dívott Romában. A tárgy, melyet a férfi balkezében tart, egy kendő.

Byzanti viselet.

A byzanti viselet sokáig nem nagyon különbözik a későbbi római vagy ó-keresztyéntől; megmarad a tunica, megmarad a toga graecanica is, csakhogy az utóbbi helyébe most gyakran vállköpeny jön, s a felkötött talpat csaknem mindenütt zárt czipő váltja fel s átalános szokásba jön a többnyire szük nadrág.

A különbség tehát inkább a ruha alakjában, szabásán és a kelmében mutatkozik, semmint annak uj nemében; miért is a byzanti világ képes lett hidul szolgálni, melyen a római tunica, toga graecanica és vállköpeny átszállhatott a középkorba és innen a szent vagy biblia személyek viseletében egészen hozzánk.

Megjegyzendő azonban és különösen figyelembe veendő, hogy a ránk maradott byzanti emlékeken a római és byzanti ruha közti különbség sokkal feltünőbb, mint valóban volt, mit a müvészet folytonos sülyedésének kell tulajdonitanunk, mely a szabad s folyékony előadásra mindinkább képtelenné válván, a viseletet is inkább s inkább merevebben s mintegy deszkaszerűleg képezte.

Nagyobb mérvű müvekben még türhető az előadás, I. Justiniánig és ennek korában (527—566), melyben a konstantinápolyi sz. Zsófia és több ravennai templomnak mozaik-festményei készültek, ugyszintén Justiniannak a Zsófia templom előtt álló nagy oszlopa, rajta levő lovag-szobrával.**) Később a szobrászat és mozaik-festészet évről évre modorosabbá, merevebbé válik és a még türhetőbb müvek csak a könyvek miniaturjaiban fordulnak elő, hanem itt is mindinkább ritkábban. A végcsapás a byzanti müvé-

---

*) Az ujabb európai nyelveken a mellkép jelentésére a buste, busto, Büste szót használják, erre Visconti megjegyzi: „J'ai avancé ailleurs, comme une opinion très-probable, que le nom qu'on donne à ces images (szólván a siremlékek képeiről) dans les langues modernes est derivé du mot b u s t u m, qui, dans la basse latinité, désignait un tombeau.“ Visc. Iconographie grecque. I. köt. 14. l. Quarto kiadás. Egyébiránt a bustum szó nem ujabb, hanem régi latin szó; lásd Rich. Diction., hol ezek állanak: „B u s t u m (τύμβος). Place vide sur laquelle on élévait un bûcher et où on brûlait le corps; elle était appellée ainsi spécialement quand l'a r e a se trouvait dans l'enceinte sépulcrale et près de la tombe où les cendres étaient ensuite déposées. Il faut par conséquent la considerer comme une place particuliére pour brûler les morts de la famille, par opposition à l'U s t r i n u m ou térrain public. (Lucret III. 319. Cic. Leg. II. 26. Suet Nero. 38.)

**) Lásd az utóbbinak Dethier által készitett restauratioját; a munka, mely épen sajtó alatt van, meg fog jelenni az akadémia évkönyveiben.

Digitized by Google

szetet az isauriai Leo alatt éri (császárrá lett 717-ben) az ugynevezett ikonoklasta korban, midőn t. i. a keleti egyház a képzőművészetet általán ellenezvén, annak gyakorlatát a templomok számára eltiltván, sőt a régibb műveket is összetörvén, vagy legalább eltávolítván, a byzanti művészet legszomorubb idejét élte. Az üldözés Theophil (829—842) uralkodásáig tartott, Theophil megszüntette a képrombolók dühöngését, mely szintén egyik, bár kisebb oka volt, a nyugoti egyház elszakadásának a keletitől.

Természetes, hogy az ikonoklasták 120 évnél tovább tartó uralma alatt a szabad mozgás oly sok és roppant akadálylyal találkozván, a gyakorlati képességnek is tetemesen alább kellett szállnia, mindamellett még ezen időben sem enyészett el egészen a kézi ügyesség, sőt e korszak után a technikának még uj nemei is keletkeztek, alkalmasint átszármaztatva a keleti népektől; ide számithatni a berakott, az ugynevezett damasczirozotthoz (eingelegt, damaszirt) hasonló munkát és a zománczot (Email, Schmelzarbeit). Az előbbinek példányait találjuk Velenczében sz. Márk templomának és más déli olaszországi egyházaknak ajtain; az utóbbinak keletkezése iránt a régészek még nincsenek tisztában. Vannak, kik annak feltalálóját a Galliában lakó celteknek tulajdonítják, mig mások, joggal, azt már az egyiptomiak által gyakorlottnak állitják. A középkorban csakis a VI-ik század első feléből emlittetnek zománczmüvek; a X-ik század vége felé a Rajna partján kezdték gyakorolni, a későbben oly hiressé lett limogesi zománcz-műhelyek aligha keletkeztek a XII-dik század második fele előtt.

Reiske, ki még a mult században igen tudós magyarázatot irt Constantinus Porphyrogenitus, e kicsinyes, koronás byzanti iróhoz, bővebben szól a zománczról jegyzékei 204. s. k. lapján, hol *χειμεντον*-t, mintegy megfagyottat, öntöttet, fagylaltat zománcz szóval adja vissza. Egyébiránt Reiske óta igen tüzetes vizsgálatot tettek e tekintetben kivált a franciák, ezek közt pedig első helyen nevezendő Labarte s e tárgyu iratai közt főleg „Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'epoque de la renaissance" czimű négy kötetes — csak imént befejezett munkájában III. köt. Emaillerie 377—714 l. Megnevezendők itt még Darcel Alfréd, de Linas Károly s Texier könyvei és értekezései.

Mi a ruhák főváltozását alak- és szabásban illeti, ezt a régibb rómaihoz hasonlitva, a byzanti ruha általános szükitésében, a kelme megtakaritásában látjuk, kivált az alsóbb rendeknél és a férfiruhánál; közvetlen a testen viselt ruhákat a régiek interula, subucula, sphinctura vagy arabs szóval sarabalának nevezték. Hogy ezekkel a mi ingünk fogalma volt összekötve, kitetszik a syriai nyelvből vett hypokamison és hypokamisobrakia szóból, azaz a camison-és a camison és nadrág alatt viselt ruhából. A camisont camiciara és chemise-re változtatta át az olasz és a franczia.

„A férfi ruhánál (mondja Weiss 72. l.) (nemcsak a keleti, hanem a nyugoti rómaiaknál is) annak általános szükitése mutatkozik; igy látjuk, előbbi bősége ellenében, az alsó ruhát vagy tunicát a IX-ik század óta, mindinkább a szük ujju köntös alakját felvenni; miről kezeskednek az ugynevezett (bár latin nyelven irt) sz. páli bibliának számos példái, ugyszintén a velenczei sz. Márk-féle templom régibb mozaikjai is, melyek az érintett bibliával hihetőleg egykoruak, azaz XI-ik vagy XII-ik századbeliek. A tunicának*) más változtatása az, hogy az alapétól külön szinű szalag-diszt, mely azelőtt füg-

„Bei der Bekleidungsweise der Männer (auch gilt diess zugleich für die westlichen Römer) zeigt sich der Wechsel in einer Verengerung sämmtlicher Kleider. So erhielt, in dem Zeitraum vom neunten Jahrhundert — wofür unter anderen die Miniaturen der (freilich wohl in lateinischer Sprache) verfassten „Bibel von St. Paul" mannigfache Beispiele liefern — bis um die Mitte des zwölften Jahrhunderts — wofür dann wieder die höchst wahrscheinlich um diese Zeit unter griechischem Einfluss gefertigten älteren Mosaikbilder der Markuskirche Belege darbieten — das Unter-

*) Reiske comentariusa 467. s. k. l.: „Vestis externa erat chlamys romana, secunda *χιτὼν* superior, quem alias *χλαμίδα* appellant, et tertia *χιτὼν* inferior, proprie et stricte *χιτὼν*, item *στιχάριον*. Chiton est proprie vesis talaris, Dalmatica medio aevo dicta, manicas habebat chiton plerumque. Nam erant quoque chitones absque manicis, colobia dicti vel *διστιχιστοι*, quoniam ante vel retro super utraque mammilla usque ad finem scapulae scissi erant. Hinc Luitprandus Graecos aetatis suae tunicatos, manicatos per ludibrium appellat. Aetate Procopii affectabant factionales in chitonibus manicas ad carpum strictas, ad humeri caput peramplas gestare.

477. l.: *στιχάριον καὶ σαγιον*. Sticharium est tunica interior, talaris, sagimantum (?) item *χλαμὶς* est sagum seu tunica brevior exterior. Sticharium et stichium ut et stica, latine reddi solet strictorium, *στὶζειν* significat per orbem ambire.

Digitized by Google

gélyesen volt alkalmazva, most felváltják sokkal dúsabb vizirányos szegélyezéssel, főleg a nyak, a karok és a ruha alsó vége körül.“

kleid oder die Tunica, im Gegensatz zu seiner früheren Weite, mehr und mehr das entschiedene Gepräge eines mit enganschliessenden Ermeln ausgestatteten engeren „Rocks“. Auch erfuhr dieselbe gleichzeitig insofern noch eine Veränderung, als man die vordern gebräuchlichen vertikalen Parallelstreifen allmälig aufgab und gegen, bei weitem reichere horizontale Borduren, namentlich um den untern Saum, um den Hals und die Ermel vertauschte.“

„Fejérvári ásatásaim“ 220. l. a következőt olvashatni a despota tunicájáról „ruchum-áról“, ezen köntös körülvette az azt viselő egész testét, lefolyván lábára, redőzetlen volt, szűkebb a mell és czomb körül és tágabb alsó részében, szövete gyapjas selyem, szine skarlát, (bibor?) disze az aranynyal himzett pálma-gyümölcs. A ruchum szóból (mely az igy megváltozott uj tunicának uj neve) származik a franczia rochette (püspöki köntös), a német Rock, a magyar ruha és az olasz roba, s innen, az utóbbi nyelven rubára = lopni, főleg pedig ruhát lopni.

Az alsó rendeknél e köntös rövid volt, s csakis a térdig ért, de még szükebb is volt mint a felsőbb rendüeknél és kevésbé diszített.

Azonban mivel a biborszint a császár, családja s azok számára tartották fen, kiknek ezt a császár különösen megengedte, sőt ide s tova halálos büntetést szabtak a bibor használatára; a fényüzést másrészt a bibort, ha nem is az alapnak szinéül, mégis szalag- vagy keret-diszül alkalmazta, hol ezt többé-kevésbé tűrte a hatalom; igy szaporodott számban és szélesbült lassan-lassan a más szinű ruha, jelesen a ruchumnak bibor szegélye, mely, mint Weiss észre veszi, a függélyes irány helyett a fekirányosban terjedt el, amaz a régibb római korban, s innen átszármazott a byzantira is, a főbb ranguak kitüntetésére szolgálván, a senatorok t. i. a bibor színű széles függélyes szegélylyel, a latus clavussal, a lovagrend a kettős, hanem keskenyebb függélyes szegélylyel, az angustus clavussal, tüntették ki ruháikat, nevezetesen a felsőket.

De a ki teheté, olyan pedig sok volt a fényüző Byzanczban, nemcsak szegélylyel diszítette tunicáját vagy ruchumát, hanem a kelmék közt is olyat választott, mely tele volt rakva beszőtt vagy himzett virággal és más díszalakokkal oroszlán, sas, griff, páva s más hasonló képekkel, s e byzanti szokás és izlés átment a középkor diszruháira, s csak a XIII-ik izletesebb században cseréltetett fel egyszerűbb, müvésziesb izléssel.

A kelmék és ruhák a byzantiaknál az emlitett állat-disztől vették nevöket: igy magyarázta Reiske Constantinus porphyrogenitushoz „De cerimoniis aulae byzantinae“ irt jegyzeteiben (bonni kiadás II. 545. l.) a *διβλαττίων ἀετῶν* kifejezést; sas alakkal díszes, kétszer festett kelmének „bis tinctum illud panni genus, quod ab aquilis intextis nomen habet; igy (548) a *βασιλικων*-t oly kelmének, melybe a császár képe volt szőve. „Puto dictum a protome imperatoris“; ily kép fordult elő még czipőkön is „sandalia cum caligis de rubeo sameto diasperato breudato (brodé) cum imaginibus regum simplicibus, i. e. filo eodem, quo reliquus pannus, non item aureo argenteove factis; igy fordult elő oly szövet is, melyet az abba szőtt legyek diszitettek (551. l.) *ἀπὸ βδελλίων*, cum intextis parvis muscis.“

550-ben két görög barát Serindából, a felső Indus partjáról selyemhernyót hozott Byzantba, két esztendővel később a hernyó tenyésztésére szükséges eperfát is sikerült megszerezni, minek folytán igen

---

530. l.: *ἀραφίων* (varratlan, ungenäht). Ex tunicis aliae erant *σχιστοῖ* apud veteres, quae vel *ῥαπτοὶ* dicebantur vel *συμπεπηγοὶ*, aliae *ἀῤῥάφοι*, quae ex toto textae conclusaeque vel ex nulla parte sutiles scissilaeque (mint szőtt ingeink és kötött harisnyáink, hasonlókép a tricot is) *ῥαφὴ* (varrat, die Nath) subinde fibulam designat. Ex voce *ῥαφὴ* latinum medii aevi rafimenta.

539. l.: *ἐσωφόρια* sintne interulae lineae, quales nos hodie super ipsa cute gestare solemus, an chitones infimi, talares mihi non constat. Mihi quidem probabilius vocabulum *ἐσοφόρια* non interulas vel indusia, Hembden, chemises, sed tunicas, illis immediae incumbentes, talares significare. Nam invenio esophoria sericea.

510. l. *φουντάτα*, fundata vestis, quod fundum aureum vel sericeum haberet, vel intensioris coloris (foncé).

Digitized by Google

rövid idő alatt Athenben, Thebenben, Korinthban s más görög városokban számos selyemgyár keletkezett. melyeknek gyártmányai, nem sokára, a legjobb keletiekkel képesek voltak versenyezni.

S igy a selyemkelme, mely a római császárok alatt még igen drága volt, mindinkább olcsóbbá levén, Byzanczban roppant kiterjedésre tett szert.

Igen kevés kelme jutott ránk, melyet biztonsággal byzantinak mondhatni; de birunk a német császári és magyar koronázási köpenyünkön*) oly selyem kelmékkel, melyek ámbár siciliai mórok által készültek, mégis a byzantiakéval igen rokon felfogásból eredtek, s igy csaknem byzantiaknak tekinthetjük, mindenesetre nagyon hasonlitottak az utóbbiakhoz, mit már azon körülmény is tanusít, mely szerint legujabb időig byzantiaknak tekintettek.**)

Arch. közleményeink 1862-ik évfolyamában magyaráztam az ezen koronázási köpenyegünknek béleletéül szolgáló selyem szövetet. Vastag levelü növény dísze, félholdja és az oroszlán farka végén látható



(64. ábra.)

fulánk a keleti felfogásból való eredetét kétségkivülire teszik; de ezen felfogás már korábban is befészkelődött a byzanti müvészetbe és a byzanti iparmüvekbe, sőt láttuk, hogy a keleti befolyás már a respublica utolsó korában lábra vergődött még magában Rómában is.

Nem szólok, mint szövetről az ismeretes posztóról és lenkelméről, hanem érintenem kell bizonyos byzanti kelmét, mely több nemü tengeri kagyló puha rostából vagy szádból készült; ezt Byzanzban *ἁλουργῆ*-nek nevezték s erről igy ir Reiske id. munk. 466. l.: Pinna ostrei genus lanas dat. Keisler de pinna et ejus vellere indeque parato pannificio refert in Itinerario Italico p. 744.

Különös gyártmányt kell itt emlitenem, mely kivált Tarentóban és Reggioban készül s melynek anyagául bizonyos nemü kagylónak rostja, haja, vagy gyapja szolgál. Az utóbbit ugy tudják tiszti-

Einer sonderbaren Fabrike muss ich hiebei gedenken, die vornemlich zu Tarento und Reggio im Schwunge ist u. wozu die Faesergen oder eine Art von Haaren und Wolle, die an einer gewissen

*) A magyar koronázási köpeny kelméjét Bock magyarázta a bécsi „Mittheilungen“ IV-ik kötetében (1859-ben) és később „Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches“ nem rég megjelent könyvében.

**) Reiske 459. l.: *Σκαραμάγγιον*, paenula; venit a gothico Scharman i. e. Schirmen, Scharamang v. Scharzamag olim-Scherming, Schirmung. Tribo durva köpeny. 467. Pallium valde prolixum dicebatur Sagomantium, quod usum sagi vel sacci praestaret, vel tamen Formam manti (Mantel) haberet. Mantum nempe erat valde amplum ad terram demissum 471. Clausae chlamydes sunt illae alias dictae cloccae, quae rotundae ad instar cloccae vel campanae, in imo toto ambitu solidae erant, in summo angustiore ambitu foramen habebant, per quod caput v. cervix exererentur.

Digitized by Google

tani vagy elkésziteni, hogy azt „Camisolok," sapkák, harisnyák és czipők kötésére és előállítására használhatják, e ruhanemek melegebbek a gyapjuból készítetteknél; nem oly puhák s finomak ugyan, mint a selyemből valók, hanem különös fényök megtartása miatt nevezetesek. A kagylók természetes színe az olivaféle, e kagylókat gyakran találják Malta, Corsica vagy Sardinia szigetek táján is, de még a velenczei öbölben is találtam nehányat, hanem ezeken a rost, melyet némileg mohhoz hasonlíthatni, csak csekély mennyiségben fordult elő." És ugyancsak 819. l.: „Az itteni (anconai) vidék legnagyobb kagylója a pinna vagy perna, mely utóbbi név a sódarrali hasonlatosságából származik. Külseje vörös és hegyes végén byssus marinus nő, vagy oda ragaszkodik, mely néha négy, sőt hat hüvelyknyi hosszu."

Sorte von Muscheln gefunden wird, Gelegenheit gegeben. Denn diese hat man also zu reinigen und zuzubereiten gelernt, dass anitzt Camisole, Mützen, Strümpfe und Schuhe, welche wärmer halten als Wolle, daraus gestrickt und verfertigt werden. An der Weiche und Feinigkeit kommen solche der Seide nicht bei, hingegen behalten sie stets einen wunderbaren Glanz. Die natürliche Farbe dieser Muschel fallt ins Olivengrüne. Die Muschel, die solche hervorbringt, wird häufig auch um die Inseln Malta, Corsica und Sardinien gefunden, ja selbst in dem Golfo di Venetia habe ich etliche solcher Art angetroffen, an welchen aber die rauhe Materie, die man einigermassen mit einem zarten Moose vergleichen kann, sparsam zu finden war. — Die grösste von den Muscheln hiesiger Gegend (Ancona) sind die pinnae oder pernae, welche letztere Benennung sie von ihrer, einem Schinken gleichenden Gestalt erhalten haben. Das Aeusserste ihrer Schaalen ist roth und bei ihrem spitzigen Ende wächst oder setzt sich insgemein ein byssus marinus an, der zuweilen vier bis sechs Zoll lang ist.

Reiske (552 l.) a *θάλλασαι* nevü ruhákról azt mondja, hogy ezekről csak hypothesist állíthat fel; „neque de hac veste multum praeter conjecturas affere valeo. Alkalmasint ezek is ugyanazon kagyló rostjából készültek, mint a *ἁλουργῆ* nevüek.

A felső ruháról Weiss a következőt mondja id. m. 73. l.:

„Ugyanezen korban, az eddig használt régi görög felvetett ruha, a bő redőjű „toga graenica" helyett, a különben csak mellék-ruhaként használt vállköpeny, a sagum, vagy ha nagyobb volt, a „paludamentum" nevü általánosan terjedett el. Az utóbbi azonban, mint már a római korban, csak a császárt, a fővezért és egyes magasabb hivatalnokot illető diszruha a byzantiaknál is az uralkodó rendnek, a császárnak és udvarának volt fentartva, a népnek pedig egyedül a sagum volt megengedve. Mindkét ruhát Byzantban egyaránt viselték s eleinte, a régi szokás szerint, csattal erősitették a jobb vállra, később a nép e köpenyt, nyakkivágásán levő kettős szalaggal kötötte és ugy használta, mint elől nyilt, valóságos vállra vetett ruhát. Utólag e köpeny szélét is, mint a tunicát, szegélylyel diszítették."

„Nächstdem kam während derselben Epoche an statt der bis dahin verbreiteten altgraecisirenden Umwurf-Gewandung, der faltigen „Toga graenica", der sonst nur als Nebenbekleidung benutzte, eigentliche Schulter-Umhang, das „Sagum" oder (bei grösserer Fülle) das sogenannte „Paludamentum," fast ausschliesslich in Gebrauch. Doch blieb nun dies letztere, als bei den Römern nur den Kaisern und Oberfeldherren und einzelnen höheren Magistraten zugestandene Ehrenkleid, auch hier nur hauptsächlich den herrschenden Ständen, dem Kaiser und seinem Hofe vorbehalten, und nur das erstere dem Volke erlaubt. Ueberdiess wurden hier beide Gewänder zwar anfänglich gleichmässig getragen und ganz nach der alterthümlichen Sitte unmittelbar auf der rechten Schulter, vermittelst einer Spange befestigt, jedoch in der Folge auch darin verändert, indem nun vorherrschend die niederen Stände ihren Mantel am Halsaufschnitt mit zwei Bindebändern versahen und fortan in den meisten Fällen nach Art eines vorne geöffneten, wirklichen Rückenumhangs benutzten. Noch ferner ward dann dieses Gewand zumeist entsprechend der Tunica mit Randverzierungen ausgestattet."

Digitized by Google

És tovább 73. s. k. l., a többi ruhanemekről:

„A czomb-ruhát*) illetőleg, ámbár azt már Rómában is, Honorius alatt, többféle módon változtatták, mégis egészben véve, a byzantiak megtartották a régibb szokást. Ők a nadrágot, vagy mint az egész alsó és felső czombot fedőt, vagy csak mint térdig érőt használták, de ezt is a szükített tunica értelmében tricot-módra szükítették. Azonban ugy tetszik, mintha az alsó és felső czomb takarója két különböző darabot tett, s az előbbit harisnya-alakban alkalmazták volna, miért is mindkét ruhadarab odakötése szalagot követelt. A térdig érő nadrág mellett valóságos (szük) harisnyát sem nélkü-

„Was die Beinbekleidung betrifft, so waren wohl dieser die Byzantiner, obschon dieselbe im alten Rom selbst noch unter Honorius mancherlei Anfechtungen erlitt, im allgemeinen treu geblieben. Doch hatte bei ihnen auch diese Tracht, deren sie sich im übrigen nach wie vor in den beiden Gestalten einer Kniehose von einer, das ganze Bein bedeckenden Hose bedienten, während der vorbemerkten Epoche, gleichmässig wie die Tunica mehr und mehr das vollständige Gepräge eines engeren Tricots erhalten. Ausserdem scheint es, dass überhaupt die beiden Beinlinge nur selten ein Ganzes, sondern zumeist in Form von Strüm-

---

*) Reiskenél következő, a czombruhákat illető jegyzeteket találunk:

419. l. Sunt campagia, campalia et cambadia genus indumenti, quod crura et genua tegit (térdnadrág), non corio, sed filtio aut lana factum, procul dubio a camba vel gamba, i. e. crure, (unde Francis la jambe venit,) dictum, et solis honestioribus viris in toga et aulicis officiis spetabilibus, non item vulgo, non sacerdotibus (?), non militibus (?) usurpatum. 421. l. Sunt Campadia (campadiae) fasciae (lora) longae, adstrictoria, campagia, ut hodie loquuntur. Vox aliquoties apud Dionem Cassium legitur. Inde nostra germanica vox Lumpen, pannuciae, et Lappen ῥάκος. 422. l. Didicerat Salmasius a Pollione campagia reticulata fuisse, unde haec edicit ad Tertull. p. 363. Campagia diversa erant a peronibus et cottis; non enim solida integraque pelle crura vestiebant, sed fasciis multis reticulatim implexis cingebant. 422. Ex illo discimus id esse campagia, quod paene ubique in pedibus spiculatorum martyres christianos omnibus suppliciis necantium conspicimus in imaginibus Menologii Basiliani (lásd Agincourt Peint XXXII. s. k. tábl.) reticulatum opus, quod saepe nun crura solum, sed ipsa quoque femoralia uno continuo tractu vestit. Quaedam talium compagorum seu compagohosarum habent, prorsus ut nostrae Camaschae, et ut hosae Husarorum, usque ad summum femur in externa parte nodulos, quibus adstringi et resolvi rursus corpore possunt. Unde venias in suspicionem reticulatum istud opus non ex diversarum fasciarum artificiosa et taediosa complicatione constare; sed panno intextum esse, aut alia quacunque arte impressum. Quum tamen aliunde constet, usque ad VIII. saeculum et ulterius veterum Romanorum morem fasciis alternatim plexis crura vestiendi apud occidentales perdurasse; pictor autem, qui Menol. Bas. imaginibus illustravit (a Könyvön nyolcz festész dolgozott), res ex sui saeculi more exhibuit, antiqui talis, ut illa ferebant saecula, prorsus ignarus: necesse est campagia adhuc IX. saeculo apud Graecos in usu, et non integros solidos pannos, sed fascias complicatas et decussatim contextas fuisse. 423. Monachus Sangallensis verba habet valde memorabilia „erant Francorum antiquorum ornatus vel paratura (paré) calceamenta forinsecus arcuata, corrigiis tricubitalibus (corrigia = ἱμάς, σφαιρωτήρ, cordon de soulier et laces de brodequin) insignita, fasciolae crurales vermiculatae. (Reiske coccineae-nek mondja, azonban itt inkább vermiformest kell értenünk) et subtus eas tibialia ac coxalia linea, quamvis ex eodem colore, tamen artificiosissimo opere variata, super quae et fasciolas in modum crucis intrinsecus et extrinsecus ante et retro longissimae ille corrigiae tendebantur. 424. l.: Quis ergo clericorum, quis vulgi erat indutus pedum et crurum, si militum caligae et procerum aulicorum campagia erant? Puto non diversum a militari fuisse. Clerici vulgusque pariter atque milites gerebant braccas cum tibialibus ex una solida massa factas, ad malleos pedum propemodum procedentes, quibus perones (az ikráig felfutó lábbeli) seu caligas paulo infra genua desinentes superinduebant.

432. l.: τζαγγιον. Sunt tzangae ocreae (Beinschienen) coriaceae quae ad genua fere pertinerent, interdum quoque magnam femorum partem tegerent, unde quoque nomen habent. Nos crus appellamus Schenkel, diminutivum hoc est a vetusto Schank, crus, unde quoque Schinken. Imperatores et Augusti rubras, filii Imperatorum nondum coronati violaceas gestabant tzangas.

440. l.: τουβία sunt longa femoralia, ut ad malleos pedum paene, aut certe ad medium crus pertinerent, ita ut tubas referrent, unde nomen habent, et qui femoralia indueret, tibialia quoque simul indueret. Quod videmus in illis pompaticis satellitibus, ad modum Hungaricum vestitis, quos Heidones appellare solemus.

464. l.: καμπότουβα videntur esse tubia campagia, i. e. femoralia et tibialia in una massa.

849. l.: Hosae sunt femoralia et tibialia strictiora in una massa, qualia Hungari gestant adhuc, et ministrorum in Famulitio magnatum nostrorum, illud genus, quod Heiducken appellamus, et qualia medio aevo gestabant Graeci, ut e figuris Menologii Basiliani quam plurrimis constat, penes quos militares quidem eas hosas, alio nomine tubia dictas in τοῖσ πεδίλοις vel ταῖς τζάγγαις, id est ocreis dimidiatis gestabant, civiles autem in campagiis, seu genere illo tibialium, quod e corrigiis, loris laneis constabat quae decussatim super crura plectebantur et tubias seu hosas a talo inde usque ad genu constringebant. Hoc genus vestimenti femora et crura inguinaque simul in una massa velans Graeci κάλτζας appellant, unde calsoni et calecons Italis et Francis pro femoralibus et Belgis caussen pro cruralibus usurpatur. A Perizomatibus, quae a coxis inde nondum ad genua pertingebant, manaverunt vestes inferiores faeminarum (a szoknya), quales Franci juppes appellant. 850 l.: Notandae sunt in imagine s. Sebastiani apud Ciampini tab 32. Tomi II. Monumenta vet. hosae seu caligae, in una massa seu ex uno solido panno factae, apud talum desinentes, sic tamen distinctae, ut auriphrygium (neme a harisnyakötőnek) in regione genu positum videatur femoralia a cruralibus dirimere velle. Procopius eas ait pag. 32. Anecdot. Graecos aetatis suae gestasse ab Hunnis acceptas: αἱ ἐπομίδες καὶ ἀναξυρίδες καὶ τῶν ὑποδημάτων τὰ πλέισια ἐς τῶν Οὔννων τὸ, τε ὄνομα και τὸν τρόπου ἀποχέριτο. Ait Graecos ab Hunnis assumsisse non tantum escomides (tunicas) et anaxyrides (braccas) et ocreas, sod earum rerum etiam ipsa nomina. Designat armelausia (ujjas köntöst, Aermelose) et hosas et tzangas. Et procul dubio Hunnicum atque gothicum gestamen sunt hosae, quapropter eas Mauricius p. 302 etiam ζωστάρια Γοτθικὰ appellat. Hosae, quocunque tempore invectae in usum Romanorum et Graecorum duplicis erant generis vastae (Schisterhosen, Schwitzerhosen, Plauderhosen, a strepitu, quem vento earum sinubus et plicis intercepti motus inter eundem facit) et strictae, stricte carni adhaerentes, quales politiores gentes Europae hodie gerunt (a mult század első felében, melyben Reiske irt); medio aevo Germani nostri hoc genus Streichhosen i. e. strictas hosas appellabant.

Digitized by Google

lözhettek, mely az alsó czombot fedte és a térd alatt volt odakötve.

„A régibb időben használt különféle lábnemü közt lassacskán mellőzték a kevésbé kényelmes s a lábat elegendőkép nem védő sandalokat, és később csaknem kizárólag a keletnek félig vagy egészen zárt czipőjéhez fordultak, s vagy magasabb szíjjal ellátott harisnyát, vagy szíjjas topánt használtak; anyaguk bőr volt, néha vastag gyapjunemez; díszök kirívó színben vagy különféle himzésben vagy keretelésben áll. De itt is a bibor és bizonyos (?) zöld szín az uralkodó rendnek használatára tartatott fenn.“

pfen je ein eigenes Gewandstück ausmachten, somit beide zu ihrem Gebrauch der Schnür- oder Bindebänder bedurften. Zu dem benutzte man, vorzugsweise bei der Anwendung von Kniehosen förmliche enganliegende Strümpfe, welche den Unterschenkel bedeckten und die, gleichfalls mit Bändern versehen, unter dem Knie festgebunden wurden.

„Von den, schon im höheren Alterthum gebräuchlichen Arten von Fussbekleidungen von mannigfachster Ausstattung, verliess man allmälig die weniger bequemen und minder schützenden Sandalen, indem man sich in der Folge ausschliesslich der dem Orient seit jeher eigenen halb oder ganz geschlossenen Schuhe und höherer, mit Riemen versehener Socken oder ganzer Schnürstiefeln bediente. Das zu ihrer Verfertigung aufgewendete Material bildete unverändert theils Leder, theils stark zusammengefilzte Wolle; ihre Hauptzierde die bunte Färbung und eine beliebige Musterung durch Besatz oder Stickerei. Doch blieb auch hierbei vor allem der Purpur und späterhin noch ein bestimmtes (?) Grün den herrschenden Ständen vorbehalten.“

A császár czipőjét kizárólagosan a kettős sas diszíté, miből világos, hogy a kétfejű sas sokkal régibb eredetü a német császárság kétfejű sasánál.

„A főtakaróra nézve a byzanti nép is ugyancsak a XIII-ik század végeig a régibb római szokást követte, s igy ezt egészben inkább védként, mint díszként használta, s megelégedett általán a már ősei által feltalált, s a védelmi czélnak tökéletesen megfelelő félgömb alaku, széles karimáju kalappal, vagy lapos sapkával, vagy magas kapuczczal, s igy a byzanti nép nem talált fel uj alakot. E mellett, ugy tetszik, a IX-ik század óta a keletiektől kölcsönözték a sapkának különös, a phrygiaihoz hasonlító német.“

„Mit der Verwendung von Kopfbedeckungen im alltäglichen Verkehr verhielt es sich bei den unteren Ständen wohl selbst bis zum Schluss des XIII. Jahrhunderts noch wesentlich, wie bei den alten Römern, so dass sie solche nur selten und stets mehr als Schutz-, denn als Schmuckmittel trugen. Demnach begnügten auch sie sich durchgängig mit den dafür schon von den Alten erfundenen, ganz diesem Zwecke entsprechenden Formen von flachen, rundbodigen Krempenhüten, von flachen Kappen und hohen Kapuzen, ohne dazu im Grunde genommen selbstständig neue Formen zu schaffen. Nächstdem entlehnten sie, wie es scheint, etwa seit dem IX-ten Jahrh. von den westlichen Orientalen eine besondere Art von Kappe, welche der phrygischen Mütze glich.“

A phrygiai sapka használata sokkal régibb a IX-dik századnál, mivel azt már a katakomba sok falképén látjuk előfordulni, s ide is az Amazonokat és más keleti alakot előadó régi római műről származott.

„A római divat, mely szerint a későbbi császárok alatt a hajazatot rövidre vágva és a mellett teljes szakált viseltek, Byzantban a szomszéd keleti befolyás által különféle módosítást szenvedett, mit a fenmaradt emlékek egymással hasonlitása tanusít. A teljes szakált nem minden korban

„Die in Rom unter den jüngeren Kaisern wieder aufgenommene Mode, das Haupthaar ziemlich kurz zugestutzt, den Bart dagegen vollständig zu tragen, ward in Byzant durch den gleichen Gebrauch der Asiaten zwar sicher begünstigt, scheint aber nichts destoweniger daselbst, und vielleicht ge-

Digitized by Google

kedvelték; igy mindjárt az első kelet-római császárok, Constantintól kezdve egészen Justinianig, kivéve egyedül Juliant, szakált nem viseltek. Meglehet, hogy a meztelen áll csak a császár és udvarának divata volt, hogy a nép, a szomszéd keleti példától indítva, teljes szakált viselt, s hogy igy e népdivat Justinian óta a magasabb rendeknél is elharapódzott. Később a hajazat elrendezését épen törvény által határozták meg; igy Theophilus, mivel magának kevés haja volt, meghatározta a nép hajazatának mértékét is. E meghatározások, első tekintetre, azon nézet mellett szólnak, mely szerint a byzantiak nem ismerték a parókát; azonban másrészt meg kell fontolnunk, hogy a paróka keleten eredt, s hogy ezt Augustus óta Rómában használták. Valamint tehát fel kell tennünk a parókának Byzantbani ismerését, ugy kétségkivül áll, hogy a Rómában és keleten régóta használt mindenféle szépítő szereket, u. m. arczfestéket, szappant, essentiát és olajat, ugyszintén pipereszereket Byzantban legnagyobb kiterjedésben alkalmaztak.“

rade in Folge dessen, manche Veränderung erfahren zu haben. So wenigstens lässt ein nur flüchtiger Vergleich der darauf bezüglichen Darstellungen unter einander deutlich erkennen, dass man insbesondere den Bart durchaus nicht zu allen Zeiten beliebte und dass gleich die ersten oströmischen Kaiser von Constantin bis auf Justinian, höchstens mit Ausnahme Julians, die gänzliche Bartlosigkeit vorzogen. Geschah diess nun von den Kaisern selbst und von den zum Hofe zählenden Personen, etwa zunächst nur mit in Folge der vermuthlich beim niederen Volk unfehlbar durch asiatischen Einfluss weiter verbreiteten Sitte, den Bart in ganzer Fülle zu pflegen, ward es doch später, nach Justinian, auch bei den höheren Ständen gebräuchlich, den Bart wiederum wachsen zu lassen. Im Uebrigen wurde nach dieser Zeit die Anordnung des Haars überhaupt mitunter sogar gesetzlich bestimmt, wie denn z. B. Theophilus, einzig auf Grund seines spärlichen Haares, dem Volke das Maass seiner Haartracht vorschrieb. Obschon man diese Bestimmungen hinsichtlich ihrer Veranlassung die Annahme begünstigen dürften, dass die Bevölkerung von Byzant die Perücke nicht mehr gekannt oder jetzt nicht mehr verwendet habe, verdient diess doch um so weniger Glauben, als diese sonderbare Erfindung eine echt orientalische ist, und bei den Römern bereits seit Augustus und mehr noch unter den jüngeren Kaisern ganz allgemein gebräuchlich war. Gleichwie sich demnach zum Mindesten die Bekanntschaft mit diesem Putz auch für Byzant voraussetzen lässt, unterliegt es zugleich keinem Zweifel, dass man hier auch alle übrigen, schon seit Alters den Orientalen und Römern bekannten Verschönerungsmittel, als Schminke, Seifen, Essenzen, Oele, sammt den ihnen eigenen Schmuckgegenständen in weiterem Umfange anwandte.“

A parókát Egyptomban találták fel; tanuja nemcsak számtalan szobrászati és festészeti alak, melyen előfordul, hanem több a „British Museum“-ban, Londonban, látható valóságos, selyemből készített egyptomi paróka. A parókát továbbá használva látjuk az assyriai dombormüveken, de az assyriai fejlődés későbbi levén az egyptominál, a paróka ide Egyptomból származott.

Valamint a parókára, ugy a női ruházatra nézve sem fogadhatjuk el Weiss nézetét, midőn állítja (76. l.), hogy ennek Byzantban valóságos ázsiai jelleme volt, „echtasiatisches Gepräge“; mert ennek két fődarabja folyvást a tunica és a toga graecanica maradott, és a hasonnemű római ruhadarabtól való főkülönbsége abban állott, hogy kelméje, nagyobb általánosságban, az alakos selyemszövet lett, másrészt pedig az elrendezés és redőzés változott. Egészben véve a női ruha bővebb, redősebb és nagyobb terjedelmü volt az egykoru férfiruhánál.

A tunicához uszály járult, s az ezzel ellátott tunicát most stolának nevezték. 393-ban

Digitized by Google

törvényileg megtiltották a színésznőknek a stola biborszínnel való szegélyezését; ily szegélyezés tehát hihetőleg egyedül a magasabb rangu nők számára volt fentartva.

A szintén dús kelméjü és diszes alaku tunica graecanicát különféle módon akasztották a vállra; néha keresztbe tették a mellen, vagy pedig felhuzták és azzal fejüket betakarták.

A külön fejkendő a XI-dik század óta válik mindinkább szokásossá; előfordul azonban már ezelőtt is a háló alaku főkötő, ezt selyem, ezüst vagy arany szalagból fonták össze; ez és más sapka-nem inkább keleti eredetünek látszik.

A szoknyának használata a müvekből nem bizonyitható, mert azt a tunica alatt nem láthatni egyébiránt ez könnyen keletkezhetett a régi római katonák kötényféléjének meghosszabbításából.

A lábbeli színes harisnyából és színes diszített félczipőből állott; a gazdag nem ritkán ugy a czipőre, valamint a főkötőre is keleti gyöngyöt alkalmazott. Drágakövet, itt, a köpeny két szárnyát összetartó csatokon és hajdiszül látunk használva.

Haját a byzanti nő vagy kontyban „Pultscheitel“, vagy fonadékban „Flechten“ viselte. A férjezett nő azt többnyire befödte.

Nézzük meg most a legjobb valóságos byzanti műnek néhány ruhás alakját; ezen mű pedig a ravennai sz. Vitál-templom tribunjának, a VI-dik század közepe táján készített mozaik képe, melyen Justinian császárnak díszmenete van előadva. E mozaikot Chiampini tette közzé, meglehetősen pontatlan rézmetszetben; ujabb időben azonban Förster, a volt porosz király, IV. Vilmos rendeletére, e művet a helyszinén pontosan lemásolta, és utána Weiss, az egyes, itt másolt alakokat adta ki „Kostümkunde“ czimű könyvében.



(65. ábra.)



(66. ábra.)

A férfi-alak Justiniané (527—566.), a női feleségeé, Theodoráé. Reiske id. munk. 442. l. mondja, hogy a császárok járulékai a korona, az egészen selyemkelméjű chlamys (köpeny) és a vörös (bársony) drágakővel kirakott czipő vagy topán: „*τὰ βασιλικὰ* scilicet *ἐστήματα*. Corona, chlamys holosericea, coccine, lapidibusque pretiosis interstincti calcei sunt insignia imperatorum. Később, azaz Justinian után, a császári család más tagjai, az ugynevezett caesarok, sőt a despoták is viseltek koronát, azonban olyant, mely a császárokétól különbözött.

Justinian koronája itt a felfelé táguló hengerféle, fent nyitott korona vagy arany abroncs, melyről Reiske 427. l. ezt mondja: „*μοδίολος χρύσος*, genus coronae imperialis turritae in summo latioris, in imo, quo caput tegebat, angustioris, ad instar situlae (unde quoque situla medio aevo modiolus, fuit dicta). Modiolus erat lamina aurea in summo aperta.

Digitized by Google

A sz. Zsófia templomának egyik ajtaja fölötti mozaikon (l. Salzenberg „Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel“ vom V. bis zum XII. Jahrhundert XXVII. T.) Justinian császár más alaku koronát visel. Itt az abroncs belső részén puha kelméjű (alkalmasint bársony), a koponyához szoruló, félgömb alaku sapka emelkedik. Ez Reiskenek (l. 45. l.) *στέμμα*, infula, cucufája; azaz sapkás koronája, corona cum brieto (barrette). Nyugaton a sapkát elkülönözték a koronától, mig keleten mindkettő össze volt kötve.

Régibb Justinian koronájánál a sugaras korona, corona radiata, melyet Reiske Stephane-nek nevez, s még régibb az utóbbinál is a hellenek diademá-ja, s ez eredetileg nem egyéb ama széles szalagnál, melylyel az ázsiai királyok tiará-jokat illesztették a fejhez.

Justinian után a byzanti korona más alakot öltött, ezt tanusítja saját országunk koronája; ugyszintén a német császári korona, s az, melyet Nyitra-Ivánkán találtak, s melynek egyes részei nemzeti muzeumunkban láthatók. A magyar korona drágakővel és zománczczal diszített arany abroncsból és bársony



(67. ábra.)

sapkából áll, ebben Justinianéhoz hasonló, de van ezen kivül, mint a nyitra-ivánkainak abroncsa fölött, rovatka alakban emelkedő, félkörű és háromszögű zománczczal s egyébbel diszített része, mi azonban nem az eredeti műhöz tartozik; ernyő-abroncsa (Bügel) s ennek tetején, mint Justinian második helyen idézett koronáján, kereszt látható, mely eredetileg egyenes, nem pedig, mint ma, görbe volt. A magyar koronáról zsinórfélék lógnak le; ezeket a byzantiak seia-knak nevezték, a görög „seiein“, mozogni, ingani, lógni igétől. E seia-k nagyobb mérvben láthatók Theodora koronáján, mig Justinian-én igen rövidek. Hogy a császár fejét köralaku fény, az ugynevezett nymbus fogja körül, ezen byzanti előadáson nem kell csodálkoznunk; mert a byzanti szokás e kört, nem mint a nyugati egyház, egyedül a szent személyek számára tartotta fenn, hanem azzal minden egyént, kit a többi közül ki akart emelni, megajándékozott, igy a fénykört p. o. Judás, sőt még az ördögök feje körül is rajzolta.

A császár felső ruhája (selyem?) köpeny, mely bal vállát egészen födi és jobb vállán óriási csatot, fibulát mutat; Reiske 264. l. szerint: „*φιβλῶν* fibula, quae chlamydem caesaream in dextro humero constringebat.“ Munkája 467. l. továbbá ezeket olvassuk:

Digitized by Google

„A chlamys római köpeny volt (mert a görög köpeny más alaku), melyet minden egyéb ruha felett viseltek; hossza bizonytalan, a jobb vállon vagy ehez közel tartatik össze, soha sem csattal a mell közepén; rendesen térdig érő, bő, és a testet szabadon körülvevő. Néha a bokáig ért mint Justinianus ravennai alakján.“

„Chlamys erat pallium Romanum (nam Graecum aliter comparatum erat) super reliquas vestes gestari solitum, non certae longitudinis, in humero dextro, aut proxime ad eum, nunquam medio in pectore, fibulae ope constringenda, plerumque ad genua defluens, ampla et libēre promissa. Propendebat tamen interdum usque ad talos, ut in imagine Justiniani Ravennate.“

És 469. l.: „A chlamys csattja szembeszökő, s fődísze volt a köpenynek, és rajta pompázott a viselő gazdagsága: mert többnyire aranyos és művészetileg kidolgozott, sőt drágakövektől fényes volt.“

„Fibulae chlamydum in occulos incurrebant, et maximum erant ornamentum et ostentatio divitiarum praecisura. Aureae enim plerumque erant, artificioso opere elaboratae et gemmis fulgentibus obsitae.“

A görög köpenynek a rómaitól való különbségét Reiske abban keresi, hogy az előbbi két négyeg részből állott, mely elől és hátul lelógott, s melyet alakja után quadratum-nak neveztek. (540. l.) Constabat pallium Graecum duabus velut alis, una antica, altera postica. Quod hae dictae alae quatuor angulos efficerent, quadratum appellabatur pallium.

Véleményem szerint Reiske a chlamys szót itt helytelenül használja; Justinian köpenyét találóbban palliumnak lehet nevezni, melyen igen feltünő négyeggel körülvett s körbe helyezett madár dísze. Ily négyeg dísztáblák már Justinian előtt is fordulnak elő a consulok toga graecanicáján; máskor e táblák félkörüek vagy köridomuak, s ekkor többnyire a ruha váll-, vagy középső, vagy keret-részét foglalják el. Ily czifrázatok már a katakombák festményeiken is láthatók.

A czipő, ugy látszik, puha kelméjü, alkalmasint bársony, színe a császárt egyedül illető bibor volt; háta gyöngygyel, feje drágakővel van ékesítve.

A köpeny alatt látjuk a térdig érő tunicát. Reiske a császári tunicát dibetesis vagy granatsa-nak nevezi, szüknek, de nem mint itt, csak térdig, hanem bokáig érőnek mondja, ily tunicát azután csak a császár, a caesarok és a nobilissimus viselhetett. Reiske nem tudja magát elhatározni: vajjon a dibetesis szót az arab dibetsch szótól kelle-e származtatnia? 424. l.: „*Διβητήσις = Γρανάτζα.* E nostro colligitur, fuisse vestem imperialem, qua uti praetes Imperatorem, Caesarem et Nobilissimum nemini licuerit; quae stricte corpori adhaeret et pertigerit usque ad talos et sub chlamyde vel et sago fuerit gestata. Dibetsch appellant Arabes vestem splendide auro pictam. Quandoquidem vero lubricum hoc est, satis erit, donec exploratius quid praesto est, vocabulum nostrum a latino dives derivare, ut dibitisium sit vestis divitis operis, hoc est preciosa, dives auro.“

Justinian császár ravennai képén a tunicának csakis alsó része látszik, hanem ez elég, hogy keret-díszére ráismerhessünk; ellenben e császár sz. zsófiai képén a tunica ujja látható s azon kettős gyöngysor közvetlen a kézfej fölött, egyes gyöngysor pedig a kar felső végén vehető észre.

A tunica alatt fametszetünk szük nadrágot mutat, melyen nincsen semmi ékesítés, sem keresztbe kötött szalag (fasciae), sem harisnyakötő (auriphrygium); e czombtakarót régi névvel anaxyridesnek nevezhetjük, s azt a keletről származtathatjuk, mig a többi ruházatot a római viseletből keletkezettnek kell tartanunk.

Theodora császárné, egészben véve csaknem a mai divat szerint van öltözködve, és első Napoleon császár korában bármely párisi salonban szerepelhetett volna.

Koronájának fórésze a drágakővel ékeskedő abroncs, melyről azonban nem vagyok biztos: vajjon kerek vagy polygon alaku-e? utóbbi esetben ezt a régi Kybele istennő corona muralis-ához, és a középkori barbár királyok többoldalu koronáikhoz lehetne hasonlítani, például Arichis longobard királyéhoz. (L. Hefner „Trachten d. christ. Mittelalt.“ 19. ábr.) Theodora korona-abroncsa fölött van két hegyes ágacska és közepén gyöngyékesítés, arról pedig a fentebb említett hosszu „seia-k“ vagy gyöngyszalagok lelógnak. Gyöngyszalag van tekerve a császárné vastag tekercsbe font hajába is, mely haj-elrendezés mai nap is szokásos.

Digitized by Google

Köpenye hasonlit a mai igen nagy vállkendőhöz, az ugynevezett „shawlhoz“, mely csakis szélén van diszítve, még pedig emberi alakkal; ezen alak, ruhája után itélve, keleti, olyan, milyen már a katakombáké, az alak maga a három bölcsé, s ez azért is valószinű, mert kezében mindnyája ajándékot hord; az emberi alak fölött a középkorban oly szokásos félkör-íves frieset látjuk s e fölött pár egyenes, párhuzamos vonalat, különben a köpenyen vagy vállkendőn ékesítés nem fordul elő. Mint specifice byzantit meg kell említenünk a jobb vállon emelkedő óriási csatot vagy fibulát; fentebb láttuk, hogy főleg a fibula szolgált viselője gazdagságának kitüntetésére.

Ily gazdagságra mutat aztán a nyak- és mell-láncz is; amaz ugyancsak egyetlen gyöngysorból áll, hanem e gyöngyök szintén óriási nagyságuak; emezt több drágakő és gyöngysor alkotja; feltünő, hogy a melldísz a köpeny fölött is mutatkozik, mit a rajzolónak hibául kell felrónunk.

A köpeny alatti tunicát a római tunica strictának tarthatjuk; felső része alig látszik, hanem feltünő, hogy a köpeny alatt kinéző ujja végén semmi ékesítés sem fordul elő; annál gazdagabb alsó kerete, mely egymás-ellenes sűrű levélből, felebb függélyes, alól viziranyos helyzetben áll, mihez azután még a párhuzamos egyenes vonalak is járulnak.



(68. ábra.)

A czipő, ugy látszik, az egész lábat födi, közepén, a lábfejen fel van vágva, és e vágás végén egy-egy nagy gyöngy mutatkozik.

Theodora császárné kehelyféle edényt tart kezében, alkalmasint azt a templomnak szándékozván felajánlani. E meglehetős nagy mérvű, hihetőleg drága anyagból készített edény alakját a későbbi középkor magáévá tette ama kelyheken, melyeket a német Speisekelch-nek nevezett azért, mert abban nemcsak a bort szolgáltatták a híveknek, hanem még a borba mártott kenyeret is, addig t. i., mig az egyház a szent vacsorát sub utraque specie a laikusnak is megengedte.

Ugyanis a ravennai mozaikon, Justinian császár bal oldalán, látjuk az itt adott alakot, melyet feje fölötti felirása Maximianus püspöknek mond. E kép bizonyitja Weiss fentebb idézett állitását, mely szerint a VII. század vége előtt a papok viselete nem fejlődött ki; ezen t. i. Maximian, még püspök létére is, csakis közönséges, bokáig érő tunicát, a talarist és e fölött szintén közönséges köpenyt visel; ugyanez az eset az oldalán levő két alsóbbrendü papnál is, kiktől a püspök egyedül a nyakáról lefüggő, kereszttel kitüntetett szalag által különbözik.

„*Ὠμοφόριον*-nak nevezték, mondja Reiske (181. l.) a patriarchák és püspökök ezen viseletét (szalagát), hasonlót a palliumhoz, melyet ma a római pápa a püspököknek küld; ez levén hivatalok jele, ugy, hogy e szalagot adni annyit tesz, mint püspökké tenni; azt elvenni annyit, mint püspökségtől elmozdítani. A latinok e szalagot orariumnak nevezik. Régenten a pallium tökéletes *ἀμφίβαλος* volt, mely az egész embert körülvette, és sehol sem volt nyilt, kivéve, hol a fejet és nyakat kellett kitolni. Omophoriumból, a szó kurtítása által lett Maphorium. 183. l.: „E szalagnak neve *ἐπιτραχήλιον* is, mely a régi omophorionnak és palliumnak mintegy csak árnyéka. Az orariumtól különbözik a superhumerale, mert ez a vállra vetett kendő, melyet papjaink is hordanak a mise alatt.“

„*Ὠμοφόριον*. Erat omophorium gestamen patriarcharum et episcoporum, pallio, quod hodie Romani pontifices episcopis mittunt, simile, signumque dignitatis; ut *τὸ ὠμοφόριον ἐπιδιδόναι* esset idem atque Patriarcham vel saltim episcopum declarare atque investire, et *περιαιρεῖν*, adimere omophorium, idem atque removere cathedra episcopali. Latini hoc orarium appellant. Omophorium proprie est et erat olim initio pallium solidum, *ἀμφίβαλος*, totum hominem amiciens atque involens, nullibi patens, nisi qua caput et collum exeritur. Gestamen hoc proprie episcoporum erat extimum. Et propterea maphorium quoque, quod truncata et altera nostri vocabuli est pronunicatio. pallium significat, quale diximus. — *Ἐπιτραχήλιον* umbra veteris omophorii vel pallii. Diversum esse orarium et superhumerale etc.“

Ma e szalagot stolá-nak nevezik, mostani alakjára nézve, épen oly hamisan, mint palliumnak; mert a stola a köpeny alatt viselt valóságos, még pedig igen bő ruha. Weiss Maximian ruháját (Kostümkunde 122. s k. l.) igy irja le:

„Megegyezőleg az ide való egykoru egyes

„Völlig in Uebereinstimmung mit den darüber

Digitized by Google

jegyzetekkel püspökünk a fehér, hosszu stola, tunica, alba vagy talaris, vagy dalmaticában jelenik meg, e fölött viseli a zöld szinű paenulát, casulát vagy planetát, lábán fehér harisnyát és fekete sandalokat, mellén a vállát is körülvevő szalagot, ez fehér szinű, fekete kereszttel. E szalag tehát az egyetlen egy, mit ujításnak tekinthetnénk. Azonban, valamint az egész öltözet nem egyéb a régóta megszokott rómainál, ugy valóban, e szalagot sem vehetjük különösen a papság jelvényeül kigondoltnak, feltaláltnak; mert ezt is inkább a régi római kor egyik ruhadarabjának tekinthetjük. Nem érthetvén egyet azzal, mit nemcsak régibb, hanem mai irók is hypothesisként állítottak, a kérdéses szalagot a Constantin alatti consulok tisztöve utánzásának tartom. Sőt valószinű, hogy e tisztövnek átvitele a magasabb clerusra, Julian császár óta mindinkább sülyedt consulság korában történt, alkalmasint a VI-dik század közepe táján, midőn e tisztet utoljára vitte magánember. Ha továbbá a kérdéses szalag itt igen egyszerű, alkalmasint csak fehér vászonból készítettnek mutatkozik, ezt a komolyabb egyházférfiak, amaz, a VIII-dik századig tartó igyekezetének kell tekinteni, mely szerint a megváltó és közvetlen tanitványai tartózkodását minden pompától utánozni akarták, mi azonban a szalag átvételéről feltevéssel alig fog összeütközni. Tudjuk, hogy a clerust az 560-ik évtől egész az 590-dik évig tartó korszakban egyedül az egyszerű fehér ruhák és a tunica talaris általános használatára utalták, és hogy 589-ben a narbonni concilium minden bibor-ruházati pompázást eltiltott. Ha végre e szalagon, a későbbi „Omophoriumon," ellentétben a consulok tisztövével, kizárólag a keresztnek jele fordul elő, ez nem lephet meg, mert hisz ez természetes viszonyban áll viselője állásával, ki is Krisztus tanának és személyének képviselőjeként jelenik meg."

vorhanden ziemlich gleichzeitigen Einzelnnotizen erscheint zuvörderst der Bischof selbst mit der weissen langwallenden Stola (auch „Tunica alba", oder „talaris", oder „Dalmatica" genannt), mit einer darüber geworfenen grün gefärbten Paenula (auch „Casula" oder „Planeta" bezeichnet); mit weissen Strümpfen, schwarzen Sandalen und mit einer um Brust und Schultern geschlungenen Binde von weisser Farbe mit einem schwarzen Kreuze bekleidet. Das einzige, was somit bei dieser Bekleidung als eine Neuerung auffallen könnte, wäre etwa die Schulterbinde. Indess, wie hier der ganze Ornat in Wahrheit, nur aus den schon von Alters gebräuchlichen römischen Kleidungsstücken besteht, ist zuverlässig auch diese Binde keinesweges, wie man sonst wohl vermeint, als ein für die Geistlichkeit erst erfundenes Amtsinsignium zu betrachten, vielmehr gleichfalls aus einem bereits früher dem römischen Alterthum eigenen Gewandstück abzuleiten. Ohne daher bestimmen zu können, was darüber ältere Autoren und ebenso auch noch heutige Schriftsteller an mancherlei Hypothesen beibrachten, erklärt sich diese fragliche Binde viel einfacher und natürlicher, als eine Nachahmung und Uebertragung der schon in der Zeit Constantins von den Consulen getragenen Schärpe. Auch ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, dass ihre Uebertragung an sich auf die höhere Geistlichkeit erst später nach dem allmäligen Verblassen des Consulats seit Julian, villeicht gegen Mitte des VI. Jahrhunderts, nachdem diese Würde zum letzten Male ein Privatmann bekleidet hatte, wirklich vor sich gegangen sei. Und wenn die hier verbildlichte Binde auch ungemein vereinfacht erscheint, und sich selbst nur als schmales Band (vermuthlich von weisser Leinwand) darstellt, findet diess gleichwohl auch seine Begründung in dem noch bis zum VIII. Jahrhundert, unter der ernsteren Geistlichkeit allgemein verbreitetem Streben, sich nach dem Vorbilde des Erlösers und seiner ihm angestammten Jünger jeglichen Prunkes zu entschlagen, ohne jene Voraussetzung irgendwie zu beeinträchtigen. So wenigstens wurde die Geistlichkeit in dem Zeitraume von 560 bis zum Jahre 590 auf die alleinige Anwendung von nur einfachen weissen Gewändern und zwar auf den durchgängigen Gebrauch der „Tunica talaris" verwiesen, und ihr um 589 auf dem Concilium von Narbonne jedweder Prunk mit Purpurgewändern sogar ausdrücklich untersagt. —

Digitized by Google

Wenn dann ausserdem auf dieser Binde, dem späteren „Omophorium“, im Gegensatze zur Consularschärpe, ausschliesslich das Kreuzeszeichen vorkommt, kann ja auch diess schon allein in Rücksicht auf das Verhältniss solches Ornats zu seinem Träger, als dem Vertreter der Lehre und der Person Christi, nicht einmal befremdlich erscheinen.“

Maximian püspök baloldalán áll még két alsóbbrendű pap; mindkettő a püspökéhez hasonló tunica talarist, vagy alba fölött, szintén hasonló bő köpenyt visel. A tunica felső részén ugy ki van vágva, hogy a fejet és nyakat e lyukon keresztül lehetett tolni; ujja igen bő és hosszu, csaknem térdig érő, s e tunicán, valamint a püspökén hosszu, fekete csíkocska van, mely függélyes és párhuzamos vonalban lefelé fut; három ily csíkocska szegélyezi a bő és hosszu ujjakat is, ez a püspök szűk ujján hiányzik. Valószinű, hogy itt varratlan tunicával van dolgunk; a tunica t. i. kétféle volt: egészben szőtt és varrás nélküli, és varrott, mint Reiske mondja 531. l.: „Ex tunicis aliae erant *σχιστοῖ* apud veteres, quae et *ραπτοί* dicebantur, et *συμπορπητοι* aliae *ἀῤῥάφοι*, quae ex toto textae conclusaeque, et nulla parte sutiles scissilesque,“ azaz hasonlók szőtt gyapot-ingeinkhez. A két pap a püspökéhez hasonló fehér harisnyát és a lábhoz kötött fekete czipőt visel.

„Nevezetes, hogy papjaink egyikének sincsen főtakarója, és hogy rövid hajazata már is koszoru alakra van nyirva. Ehhez hozzá kell adnunk, hogy a főtakaró használata a görög papságnál csak a későbbi időben keletkezett, bizonyosan nem elébb, mint a nyugati egyházban, hol ez a X-dik században történt, és hogy az emlitett hajnyirás, az ugynevezett „tonsura“, mint látszik, már az V-dik században szokásba jött.“*)

„Weiss 124. l.: „Demnach zeichnet sie (die beiden Priester) wie auch den Bischof einmal der Mangel der Kopfbedeckung, sodann eine eigene kranzförmige Schur ihres an sich kurzen Haares aus. Hierzu ist gleich vorwegs zu bemerken, dass der Gebrauch einer Kopfbedeckung bei der griechischen Geistlichkeit überhaupt erst in späterer Zeit und sicher nicht eher in Aufnahme kam, als in der abendländischen Kirche, wo diess im X. Jahrhundert geschah, und dass jene besondere Schur, die hiernach sogenannte „Tonsur“, wie es scheint schon im V. Jahrh. als Regel eingeführt worden ist.“

Nevezetes még a járulék, melyet a három pap kezében hord; a püspök a byzanti alaku, drágakővel kirakott keresztet viszi (Vortragkreuz), a hozzá legközelebb álló pap egy, szintén drágakővel kirakott kötésű könyvet, alkalmasint evangelium-könyvet, a harmadik pedig igen egyszerű füstölőt tart kezében, ez hengeralaku, három lábra felállítható, fenn pedig három lánczczal ellátott, melynek egyesülési pontján gomb vagyon, s a ki hordja, azon tartja.

Salzenberg, a konstantinápolyi keresztyén emlékeket tárgyaló munkája XXVIII. tábláján a sz. Zsófia-egyház mosaikjain előforduló papok egyik másolatáról igy szól Weiss 124 s k. l.:

„Ha a ravennai mosaikképekről (melyek 547. körül készültek) sz. Zsófiának 558. és 563. közt készültjeihez fordulunk, és az itt látott hivatalos püspöki öltönyt Maximianéhoz hasonlitjuk: feltünend, hogy a két mosaik keletkezésének tiz vagy tizenkét évnél nem hosszabb időközben a papiöltöny nevezetes változáson ment keresztül. E változás egyrészt az alsó ruhára, a stolára (dalmatica, tunica alba, vagy röviden albára) terjedt, másrészt a váll-sza-

„Wendet man sich von der Darstellung auf dem Mosaik von Ravenna (vom Jahre 547.) zu den der Zeit ihrer Entstehung nach zunächst zu erwähnenden Monumenten, und zwar zu den zwischen 558 und 563 hergestellten Mosaikbildern der „Agia Sophia“ in Constantinopel und vergleicht den hier verbildlichten bischöflichen Amtsornat mit jenem Ornat des Maximian, ergibt sich sofort, dass bis zur Zeit der Verfertigung letzterer Gemälde

*) A papok, főkép püspökök legrégibb főtakarója alkalmasint a camelaucium, infula, almuccia volt, félgömb alaku, miért is félkúppal, a francziák az ugynevezett calotte-al zárt szobát vagy kamrát szintén camella, capella, kamrának nevezték. L. Reiske Comment. 652. lapját.

Digitized by Google

lagra, omophoriumra, végre az egész öltöny színére és diszére. Mig t. i. a ravennai képen a püspök paenulája (planeta vagy casulaja) zöld szinü, stolája keskeny, fekete csíkocskával ellátott, fehér szinű, és vállszalaga igen egyszerű, a paenula a konstantinápolyi mozaikon egészen fehér, a szintén fehér stola hosszkiterjedésén pedig két, szélesebb párhuzamos, egyik vörös, másik kék csík látható, s ez a tulajdonképi orarium; végre az omophorium nem egyszerű szalag többé, hanem a vállat villa-alakban körülfogó varrott öv, bibor szegélyű, melyen ugyanis már több biborszinű görög kereszt mutatkozik."

(also in dem nur kurzen Verlauf von zehn bis zwölf Jahren) die geistliche Tracht eine besondere Abwandlung erfuhr. Solche Abwandlung erstreckte sich einestheils auf das Untergewand, auf die „Stola" („Dalmatica," „Tunica alba" oder „talaris"), anderntheils auf die Schulterbinde oder das „Omophorium", und endlich, sämmtliche Kleider betreffend, auf die Farbe und Ausstattung. Während nämlich auf ersterem Bilde der Bischof mit grüner „Paenula" („Planeta" oder „Casula"), und einer mit feinen Streifen ausgestatteten weissen „Stola" nebst der nur einfach bandförmigen Schulterbinde dargestellt ward, ist auf diesen Abbildungen die „Paenula" vollständig weiss, sodann die freilich auch hier weisse Stola durch zwei je der Länge nach blau und roth getheilte, breitere Parallelstreifen — das eigentliche „Orarium" — und schliesslich das „Omophorium" als eine sich gleichsam gabelförmig um die Schultern erstreckende (also unfehlbar genähte) Schärpe mit purpurfarbener Umrandung und jenen Streifen entsprechend gefärbten griechischen Kreuzen charakterisirt."

Egészben véve az öltöny szabása nem különbözik Maximian püspökétől, a tunica szük ujju, mint amott, a paenula ép oly bő, csak az omophorium sokkal nagyobb mérvü; mert egész a földig lefoly, és itt rojttal végződik.

Rossi „Roma sotterranea cristiana" czimü munkája I. köt. VI. és VII. tábláján négy szent pápát és püspököt másol sz. Caecilia földalatti sírjának eredeti falképei után. E négy szent pap öltönye egészen megegyez Maximinian Ravennában látható öltönyével. A stola fehér szinü és fekete, keskeny csíkkal ellátott, csak hogy ujja nem szük, mint Maximiané, hanem bő és hosszu, mint a mellette álló két papé; a köpeny hasonló szabásu, nem zöld, hanem piszkos-sárga szinü.

A köpeny nyakkörüli épszögü kivágása és fehér szinü szegélyezése itt igen világosan látható; az omophorium egyszerü fehér szalag, mint Ravennában, s rajta egyetlen fekete kereszt fordul elő, csak a szalag hosszabb a ravennainál. Hasonló a lábbeli és a koszoru-féle „tonsura" is. Rossi ide való szövegében I. köt. 298. s. k. l. e falképek keletkeztét III. Leo pápának (795—816.) tulajdonítja.

Legközelebbi 69-ik számú fametszetünk az imént érintett falképekkel egykorú mozaik-rajzát adja, melyen ugyanezen III. Leo pápának és szent Péter apostolnak képe fordul elő. Sz. Péter trónon ülve, tunica talarisba van öltöztetve, melyen két fekete csík fut felülről lefelé; a tunica fölött viseli a szokásos köpenyt, s e fölött egyetlen egy kereszttel, az igen egyszerü, hanem elég hosszu vállszalagot; derekához két kulcs van kötve; balkezében más omophoriumot tart, melyet a lábánál térdelő Leo pápának nyujt, mig jobbjával a Nagy Károly által tartott zászlót fogja; fején a koszorú alaku tonsura látható. Nevezetes a köpenyen előforduló görög Gamma betü, melyet eddigi példányainkon nem találtunk. Erről Lenoir Albert „Architecture monastique" cz. I. köt. 254. l. igy okoskodik:

„A latin, azaz hosszu águ keresztet felcserélték Constantin alatt a négy egyenlő águ görög kereszttel, minek főoka jelképes volt: négy Gammának összetétele adja a görög keresztet, e betü pedig, mint harmadik a görög betüsorban, a három számnak betüje, s ezért az összetett négy Γ, az ugynevezett Gammada, a sz. háromságra emlékeztetett."

„La croix latine ou à longue branche fut abandonnée pour faire place à la croix grecque, dont les quatre parties sont égales; le symbolisme dut en être la première cause: la combinaison de quatre gamma, lettre de l'alphabet grec donnant le chiffre trois, formait une croix grecque qu'on nommait gammada et qui rappelait lu Trinité."

Digitized by Google

Sz. Péter lábainál térdel III. Leo pápa, szintén dalmaticába és köpenybe öltöztetve, azonban a kezében tartott, kettős kereszttel ellátott omophorium nem igen magyarázható, mert hiszen, mint fentebb láttuk, investiturája jeléül, más hasonnemüt ép neki nyujt sz. Péter.

„A barátok és remeték, mint Weiss mondja, beérték a legdurvább szövetből készült sötét szinü tunicával, vagy legfölebb e fölött szintén igen durva kelméjü köpenyt viseltek, mely egy hozzá tartozó főtakaróval, ugynevezett „kapuze"-val volt ellátva. S ezen öltöny, melyet már Rómában a respublica vége felé hordtak a bölcsészek és cynikusok, alapja lett a későbbi szerzetesek ruhájának."

p. 136. „Die Anachoreten begnügten sich entweder mit einer Tunica von grobem Stoff und dunkler Farbe oder doch höchstens mit einer solchen und einer mit einer Kapuze versehenen Paenula. Und eben diese Bekleidungsweise, die überdiess schon im alten Rom seit dem Ende der Republik die Philosophen und Cyniker trugen, bildet dann auch den Ausgangspunkt für die Entwickelung der eigentlichen, regulirten, mönchischen Trachten."

„A szerzetesek rendezése elébb történt nyugaton, mint keleten, tehát amott elébb is találkozunk a kámzsás ruhával; azonban mégis ugy látszik, hogy valami hasonló fordul elő a keleti anachoretáknál is; legalább Reiske Com. 503. l. a ῥασικα ἀμάλια szót oly csuklyás ruhának magyarázza, mely egyik felületén szőrös volt; összehasonlítje ezen öltönyt a perzsák καυνάκη-jával, melyből köpenyeg szavunkat származtatja." Ungari adhuc hodie vestem villosam arcendae pluviae Gepenec vocant.

A byzanti katona-öltönyt és fegyverkezést illetőleg Weissnál a következőket találjuk feljegyezve.

113. és 114. l.: „Nem kételkedhetünk, hogy a régi római fegyverkezést igen sokáig megtartották, és változást általán csak részletében szenvedett. Ilyent előadó eredeti művet ismerünk az aacheni székes-egyház kincstárának két elefántcsont-táblácskáján, mely hihetőleg a VII. vagy VIII. században készült; egyike lovas-, másika gyalog-harczost állít elő, csaknem egyenlő fegyverkezéssel; az egyedüli különbség az, hogy a lovas hosszu ujju tunicát és minden dísz nélküli félcsizmát, a gyalogos pedig rövid ujju, hanem különben hasonló alsó ruhát és zsinórral körülfont félcsizmát visel. Egészben véve a viselet még itt is a régi rómainak felel meg, s attól ha közelebb tekintjük, csakis a mellpánczél alkotásában, s itt is csak kissé elütő. Mig t. i. a római mellpánczél, legyen ez bőrből vagy érczből készítve, rendesen félkörü kiszökéssel az altestet is befödi, az aacheni gyalogosé inkább a hellen pánczél példájára, a csípő táján el van vágva (azonban a hiányt itt is egy köpenyféle függelék pótolja.) Egyéb, a római s ezen byzanti katoféle öltöny közti különbség inkább a rajzbeli előadás rovására esik."

„Est ist nicht zu bezweifeln, dass die altrömische Rüstung in der That sich sehr lange erhielt und eine Veränderung überhaupt nur in Einzelheiten erfuhr. Von derartigen originalen Arbeiten sind, als wahrscheinlich dem VII. oder VIII. Jahrh. entstammend, zunächst zwei kleinere Elfenbeinplatten im Domschatze zu Aachen zu nennen, von denen die eine einen Reiter, die andere einen Krieger zu Fuss in fast gleicher Bewaffnung darstellt. Der einzige Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass die Reiterfigur in einer langärmeligen Tunica und völlig schmucklosen engen Halbstiefeln, letztere dagegen mit einem kurzärmeligen Untergewande und ähnlichen, jedoch mit Schnüren umflochtenen, kurzen Stiefeln bekleidet ist. Im Ganzen entspricht auch noch hier die Ausrüstung ziemlich genau der altrömischen und weicht von dieser im Grunde genommen doch überhaupt nur in geringem Maasse in der Bildung des Brustharnisches ab. Während nämlich der römische Harnisch, sei er von Leder oder von Metall, gewöhnlich in halbrunder Ausladung zugleich den Unterleib mitbedeckte, schneidet der Aachner, mehr nach der Art des altgriechischen, unmittelbar längst den Hüften ab. Aller noch sonstiger Unterschied, der sich zwischen dieser Ausrüstung und jener früheren wahrnehmen liesse, dürfte lediglich auf Rechnung der Darstellungsweise zu setzen sein."

„A XI-dik század végeig a felfegyverkezés ugy változott, hogy most már a régibb, sulyosabb pánczél ellenében rendesen a könnyebbet apróbb,

p. 115. „Bis gegen das Ende des XI. Jahrh. wäre die Rüstungsweise im Einzelnen dahin verändert worden, dass man jetzt, gegensätzlich zu

Digitized by Google

néha szines lemezkékből állót kapták fel, ugyszintén a hosszu ujju, többé-kevésbé diszített tunicát is, kivétel nélkül, igen dús czomb- és lábruhát, azaz szűk, térdig érő nadrágot, hosszu harisnyát, és sötét színű, a lábhoz kötött czipőt; továbbá a római öltözék ellenében, a lapos érczsisak mellett szokásba jönnek könnyű, színes szövet-sapkák és egyrészt kicsiny, kerek idomu paizsok, vagy nagyobb, szívalakú czimeres paizsok. A lemezkés pánczélt Weiss Ázsiából, a czimeres paizsokat pedig a hasonló nyugatiaktól származtatja.

„Leo császár (889—912.) „Taktikájából" bizonyosan kitünik, hogy e könyv szerkesztése idejében a fő támadó fegyver, mint ezelőtt kardból és baltából, különféle gerelyből és a makedoniai dzsidából állott, továbbá — ellenkezőleg a régi római szokással, — kisebb arab vagy szittya ívből. Akkor, megegyezőleg az ázsiai befolyással, az íjazásbani gyakorlat első helyre tétetett, ellenben a régibb, legalább tizenhat láb hosszu makedoniai lovas lándzsát tizenkét lábra rövidítették. Mivel az ujabb római (azaz byzanti) sereg a kézíj (Armbrust) feszítésére szolgáló eszközt magokkal hordozták, igen valószinű, hogy mindkét nemű íj szokásban volt. Az említett könyv, egyetértőleg más adatokkal, a byzanti hadsereg elpuhulását bizonyítja; a katona minden sulyosabb fegyvert haszontalan tehernek tekintett, s igy ezeket menetközben szekerekre rakva, a sereg után vitték, mi rögtöni meglepetés alkalmával gyakran veszélyes zavart okozott.

E felfegyverkezés a byzanti birodalom enyésztéig csaknem ugyanaz maradt, minő a X. és XI. században volt. Mert habár több előadásban, jelesen egy a XII. század végéből származó kéziratban a pikkelyes mellpánczél és ehhez hasonlók fordulnak elő, ezt annál kevésbé tekinthetjük ujitásnak, minél inkább elárulja a régenten honosított ázsiai alakzást.

früher, durchgängig die leichteren Brustharnische aus kleinen, zuweilen gefärbten Plättchen und nächst einer langärmeligen, mehr oder minder verzierten Tunik, ohne Ausnahme eine gewöhnlich sehr reich ausgestattete Beinbekleidung — enge Kniehosen und lange Socken sammt dunckelfarbigen Bindeschuhen — trug. Auch waren, noch ferner im Gegensatz zur altrömischen Ausrüstung, neben flachen metallenen Helmen, leichte, gefärbte Kappen von Zeug, und einestheils kleine Rundschilde, anderntheils grössere herzförmige Schilde mit Wappenverzierungen (?) aufgekommen."

p. 116. „Es geht aus der „Taktik" des Kaisers Leo sicher hervor, dass zur Zeit ihrer Abfassung (gegen Anfang des X. Jahrh.) die hauptsächlichsten Angriffswaffen zum Theil nach wie vor in Schwertern und Aexten, in verschiedenartigen Wurfsspeeren und der „makedonischen" Lanze, zum Theil und nun also im Gegensatz zu der älteren römischen Bewaffnung in dem kleinen arabischen oder skythischen Bogen bestanden. Dabei galt jetzt (und so wiederum den asiatischen Einfluss bezeichnend) die stete Uebung im Bogenschiessen als eine der wichtigsten Kriegsübungen, wo hingegen das Maass der früher mindestens 16 Fuss Länge betragenden makedonischen Reiterlanze auf nur 12 Fuss verringert war. Nicht unwahrscheinlich ist es zugleich, da die jüngeren römischen Truppen bereits sogenannte „Bauchspanner" führten, dass man sich neben dem einfachen Bogen einer Art von Armbrust bediente. Im weiteren bestättigt dieses Werk, was auch aus sonstigen Nachrichten erhellt, dass das Heer sich seit Constantin im Allgemeinen nicht wieder gekräftigt, vielmehr sich in immer gesteigertem Grade der Verweichlichung überlassen hatte.

p. 117. „Die Bewaffnung blieb auch späterhin, selbst bis zum Untergang des Reichs, ziemlich unausgesetzt die gleiche, wie im X. und XI. Jahrhundert. Denn wenn auch in einigen Darstellungen, wie z. B. in einer Handschrift vom Ende des XII. Jahrhunderts die Anwendung eines Schuppenharnisches und dem ähnliches vorkommt, kann solches doch um so weniger als eine Neuerung betrachtet werden, als es sich durchweg in althergebrachten, orientalischen Formen bewegt.

Különböző a byzanti közönséges hadsereg öltönyétől a császár testőrségeé, mely szintén a ravennai mozaik néhány alakján látható. Itt nem volt annyira szükség támadó fegyverre, mint pompára; e katonák tehát nélkülözik a pánczélt és sisakot, hanem van nagyobb mérvű elyptikai paizsuk, melyen az ismeretes constantini keresztyén monogramma drágakő-kirakással jelenik meg; kezökben rövid lándzsát tartanak és

Digitized by Google

nyakukon különös násfa, a „torques," látható; köpönyegük nincsen, hanem van kettős tunicájok, az alsó középszerűleg tágas ujju, a felső az ujj nélküli colobium, a vezéré apró levélkékkel van mintegy behintve; a nadrág szűk, s körülvevén az egész lábat, a harisnyát is pótolja, fölötte nagyon kivágott, a lábhoz kötött sötét színű czipőt viselnek. A kard, melyet alkalmasint hordtak, mindenütt el van födve.

A colobium talán ugyanazonos a *καβάδιον*-nal, miről Reiske 880. l. igy szól: „Quantum ex descriptionibus variis colligo, fuit cabadium idem atque *ἐπιλωρίκιον*, vel *ἐπιδωράκιον*, id est vestis, non quae loricae aut thoraci proprie sic dicto, sed pectori, in quo gestatur thorax, et quod propterea saepe quoque thorax appellatur, superinduebatur. Ein Wams oder Brustlatz, sive potius eine Weste mit kurzen Schössen, und auf der Brust mit doppelten Ueberschlägen. Caba unde nostrum Cappa (Kaput, Kaputrock?) gestamen fuit Persarum. Olearius in Itinerario p. 410. ed. Slesvic. Keba esse ait klare, feine Filze." Kabátunk mindenesetre a kabadiontól származik.

A fegyverek közé tartoznak a *φεγγία*-k is, melyekről Reiske (696. l.) következőleg szól: „Puto phengia fuisse baculos cum manubrio seu fulcro manuum utrinque recurvo ad instar litterae graecae ψ, (csak hogy a félkör a mellékelt rajzon, mely valóságos fokos, meg van forditva,) ita ut dimidiae lunae duo cornua referat, similem adhuc hodie gerit baculum patriarcha Constantinopolitanus *δικανίκιον* dictum."

De nemcsak a fokos, hanem a paripa szó is byzanti eredetü, mondja Reiske 565. l.: „*παρίππια*. Saepissime occurrit apud recentiores Graecos haec vox significatu diverso illi, quem primitus habuit. Origine tenus notat equum, qui praeter alterum simul trahit et inequitatur. Concessa nempe evectione unus et alter equus concedi censebatur: quum vero tertius veredus (gyorsan futó ló, melyet a vadászok és a posták használtak) concedebatur, parhippus aut paraveredus dicebatur" stb.

Végre mondanom kell pár szót a nép viseletéről. Itt nem érthetek egyet Weissal, ki azt hiszi, hogy még a kisebb hivatalnokoknak sem volt szabad köpenyt hordani, hogy legjobb esetben csak rövid gallérral fedhették vállaikat s a tunicára voltak szorítva; nem hihetem pedig ezt azért, mert elnézve attól, hogy a konstantinápolyi éghajlat nem ritkán zord, és hogy a byzanti ember gyakran utazott még sokkal hidegebb tartományokban is, Agincourt tábláin is elég görög fordul elő, ki köpenyfélét visel vállán, s ezen számos alak nem mindig kiváló vagy udvari hivatalnok. Rendes esetben a tunicával beérhették ugyan, de azért a köpenyt teljesen még sem zárhatjuk ki.

A nép tunicája általán rövidebb volt, de vannak byzanti előadások, melyeken a tunicát, alkalmatlan hossza miatt, fel kellett kötni; ily felkötött tunicát látunk Aginc. XXXII-ik, a „Menologium Basilicanum"-ból másolt tábláján, két poroszlón, ki sz. Dorotheost gyötri, az egyiknél, ki foglalkozása miatt, alkalmasint a nép legalsóbb osztályába tartozott, a tunica, alsó végén, elég czifra keretelést is mutat; ellenben e poroszló nadrágot, nem, hanem csak ikráig érő harisnyát visel, mig a másik felső és alsó czombja czifra szűk nadrággal van befödve, és harisnyája e fölé van húzva. Egy harmadik alak, parancsot osztó állásából itélve, nagyobb rangú az előbbi kettőnél; ez tunicáján is látható, mert azon czifra kör-alaku gallér és innen a mell alsó végéig leereszkedő széles szalag, mintegy „latus clavus", látható, ugyszintén a tunica alsó vége is bir alakos dísszel és hihetőleg hosszabb is a poroszlóéinál, ujja szűk s a kézfejig érő. Fejtakarója az alakok egyikének sincsen.

E három példából, kivált a két poroszlóéból, joggal következtethetjük, hogy a köntösök czifra alakzattal való kiékesítése rendes byzanti divat volt, s hogy innen átment Európa nyugati népeire, hol is, mint Didron veszi észre, a XII-dik század végeig fentartotta magát, s egyszerűbb divatnak csak a XIII-dik században kezdett lassan-lassan helyet adni. E byzanti divat valószinűleg Ázsiából származott ide, ugyszintén a szűk nadrág is, az ugynevezett anaxyrides; azonban az utóbbi, megfelelőleg a zordonabb éghajlatnak, Europa nyugoti tartományaiban, már a byzantiak előtt is, kivált Galliában uralkodott, sőt innen ment át a római világba is.

Ha a byzanti nép férfia kivételképen viselhette a köpenyt, ez mindennapias volt a nőnemnél, mint ezt Aginc. szintén az idézett Menologiumból vett XXXIII-ik tábláján ama három asszony bizonyítja,

Digitized by Google

ki a gyermek-ágyban fekvő Máriát szolgálja; mindháromnál a bokáig érő tunica fölött ott van a toga graecanica is; a negyediken, ki a gyermeket fürészti, csak exomist, azaz ujj nélküli tunicát látunk. Mária feje külön kendővel van betakarva, a többi négy asszony semmi fejtakarót nem visel, s lábát, ugy látszik, magas czipő födi.

Nagy Károly ruházata.

Két régi iró, ki annak csaknem közvetlen tudomásával birt, irta le Nagy Károly öltönyét; az egyik Eginhardt, a második egy névtelen sz.-galli szerzetes; mindkettőnek jegyzetét kiadta Du Chesne Párisban 1636-ban, „Historie Francorum scriptores“ czimű két kötetes könyvében.

Eginhardtot n. Károly udvaránál neveltette, s később meghittjének választotta; ez tehát a császárnak valóságos kortársa volt, mig a sz.-galli szerzetes pár évtizeddel n. Károly halála után irta munkáját.

Eginhardt ide tartozó munkájának czime: „Vita Conversatio gloriosissimi Imperatoris Karoli Regis Magni“, mihez Du Chesne hozzáadja: „edita ab Eginardo sui temporis impense doctissimo nec non liberalium experientissimo artium viro, educato a praefato Principe propugnatore et defensore Religionis Christianae. Du Chesne kiadásának II. köt. 102. l. ezeket olvassuk:

„N. Károly nemzetiesen, azaz a frankok módjára öltözködött, testén vászon-inget és czombbelit viselt, azután selyemmel szegélyezett köntöst, és alsó czombbelit; szalaggal fűzte ikráit, lábán czipő volt. Télen vidrabőrből készített mellénynyel védte mellét és vállait. Velenczei sagumot használt; kardja mindig oldalán volt, melynek nyele és szíjja vagy aranyos, vagy ezüstös volt. Néha a kardon drágakő is látszott, de ez csak ünnepélyes és külországi követségek fogadása alkalmával történt. A császár ellenezte még a legszebb külföldi ruhát is, és ilyenbe soha sem öltözködött: kivéve egyszer Rómában, Adrian pápa kérésére; és ismét annak utódja, Leonak kérésére, mikor hosszu tunicát, chlamyst és római lábbelit vett magára. Ünnepélyes alkalommal azonban ruhája aranyos szövetű volt, és czipője gyöngygyel kirakva.“

„Vestitu patrio, id est Francisco, utebatur: ad corpus camisiam lineam, et faeminalibus lineis induebatur. Deinde tunicam, quae limbo serico ambiebatur, et tibialia: tum fasciolis crura, et pedes calciamentis constringebat. Et ex pellibus lutrinis thorace confecto, humeros ac pectus hyeme muniebat. Sago Veneto amictus, et gladio semper accinctus, cuius capulus ac baltheus aut aureus, aut argenteus erat. Aliquotiens et gemmato ense utebatur; quod tamen nonnisi in praecipuis festivitatibus, vel si quando exterarum gentium Legati adessent faciebat. Peregrina vero indumenta quamvis pulcherrima respuebat, nec unquam eis indui patiebatur: excepto quod Romae semel Adriano Pontifice petente, et iterum Leone successore eius supplicante, longa tunica et chlamyde accinctus calceis quoque Romano more formatis, induebatur. In festivitatibus veste auro texta, et calciamentis gemmatis ornatus, incedebat.“

A 104. lapon, midőn Eginhardt elbeszéli, mint bukott le lováról a császár, szintén emliti öltönyét e szavakkal:

„A ló, melyen ült, leeresztett fővel rögtön összedűlt, és a császárt oly erősen leejtette, hogy sagumának csatja összetörvén, és kardszíjja megszakadván, a közel levő kisérők csak a fegyvertelent emelhették fel.

„Subito equus cui insidebat capite deorsum merso, decidit, eumque tam graviter ad terram elisit, ut fibula sagi rupta, balteoque gladii dissipato, a festinantibus qui aderant ministris exarmatus sine adminiculo levaretur.“

Ezeken kivül Eginhardt n. Károly testalkotását is leirja 101. l.:

„Testes és erős alkotásu, kitünő, de nem épen szerfeletti magasságu; mert ez saját lábhosszának hét mérvét tette. Koponyája teteje gömb-alaku,

„Corpore fuit amplo atque robusto, statura eminenti, quae tamen justum non excederet modum. Nam septem suorum pedum proceritatem eius con-

Digitized by Google

szeme igen nagy és élénk, orra valamivel nagyobb a középszerűnél, szép szürke haju, arczai vidorak, jókedvüek; magaviselete tekintélyes és méltóságos, akár ül, akár áll. Ámbár kurta nyaku s kissé potrohos, e hiányt mégis többi tagjának öszhangzata kiegyenlíti. Járása erős, s testének egész tartása férfias. Szava tiszta ugyan, hanem testalkotásának még sem felel meg egészen.

stat habuisse mensuram. Apice capitis rotundo, occulis praegrandibus ac vegetis, naso paululum mediocritatem excedente, canitie pulchra, facie laeta et hilari. Unde formae auctoritas ac dignitas tam stanti quam sedenti plurrima adquirebatur. Quamvis cervix obesa et brevior, venterque projectior videretur, tamen haec caeterorum membrorum celabat aequalitas. Incessu firmo, totoque corporis habitudine virili. Voce clara quidem, sed quae minus corporis formae conveniret.“

A sz.-galli szerzetes nem mindenben egyezik meg Eginhardttal; mert korában, kivált az udvarnál, a byzanti szokás már inkább elharapódzott. Feljegyzéseit Du Chesnenél e czím alatt: „De religiositate et ecclesiastica domini Caroli cura“ találjuk kiadva; ugyancsak a 33-dik fejezetben ezeket:

„A legdicsőségesebb Károly az éjszaki isteni tiszteletet lelógó és legbővebb köpenyben (melynek használata és neve máris elavult) látogatta. A reggeli szertartás bevégezte után pedig, visszatérvén a kandallós szobába, császári ruhába öltözködött.“

„Gloriosissimus Carolus ad nocturnas Laudes pendulo et profusissimo pallio (cujus jam usus et nomen recessit) utebatur. Expletis vero Hymnis matutinalibus ad caminatum reversus, Imperialibus vestimentis pro tempore ornabatur.“

Itt tehát mindennapi császári öltönyről van szó, melyet Eginhardt, ki nagy Károlyhoz közelebb állott, mint a sz. galli szerzetes, csak ünnepélyes alkalmakra tart fen. Szerzetesünk az öltöny leirását 36. fejezetében igy veszi fel:

„A régi frankok diszöltönye, panyókája, a következő: kivülről aranyos, három rőfös szíjjal ellátott lábbeli, féreg-alaku czombszalag, ez alatt vásznos, alsó és felső czombbeli, s ámbár ez ugyancsak egyszínű volt, mégis a leggazdagabb müvezetü dísz változékonyságával birt. A vászonnadrág fölött (mit már elébb mondott a barát, itt ismétli) szalag füzetett kereszt-alakban elől és hátul hossz- (vagyis inkább magasság-) kiterjedésben. Azután kecskeszőrü alsó ruha (nem ing, mert ilyent csak a bünbánók és anachoreták viselték közvetlen testükön). Azután a kardhoz kötött szíjj, a kardlap először is tokjával, utóbb akárminő bőrrel, harmadszor fényes viaszszal keményített legfehérebb vászonnal igy volt körülvéve, hogy ezt kidomborodó, kis keresztekkel ellátott hüvelyéből a pogányok vesztére lehetett kihuzni. Az öltönyhez tartozott végre a szürke vagy saphir-szinü köpeny, mely négyszögü, kettős és oly alakú volt, hogy a vállra akasztva hátul és elöl lelógott, oldalvást pedig térdig ért. Ehhez tartozott még párhuzamos csomói után bámulatos, feszes, rettentő almafa-bot, aranyos vagy ezüstös véggel és nyéllel, és kiváló vésüzéssel, ezt jobb kézben hordták. E viseletben én, ki tunya és a teknős-békánál lassubb létemre, Franczíaországba soha sem mentem, láttam a frank főnököt a sz.-galli monostorban díszleni, czombján két aranyhaju virág emelkedett, az, mely először

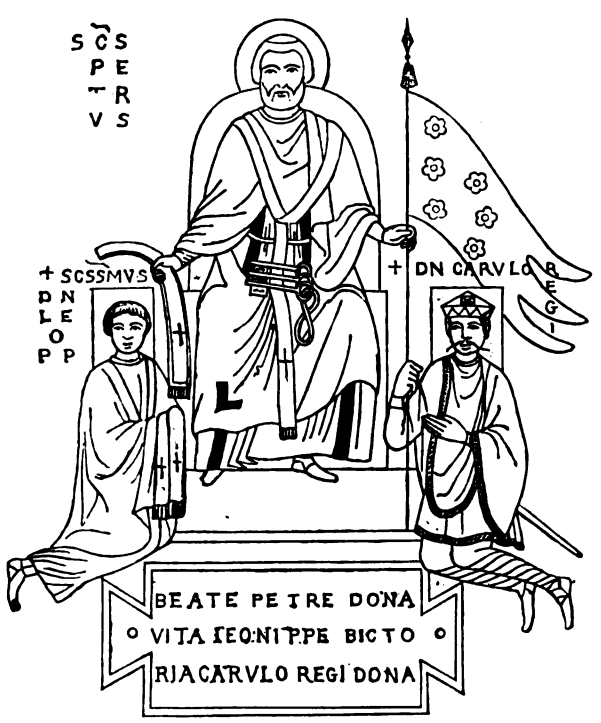
„Erat antiquorum ornatus vel paratura Francorum, calceamenta forinsecus aurata, corrigiis tricubitalibus insignita, fasciolae crurales vermiculatae, et subtus eas tibialia vel coxalia linea, quamvis ex eodem colore, tamen opere pretiosissimo variata. Super quae et fasciolas in crucis modum intrinsecus ante et retro longissime illae corrigiae tendebantur. Deinde camisia cilicina. Post haec baltheus spatae colligatus, quae spata primum vagina, secundo corio qualicumque, tertio linteamine candidissimo cera lucidissima corroborato ita cingebatur, ut per medium cruciculis eminentibus ad peremptionem gentilicum ductaretur. Ultimum habitus eorum erat pallium canum vel saphirinum quadrangulum, duplex, sit formatum, ut cum imponeretur humeris, ante et retro pedes tangeret: de lateribus vero vix genua contingeret. Tunc baculus de arbore Malo, nodis paribus admirabilis, rigidus et terribilis, cuspide manuali ex auro vel argento, cum caelaturis insignibus praefixo, portabatur in dextera. Quo habitu lentus ego, et testudine tardior, cum in Franciam nunquam venirem, vidi Caput Francorum in Monasterio Sancti Galli praefulgens, duosque flores auricomos ex eius femoribus progressos, quorum qui prior egressus est, proceritatem illius adaequabat: posterior autem paulatim excrescens verticem stipitis sui summa gloria decoravit, et transcendendo contexit. Sed ut se mos humani habet ingenii, cum

Digitized by Google

kinőtt magasságát érte el, a második pedig lassabban felnővén, tövének hegyét fenséges dicsőséggel ékesíté, és e fölött emelkedvén, eltakarta. (E hely egészen érthetetlen.) Hanem mint azt az emberi természet hozza magával, a gallusok közt hadakozó frankok, midőn az utóbbiakat csíkos sagumocskákban tündökölni látták, az uj látványban gyönyörködvén, elhagyták régi szokásukat, és a gallusokat kezdték utánozni; s ezt a szigorú császár azért nem tiltotta meg, mert a frankok öltönye alkalmasabbnak tetszett a hadakozásra; de midőn a frisek, visszaélvén ezen engedékenységgel, a legrövidebb köpenyt csak oly áron adták el, mint azelőtt a legnagyobbat, a császár megparancsolta, hogy senki tőlök régi nagy és hosszu köpenyt a szokásos áron ne vegyen, s ehhez még hozzá adta ezt: mire való ez a köpenyecske? ha lefekszem, azzal be nem takarhatom magamat, ha lóra ülök, nem véd a szél és eső ellen, ha pedig félre megyek, nem őrizhetem meg czombjaimat a meghűtés ellen sem.“

inter Gallos Franci militantes virgatis eos sagulis lucere conspicerent, novitate gaudentes antiquam consuetudinem dimiserunt et eos imitari coeperunt. Quod interim rigidissimus Imperator idcirco non prohibuit, quia bellicis rebus aptior videretur ille habitus. Sed cum Fresones hac licentia abutentes adverteret, et brevissima illa palliola, sicut prius maxima; vendere comperisset, praecepit ut nullus ab eis grandia lectissimaque illu longissima pallia consuetudinario precio coemeret, adiicens: Quid prosunt illa putaciola? in lecto non possum eis coperiri, cavallicans contra ventos et pluvias neque defendi, ad necessaria naturae secedens tibiarum congelatione deficio.“

Az egész tanuság dagályos, s néhol érthetlen irályában, korántsem ér fel Eginhardtéval; annyi azonban mégis kitetszik ebből is, hogy Nagy Károly ragaszkodott népének régi szokásához, és hogy ennek daczára, később a frankoknál is mindinkább elharapódzott a gallusok divata, mely mindenesetre ép ugy rokon volt a régi rómaival, mint az abból keletkezett byzantival. Megjegyzendő azonban, hogy egészben véve a szerzetes a valónak ép ellenkezőjét állítja, midőn a frankok által a bő ruhával cseréltteti ki a szűket; mert, mint a mindjárt leirandó képből láthatjuk, épen a szűk ruha volt az eredeti a frankoknál. E csere legfeljebb a hadiköpeny tekintetében áll, s itt is kétesnek mondható.



(69. ábra.)

„Harmadik Leo pápa és n. Károly sz. Péter lábánál térdelnek. Az apostol ülve van előadva, fehér ruhában és palliumban, nimbussal; térdén két aranyos kulcs nyugszik. A feliratok igy jelölik a pápát és a császárt:

Vizsgáljunk most nehányat a fenmaradt emlékek közől:

Nagy Károly ruházatát az itt adott fametszet után ismerhetjük meg. Ez másolata egy a Lateranban, Rómában, még meglevő mozaik-képnek, melynek közepén sz. Péter, jobbján III. Leo pápa, balján nagy Károly van ábrázolva. A mozaikot legelőször Ciampini „Vetera monumenta“ czimű munkájában közlötte és utóbb Ciampini *) rajza után Guilhermy Didron „Annales Archeologiques“ VIII-dik kötete 253-dik lapján; hol is magyarázatként a következők állanak:

„Le pape Léon III. et l'empereur Charlemagne sant agenouillés aux pied de s. Pierre. L'apôtre est assis, vêtu de blanc, nimbé, décoré du pallium; deux clés d'or se voient posées sur ses genoux. Des inscriptions désignent clairement le pape et l'empereur:

*) Ciampini ugyanezen mozaik-képet közlötte „De aedificiis sacris“ czimü 1747-ben megjelent munkája XL. tábláján is. Itt az előadás kétszer fordul elő egy félkör pálbája alján. Az egyik pálhán (Zwickel) a fametszetünkön másolt, a másikon ahoz hasonló, csak hogy itt Péter apostol helyett maga Krisztus ül a trónon; személyét a keresztes nimbus jelzi.

Digitized by Google

Legszentebb Leo pápa ur.
Károly király ur.

Sz. Péter jobbjával a stolát nyujtja kilenczvenötödik utódjának, III. Leo pápának; feje beretvált, haja korona-alakra nyirt; casulája sárga; lábán sandalok láthatók; feje kék, négyeg alaku nimbushoz támaszkodik. Rómában a négyeges nimbus a legbiztosabb jellegeknek egyike, mely után az emlék korát határozhatni. „Ha — igy szól Durand Vilmos „Rationale divin. off.“-jában — prelátust vagy más elismert szentségü élő embert akarnak előadni, nimbusa nem bir a köralaku paizs rendes idomával, hanem a négyegessel; ezzel jelentik, hogy az előadott személynek megadatott a négy cardinalis erkölcs, mint ezt boldog Gergely legendájából tanuljuk.“

Nagy Károly ruhája megegyezik annak Eginhardt által ránk hagyott leirásával; áll alsó ruhából (kurtkából), és igen rövid köpenyből; szük nadrág fedi czombját; lábain közönséges alaku czipő látható. Hegyes rovátku korona takarja fejét. A császár bajuszos, de álla szakálltalan.

Kell-e ezen, a császár élete korában Rómában készített képet hiteles arczképnek tekintenünk? E kérdésre biztos feleletet még nem adhatunk; hanem annyit most is mondhatunk, hogy ezen alakot elhamarkodva nem helyezhetjük a csak képzeltek sorába. Bizonyosak vagyunk abban, hogy nevezetes hasonlatossággal bir egy kis, n. Károlyt előadó érez lovas-szoborkával, mely Lenoir Albert tulajdona, s mely a metzi székes-egyház régi kincstárából származik. E szoborkának stylje felhatalmaz bennünket, készítését a IX-dik században keresni, s igy egykoru volna a mozaik-képpel.

Az alakok alatti táblácskán e feliratot olvassuk:

Boldogult Péter adj
Életet Leo pápának,
Győzelmet Károly királynak, adj.

SSIMVS DN LEO PP.
DN CARVLO REGI.

S. Pierre présente de la main droite une étole à son quatrevingt — quinzième successeur. Léon III. a la tête rasée et les cheveux coupés en couronne; sa chasuble est jaune; des sandales lui chaussent les pieds; sa tête s'appuie à un nimbe de couleur bleue et de forme carrée. A Rome, le nimbe carrée est un des caractères les plus authentiques qui puissent servir à determiner l'àge du monument. „Quand un prélat, dit Guillaume Durand, dans son Rational des divins offices, ou un personnage vivant d'une sainteté reconnue doit être représenté, le nimbe n' a plus la forme d'un bouclier rond, mais celle d'un quadrilatère, pour montrer que le personnage a eu en partage les quatre virtus cardinales, ainsi que nous l'apprenons de la lègende du bienheureux Grégoire.

Le vêtement de Charlemagne est conforme à la description qu' Eginhardt nous a laissé du costume habituel de ce grand homme. Il se compose d'une cotte et d'un manteau très-courts; des culottes serrées couvrent les jambes; les pieds sont chaussés de souliers d'une forme ordinaire. Une couronne à pointes est posée sur la tête, l'empereur porte des moustaches; mais il a le menton imberbe.

Cette figure de Charlemagne executée à Rome du vivant de l'empereur doit-elle être acceptée comme un portrait authentique? Nous ne sommes pas encore en mesure de trancher la question; mais nous pensons des à présent qu'il ne faut pas trop se hâter de reléguer cette effigie au nombre des figures de fantaisie. Ce qui est bien certain pour nous, c'est qu'elle offre des points de ressemblance très-remarquables avec une petite statue équestre en mètal, représentant Charlemagne, qui se trouve dans le cabinet de M. Albert Lenoir, et qui provient de l'ancien trésor de la cathédrale de Metz. Le style de la statue nous autorise parfaitement à en rapporter la confection an IX-e siècle, elle serait donc du même âge que la mosaique. Un cartouche carrée, posé au-dessous des effigies de Léon III. et de Carlemagne, contient cette inscription:

BEATE PETRE DONA
VITA LEONI PPE BICTO
RIA CARVLO REGI DONA.

Ha a fametszet, melyet Guilhermy Ciampini után másoltatott, csak annyira-mennyire is hasonlít eredetijéhez, e közt és az 1867-dik évi párisi kiállításon látott lovas bronze-szoborka közt igen csekély, vagy épen semmis a hasonlatosság; mert a mozaikban sovány, karcsu, a bronzeban vastag, köpczös férfiut látunk; amott egyéni vonásokra nem, itt ilyenekre igen is ráismerhetünk. Másrészt a ruházat mindkettőben csak-

Digitized by Google

nem ugyanaz, s nevezetes, hogy mindkettőnek csak bajsza van, de szakálla nincsen, holott n. Károlyt mindig szakállasan szoktuk képzelni. E képzelet azonban hamisnak mutatkozik nemcsak az előttünk fekvő kép, hanem Eginhardt következő szavai miatt is: „Deinde omnes barbatas et feras nationes — perdomuit“ (Carolus); mert itt a szakállas népek majdnem ugyanazonosoknak tekintetnek a vad népekkel.

Hogy mennyire nehéz a végleges itélet a régészetben, kitünik abból, hogy Weiss n. Károly ugyanezen képét közölvén, hanem Guttensohn és Knapp rajza és Bunsen magyarázata után („Denkmale der christ. Religion od. Samml. d. aeltest. Kirchen od. Basiliken.“ Rom 1843. Heft IV. u. V.); e rajzon a császár bajusztalan és alighanem szakállas; erről Weiss igy szól:

„A karolingi korból ránk maradt viseleti képek sorát kezdi az alkalmasint még a n. Károly életében készült mozaiknak egészben hű, bár másrészt futólagos másolata; a császárt előadó mozaik még a mult században a laterani palotában levő ugynevezett „triclinium majus“-ának félkörét (apsisát, tribune-jét) diszíté. E kép nem egyezik meg ugyan tökéletesen az Eginhardt által adott leirással, de mégis mutatja a frank viselet vegyülését a rómaival; mert midőn a császár itt a frankok kiváló szokása szerint, az alczombját körülvevő szalagot és a csak rövid, térdig érő szük tunicát viseli; másrészt a tulajdonképi görög-római vállköpenynyel (chlamys, sagum, frank vagy német nyelven sayon) és fején mitrá-hoz hasonló sapkával van ellátva; ugyszintén haja nem többé — a merovingi kornak és nemzeti divatnak megfelelőleg — hosszu fürtös: hanem a római szokás szerint rövidre van vágva, mely viselet, kora óta, a frank királyoknál csaknem kizárólag divattá lett.“

p. 504. „Den Anfang zu dieser Reihe macht eine, wenngleich nur flüchtige, doch sachgetreue Nachbildung eines Mosaikbildes mit der Darstellung Karls des Grossen, das höchst wahrscheinlich noch zu der Zeit des Kaisers selbst verfertigt ward und welches noch bis ins vorige Jahrhundert die Tribune des sogenannten „Triclinium majus“ des Palastes san Giovanni in Laterano schmückte. Diese nun stimmt mit jener Schilderung keineswegs völlig überein, doch zeigt sie immerhin eine Mischung von „fraenkischer“ und römischer Tracht; denn während der Kaiser hier einerseits vorwiegend nach der Sitte der Franken die Unterschenkel mit Binden umwunden, und eine bis zum Knie reichende, enganliegende Tunica trägt, ist er anderseits mit dem eigentlich griechisch-römischen Schultermantel (Chlamys, Sagum, fränk. Sayon) und mit einer Mitra-ähnlichen Kopfbedeckung ausgestattet; auch nicht mehr nach altheimischem, merovingischem Brauch langgelockt, sondern nach römischer Sitte geschoren: eine Weise das Haar zu tragen, die seitdem bei den fränkischen Königen fast unausgesetzt in Geltung blieb.“

Ciampini munkája 1747-ben jelent meg. Ciampini tehát a mozaikot még eredeti helyén láthatta, miért is másolatának több hitelt kell adnunk, mint Weissénak, s igy hitelesnek hihetjük a bajuszt és a szakálltalan állat; a rövid haj, mint inkább római szokás, mindkét rajzon egyaránt megvan. Weiss a szük nadrágot és az alczomb szalagait kiválólag franknak mondja; frank továbbá a rövid köpeny is, mire már maga Weiss által is felhozott eredeti neve: „sayon“ mutat; végre a köntös nagyrészt a köpenytől levén födve, s itt arról biztosan nem itélhetvén, Weiss értelmében az alak ruháján határozottan rómainak egyedül az alsó és felső ruhának csak szegélyezését mondhatni.

Vizsgáljuk már most nagy Károlynak fentebb érintett lovas-szoborkáját. Erről a kiállitási lajstrom ezt mondja:

1670. sz. N. Károly lovas-szoborkája, koronás, köpenyes, szalaggal megkötött harisnyája fölött czipőt visel, kezében kard és golyó, aranyozott bronze. A metzi székes-egyháznak ezen szoborkája a császár halála napján tartott mise alatt kiállíttatott az énekes állomásán; elébb Lenoir tulajdona, most Evans-Lombe asszonyé, közölve M. M. Bordier et Charton „Francziaország történeté“-ben és a

1670. Statuette équestre de Charlemagne, couronné, vêtu d'un manteau, chaussé de souliers pardessus des chausses à jarretières, portant la glaive et le globe, bronze doré. Cette statuette, que possédait le trésor de la cathédrale de Metz, était posée sur le lutrin pendant la messe anniversaire de la mort de Charlemagne. — Ancien cabinet d'Albert Lenoir. — Mme Evans Lombe. — (Publié dans l'Histoi-

Digitized by Google

„Gazette des Beaux-Arts"-ban; (elébb már Lenoir Sándor „Monuments de la France" czimű, 1828-ban megjelent munkájában.)

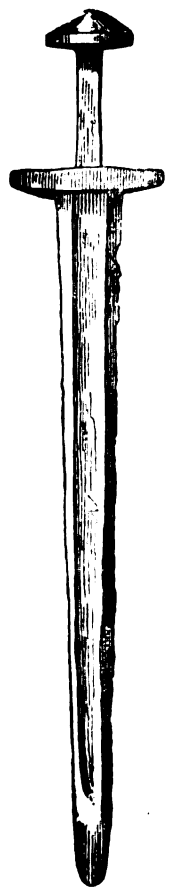
re de France de M. M. Bordier et Charton et dans la Gazette des Beaux-Arts.)

Magam a kiállításban a szoborka előtt a következőket jegyeztem fel:

A lónak mintáját ama lóban kell keresnünk, melyen Rómában, a Capitol alatt, Marc Aurel császár ül; faja ugyanaz, t. i. a rövid, alacsony és nehézkes lófaj; rövid, zömök fővel, szabadon lóggó, nem, mint a görögöknél, nyírt sörénynyel s hosszu bozontos farkkal; sörénye a homlokon és fül közt kontyot képez; a ló lába rövid, nehézkes, vastag; a régibb szokás szerint fel van kantározva, de nincsen zablája; a hátán végig futó szíjj igen egyszerű; a lovas nem ül nyergen, hanem csak négyszögű takarón, nincs sem kengyelvasa, sem sarkantyúja. A ló csak bal előlábát emeli és hátsó bal lábát csak emelni kezdi, e szerint itt nem látszik a természetes diagonal lábmozgás.

Lovasunk zömök, csaknem potrohos; simára fésült hajazata fölött korona-abroncs, azon felváltva egy-egy nagyobb és négy kisebb, kevéssé kidomborodó tarcsa, mely alkalmasint drágakövet jelent; a korona-abroncson ezenkivül négy, a hajazat felé lehajló liliom emelkedik s ugy tetszik, mintha ezen lehajlás nem későbbi görbülésnek eredménye volna; e liliom még nincsen ugy stylizálva, mint a későbbi franczia liliom, hanem inkább az efféle régi byzanti virához hasonlít; ezzel rokon liliomot a czipőn is látunk.

Lovasunk arcza nincs különös ügyességgel előadva; mintegy meghízott tekintetes uré, kettős állal, görbe orral, mely azonban alul kissé tompa, kiálló szemmel (Glotzaugen); mindemellett az egész arczképszerűleg van felfogva; az arcz megtartotta egészen eredeti aranyozását, van vastagos bajusza, de nincsen sem szakálla, sem barkója; füle kicsiny és jó alkotásu.



(70. ábr.)

A lovas alsó, nem épen bő, hanem a testhez sem nagyon szoruló köntöst, tunicát hord; ennek ujja középszerű bőségű, a köntös térdig érő, itt fel van hajtva, e helyen kivül még csak a jobb karon tünik ki, többi részét elfödi egy paludamentum-féle köpeny, mely elő- és hátsó részből áll, két külön darabját csat tartja össze, mely sokkal kisebb a görög császárok rendesen óriási fibulájánál. A köpeny redőzete igen jó felfogásu, kivált végén, hol jó római minták vannak utánozva. A czombot a testhez simuló nadrág födi, mely fölött a térden alól, hanem ehhez igen közel kötött harisnya, kötő-zsinegével, látható; e fölött a lábon magas czipő, közepén liliom-alaku csat; az apró gombokkal ellátott czipő a láb tetején fel van hajtva; a csaton és gombokon kivül több diszítő vonalat látunk a czipőn is, ezeken ide s tova megmaradt még az aranyozás; szintén ilyet látunk a ló sörényének, farkának, és a lovas hajazatának mélyedésében is; a lovas köpenye alatt, bal czombja mellett, kitünik a kard tokja is. Lovasunk kezére keztyű van húzva, jobbjában kardot, baljában golyót tart, az utóbbit császári rangjának jellemzésére. Kardja hasonlít nagy Károly ismeretes kardjához*); áll pedig egyenes, széles vasból (Klinge) és durva markolatból; e kard, ellenkezőleg a többi bronze-anyaggal, vasból készült; e körülmény, valamint markolatának durvasága a kardot későbbi restauratiónak árulja el.

Technikailag legszorgalmasabban bevégezvék a czipő, a haj és a korona, itt a vésűzés jobb korra méltó.

Az egész felfogás és előadás a császári korban készített római művekre emlékeztet, főkép — mint már emlitém — Marc Aurel lovas bronze-szobrára. Tárgyunkra nézve fölötte érdekes az öltözet, a térdig érő ujjas tunica, a paludamentum-féle nem túlhosszu, két darabból álló vállköpeny, a szűk, hanem azért korántsem ugynevezett magyar nadrág, mely sajátképen semmi tekintetben sem nevezhető magyarnak, a harisnya és a czipő. Másrészt, müvészet-történetileg fölötte nevezetes az arczképféle felfogás, mely világosan mutatja, hogy n. Károly

*) 70. Fametszetünk a régibb középkor kardjának alakját mutatja. Ehhez igen hasonló kardot másol Hefner „Trachten des Mittelalters" 65. tábláján, magyarázatának e szavaival: „Das Schwerdt ist gezeichnet vom Herausgeber nach einem wirklichen Schwerdte, welches sich in der Sammlung des Grafen von Erbach zu Erbach befindet. Es ist von Eisen, sehr verrostet, die Umgebung des Griffes fehlt, man sieht daselbst nur das Heft der Klinge. Es hat die wesentliche Form der christlichen Schwerdter des X., XI. und XII. Jahrhunderts. Das Characteristische dieser Schwerdter ist: starker Knopf, sowohl in vorliegender Form als auch rund und auf zwei Seiten flachgedrückt, kurze Handhabe, lange Parirstange und kurze, breite Klinge."

Digitized by Google

korában nyugaton még léteztek művészek, kik képesek voltak az egyéniség felfogására, holott, mint azt az egykoru érmek bizonyítják, Byzantban az arczképezés, a plastikában, ez időtájban már egészen megszünt.

A leirt lovas-alakhoz minden tekintetben hasonló van lefestve a IX-dik századból származó ugynevezett sz. Páli bibliában; e biblia elébb sz. Pál basilikájában, Rómában őriztetett, a basilika leégése után a sz. calixtusi templomba jutott; czimképét, melyről szólok, átrajzolta az eredetin, és igy közlötte Agincourt „Festészet" czimű szakaszának XL-dik tábláján. Quast a táblákat magyarázván, a XL-dikről igy szól:

„Királynak vagy császárnak képe van előttünk, trónon ülve, az uralom legmagasabb jelképeivel; balján neje áll, egyik követőjével; jobbján két országlár vagy fegyverhordó, egyike a császári kardot, másika paizsát és lándzsáját tartja.

„E császár személye iránt nem vagyunk egészen tisztában; a világgömbön (melyet a császár kezében tart) látható monogramm, ugyszintén a kép alatt olvasható felirat biztosan mondják, hogy ez valamely Károly; azonban a régészek nagy- és kopasz Károly közt haboznak."



(71. ábra.)

p. 41. „Die Malerei zeigt das Bild eines Kaisers oder Königs, mit den Symbolen der höchsten Macht bekleidet, auf einem Throne sitzend; zu seiner Linken steht seine Gemahlin, gefolgt von einer ihrer Frauen; zur rechten finden sich zwei Reichswürdenträger oder Schildknappen, von denen der eine das kaiserliche Schwerdt, der andere Schild und Lanze trägt. Man ist über die Person dieses Kaisers nicht völlig im Klaren; das Monogramm auf der Weltkugel, so wie die Unterschrift unter der Malerei, zeigen zur Genüge, dass es ein Karl (Carolus) ist; doch schwankt man zwischen Karl dem Grossen, und Karl dem Kahlen."

Hefner-Alteneck „Trachten des christlichen Mittelalters" czimű munkája 37-dik tábláján ugyancsak e Károlyt adja lerajzolva, a következő magyarázattal:

37. t.: „Kopasz Károly † 877-ben. Közölve Passavant J. D. által kéziratos bibliából, mely jelenleg Rómában sz. Calixtus templomában őriztetik, elébb sz. Pál basilikájának tulajdona volt; képünk e biblia czimlapját képezi.

„E császárt egyenesen Kopasz Károlynak nevezzük, ámbár jól tudjuk, hogy eddig általánosan n. Károlynak hívták. Munkánk czélja nem engedi meg véleményünk bővebb fejtegetését, még pedig annál inkább nem, minél kevésbé változott e korban a fejedelmek díszviselete. E szerint csak Kugler tekintélyére hivatkozunk, ki „A művészet történetéről" szóló kézi könyvében, Stuttgart 1842., 390. l. a képet szintén kopasz Károlyénak ismeri.

Közvetlen az alakok alatt fekete alapon arany betüs feliratot látunk (melyben a Károly név fordul elő).

„A verses feliratból kitünik, hogy a Károly feje fölött álló négy női alak négy erkölcsöt jelképez, u. m.: bölcseséget, igazságot, mértékletességet

Tafel 37. „Karl der Kahle † 877; mitgetheilt von J. D. Passavant aus einer Handschrift der Bibel, welche sich gegenwärtig in der Kirche St. Calisto zu Rom — früher in der dortigen Paulskirche — befindet, und zu welcher diese Abbildung den Titel bildet.

„Wir haben diesen Kaiser geradezu als Karl den Kahlen bezeichnet, obgleich wir wissen, dass man ihn bisher grösstentheils für Karl den Grossen gehalten hat. In eine weitläufige Erörterung einzugehen liegt hier ausser dem Zwecke unseres Werkes, da die fürstlichen Ornate innerhalb dieses Zeitraumes wenig Veränderung erlitten haben. Wir berufen uns deshalb nur auf die Autorität des Dr. Fr. Kugler, welcher ihn in seinem Werke: „Handbuch der Kunstgeschichte," Stuttgart, Seite 390, gleichfalls für Karl den Kahlen annimmt.

„Unmittelbar unter den Figuren steht auf schwarzem Grunde eine Schrift in Goldbuchstaben. (Folgt die schwülstige Inschrift.)

„Aus dem Inhalte dieser Verse geht zunächst hervor, dass die Frauengestalten über dem Haupte Karls die vier Tugenden vorstellen, als: Weisheit,

Digitized by Google

és vitézséget; e négy alak oldalán egy-egy angyal áll; a császár jobbján van két fegyverhordó, balján neje, hihetőleg Richildis, s más nő.

„A viselet és a fegyver még az antikhoz csatlakozik. A felső részén tojásdad paizs, hasonló a gallusokéhoz, mely füzfából volt fonva, bőrrel áthúzva és talán vaslemezzel keretelve, közepén ugyanis vasköldökkel ellátva. Igy mutatkoznak legalább ama kőszobor paizsai, melyeket 1834-ben déli Francziaországban, Montdragonban találtak.

„A császár ölében arany tarcsát tart, melynek vörös betüit Pertz „Monumenta Merovingorum historica“ czimű munkájában e felirattá rakja össze: Hic Carolus rex magnus.“

Gerechtigkeit, Mässigkeit, Tapferkeit; zu beiden Seiten desselben stehen zwei Engel; zur Rechten des Kaisers befinden sich zwei Waffenträger, zur Linken seine Gemahlin, wahrscheinlich Richildis, mit noch einer Dame.

„Uiber Tracht und Bewaffnung ist zu bemerken, dass sie sich noch an die antike anschliesst. Der Schild oben von ovaler Form ist denen der Gallier ähnlich, welche von Weiden geflochten und mit Leder überzogen, vielleicht am Rande mit Eisen beschlagen waren und in der Mitte einen Nabel von demselben Metall hatten. So erscheinen zum wenigsten die Schilde einer steinernen Statue von römischer Arbeit, welche 1834 zu Montdragon im südlichen Frankreich aufgefunden wurden.

„Die Scheibe auf dem Schoss Karls ist Gold mit rothen Buchstaben, welche Pertz in seinem „Monumenta Merovingorum historica“ so entziffert: Hic Carolus rex magnus.“

Weiss is közli Károlynak és nejének alakját munk. 518. és 517. lapján; az előbbire nézve ily megjegyzéssel:

„Alakunk alkalmasint kopasz Károlyt képezi s ez tanusítja, hogy a IX-dik században a frank viseletet még kiválólag használták, midőn a ruházat itt sokkal inkább ezzel egyezik, mint a byzanti udvari ruházattal; nem látjuk itt t. i. sem a hosszu uszályos stolát, sem a selyem kelméjű főtakarót (a nőnél?), hanem a rövidebb tunicát és az alsó czomb valóságos frank keresztbe tett szalaggal odakötött ruhanemet (harisnyát).“

„Die Gestalt ist die Karls des Kahlen, und sie bestättigt dass man sich noch vorzugsweise (im IX-ten Jahrhundert) der fränkischen Tracht bedient habe, indem diese weit mehr mit den Schilderungen von eben dieser letzteren, als mit der eigentlich byzantinischen Hoftracht übereinstimmt, nämlich weder den langen Talar, noch die seidene Kopfhülle, sondern die kürzere Tunika und die echtfränkische Art der Bedeckung der Unterschenkel mit Schnürbändern zeigt.“

Mint látjuk, iróink nem igen egyeznek meg véleményükben sem a személyre, sem annak viseletére nézve: Quast a személy neve tekintetében nem állapodik meg; Pertz nagy Károlynak mondja, mig Hefner és utána Weiss kopasz Károlynak nevezik.

A hasonlatosság a fenn leirt bronze-alak és Agincourt, Hefner és Weiss alakja közt tagadhatlan, mind a négy vastagos férfiút ábrázol; hozzájárul, hogy a kövér arcznak vonásai is, a mint ezt csak ama kor sülyedt müvészetétől kivánhatni, ugyanazon egyénéi; ha tehát a bronze-alak nagy Károlyé, ugy a többi három is ugyanazon császár arczképe; de e nézet mellett szól, hogy a szoborka n. Károly halála napján állíttatott ki a metzi székes-egyházban, alkalmasint folytonos hagyomány értelmében. Továbbá nagy Károlyénak kell mondanunk a képet, ha azt ama leirással összehasonlítjuk, melyet fentebb Eginhardt szavaival idéztünk; itt van az erős testesség: „corpus amplum et robustum;“ itt a nagy szem: „oculi praegrandes;“ a középszerűnél nagyobb orr: „nasus paululum mediocritatem excedens;“ itt a vastag nyak: „cervix obesa et brevior,“ végre a potrohos altest: „venter projectior;“ az utóbbi kivált a bronze-szobron; mert a miniaturban elfedi e részt a bő köpeny. Nagy Károly mellett szól továbbá azon körülmény, mely szerint a szoborkában az antik művészetnek mintegy utolsó fellobbanását látjuk, mely jobban megfelel n. Károly, a művészet és tudomány pártolója korának, mint félszázaddal későbbi utódjának; végre a miniature-kép személye a „kopasz“ elnevezést alig érdemli; mert, bár koronája a hajazatot nagy részben födi, ezen alól mégis elég dús fürt foly le arczai két oldalára. Ezek szerint inkább állapodhatunk meg a nagy Károly, semmint a kopasz Károly elnevezésnél.

A ruhadarabok nemcsak e kétnemü képleten, hanem a laterani mozaikon is ugyanazok; még

Digitized by Google

pedig részben olyanok, melyek, római eredetükre, Byzantban lettek módosítva, részben pedig melyek Ázsiából származtak át Byzantba, de alkalmasint nem Byzantból, hanem egyenesen első honukból hozattak Europa nyugati és északi részeibe. A rövid köntöst Byzantban is hordták, ámbár ez nem tartozott a császár és udvara díszruhái közé; e tunica a mozaikon és a bronze-szoborkán elég egyszerű, de a miniaturon gazdag mintával díszes; itt t. i. egész szövete alapjára kettős négylevelü rózsát látunk elhintve; a nagyobb négyes levélben, mely félkörben végződik, van kisebb, hegyesebb négy levél, alul e tunicán széles szegély s ezen drágakő mutatkozik. A mozaikon és a szoborkán a köpeny egyszerű sagum és paludamentum, az előbbi tehát inkább frank divatú. A miniaturban igen bő és redős ruhanem van előttünk; szegélyére drágakő van varrva, és csatja a felfelé álló óriási, specifice byzanti csat; a köpenynek színe is a byzanti, t. i. violaszínbe játszó bíbor, csak hogy virág vagy más dísz nincsen rajta. A czomb- és lábbeliről alább fogok szólni. A korona a miniature alakján csakugyan a bronze-szoborkának koronája, abroncsa ép oly liliomvirággal van diszítve, a tarcsák helyett itt az abroncsra kerek és dőlt négyszögű drágakövek vannak alkalmazva. Ezek szerint inkább byzanti, semmint frank öltözet van előttünk, mi különben nem ellenkezik Eginhardt abbeli állításával, hogy n. Károly csak kétszer viselt életében külföldi díszruhát; mert az akkori művészek nem a természet, hanem más művek tanulmányozásán képződtek, legfeljebb ha az arczképezésnél vették tekintetbe az élő elő-mintát, és ennek némi utóhangja maradott legkitünőbb műveikben.



(72. ábra.)

Nagy Károly baloldalán, a miniaturon, felesége áll, kit tehát nem Hefnerrel Richildának — mert hisz ez kopasz Károly neje volt — hanem Hildegardenek fogunk nevezni. Ruhadarabja szintén a byzanti, azaz tunica és köpeny vagy nagy vállkendő; azonban itt már inkább az északi elrendezés vagyis viseletmód tünik ki. A köntös, tunica, kettős, az alsónak szükebb ujja csak a kéz körül kandikál ki, e fölött van a felső, bővebb ujju és czifrább. Agincourt „Festész.“ XL. tábláján a levéldísz, melyet Weiss 517. l. képén ad, hibás, de meg van a szegély, még pedig minden végén s e kivül még „latus clavus“ alakban lefutva egyenes függőleges vonalban a tunica közepén; e tunica a testen meglehetős szük, és hihetőleg ezért nélkülözheti az övet vagy megkötést. A köpeny, mennyire ezt nem igen szabatos rajza után megitélhetni, a byzanti szokástól különbözőleg, a testre vettetett, ugy, hogy a jobb váll egészen szabadon maradott, de e köpenynyel, vagyis inkább kendővel be van takarva a fej; diszét a nagy Károly tunicájáéhoz hasonló négy levelű rózsa teszi, csak hogy itt a négy levélben nem ismét kisebb levél, hanem e helyett négy pont fordul elő. A császárné, fülbevalóján kivül semmiféle ékszert nem visel; czipője magas ugyan, hanem egészen egyszerű, mely körülmény szintén oda mutat, hogy itt nagy-, s nem kopasz Károly nejével van dolgunk, mert az előbbi egyszerű, nem pompázó, az utóbbi ellenben fényüző levén, a gazdag kiállitás és ékszerreli dicsekvés feleségeiknél is alkalmasint ugyanazon — ha csak nem fokozott — viszonyban feltehető. Nevezetes még császárnénk állása is, mely máris megközelíti a későbbi középkori testtartást, behuzott mellel és kitolt altesttel.

Digitized by Google

Nagy Károly utáni viselet.

Fölötte érdekes, tárgyunkra nézve, Barbarossa Frigyes azon plastikai képe, melyet Hefner „Trachten“ 23. tábláján ad, ily magyarázattal:

23. T. „Barbarossa Frigyes császár a Reichenhall melletti sz. Zeno-féle kolostor keresztfolyosójának életnagyságu dombormüve után.

„A sz.-zenoi zárdát I. Konrád, salzburgi érsek fejezte be 1122-ben s átadta sz. Ágoston kanonokjainak. A császár képe, az oszlopfők és párkányzatokéval ugyanazonos kőből készült; a dombormű fülke-alaku mélyedésben áll, mely épen oly széles, mint az alatta levő ablakpad, miből kitetszik, hogy már eredetileg is jelenleg elfoglalt helyére volt szánva; okmányok után tudjuk továbbá, hogy a császár 1170-diki február hóban több napig tartózkodott a közel fekvő Salzburgban, és ezen alkalommal jelentékenyen megadományozta a sz.-zenoi zárdát; mindezek után dombormüvünket I. Frigyes egykoru arczképének kell tekintenünk.



(73. ábra.)

„A fej különös szorgalommal van kidolgozva, s mutatja amaz emlékszerű nyugalmat, mely a régibb szobrászatban oly gyakran fordul elő. Szakálla középnagyságu, felosztott; haja szorgalmas rendezésü, a fej körül egyenlően levágott, és egyidomu fürtökre osztva, melyek a homlok felső részét födik és nem folynak le a fülig.

„Fenn nyitott koronáján drágakő díszlik, ugyszintén három liliom; hosszu tunicája szük ujján, keze végén hármas paszomány látható, a szélsőn köralaku kősor; ez nem gyöngy, hanem smaragd és saphir, melyet Frigyes korában még nem tudván csiszolni, eredeti kerek alakjában arany abroncsba foglaltak.

Taf. 23. „Kaiser Friedrich der Rothbart, nach einem lebensgrossen Basrelief, im Kreuzgange des Klosters St. Zeno, bei Reichenhall.

„Das Kloster St.-Zeno wurde vom Erzbischof Conrad I. von Salzburg i. J. 1122 vollendet, und den Chorherren des h. Augustinus übergeben. Das Bildniss des Kaisers ist aus dem nämlichen Material, wie die sämmtlichen Gesimse und Kapitaele des Kreuzganges; es steht in einer nischenförmigen Vertiefung, deren Breite jener der darunter befindlichen Fensterbrüstung, vollkommen entspricht, woraus hervorgeht, dass das Denkmal ursprünglich für die Stelle bestimmt war, die es heute noch einnimmt; wir wissen ferner aus Urkunden, dass der Rothbart im Februar 1170 auf mehrere Tage das nahe Salzburg besucht und daselbst dem Kloster St.-Zeno bedeutende Vergabungen gemacht hat. Aus allen diesen Gründen können wir mit Fug und Recht annehmen, dass dieses Basrelief ein gleichzeitiges Bildniss jenes Kaisers ist.

„Der Kopf ist mit besonderem Fleisse gearbeitet, und zeigt jene monumentale Ruhe, die bei den älteren Sculpturen so häufig gefunden wird. Der Bart ist von mittlerer Grösse, und leicht getheilt; das Haupthaar sorgfältig geordnet, rund um den Kopf in gleicher Höhe abgeschnitten, und in gleich grosse Locken gelegt, welche die obere Hälfte der Stirne bedecken, und nicht bis auf die Ohren herabgehen.

„Die oben offene Krone ist mit Steinen besetzt, und mit drei grossen Lilien verziert. Der Kaiser trägt eine lange Tunika mit engen Aermeln, die am Handgelenk mit zwei schmäleren und einer breiteren Porte eingefasst sind, letztere ist mit einer Reihe runder Steine besetzt; es sind keine Perlen, sondern vielmehr Saphire und Smaragde, die man damals noch nicht zu schleifen verstand, sondern in ihrer abgerundeten Gestalt in einen Reif rothen Goldes gefasst hat.

Digitized by Google

„Frigyes tunicája felső részén nem bő és nélkülözi a szegélyezést, alsó redői szabályosan, (mereven) rendezvék, csaknem a XIII. és XIV. század modorában (?); e köntöst drágakővel díszes öv veszi körül, melynek czafrangos vége térdig érő. A köpeny nincsen a római mód szerint fibulával a jobb vállra erősítve, hanem láthatlan kapocscsal a mellen összefoglalva; karimája, a nyak táján, gallérként lehajtva; e köpeny rövid s lenn egyenesen van elvágva, mi angol-normanni divat, melyet II. Henrik angol király, kit ép ezért kurta-köpenyesnek neveztek, hozott be. A köpeny karimája széles köralaku, kő-díszes szegélylyel van ellátva. A nadrágnak csak kis része látható; a czipő kissé hegyes, magaska, mert elfödi a bokát is. Frigyes jobbjában kurta, liliomba végző sceptrumot, baljában a keresztes ország-almát tartja.

„Frigyes császár e képének viselete feltünőleg megegyezik nagy kortársa, oroszlánszivü Richardéval, mely utóbbi a fontevraulti apátságban maradt fenn; mindkét személy hosszu, magasan kötött ujjas tunicát visel, s e fölött rövid, a mellen összefoglalt köpenyt; koronájuk is hasonló; az egyetlen különbséget képezi a rövidebb felső tunica, mely Richardnak alsója fölött látható.“

„Die Tunica Friedrichs ist von geringer Weite um den Oberleib, und es mangelt ihr alle Verbrämung am Rande. Auch sind die untern Falten hier schon regelmässiger gelegt, beinahe in der Manier des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Die Tunica des Kaisers wird durch einen mit Steinen besetzten Gürtel zusammengehalten, dessen gefranzte Enden bis unter das Knie herabreichen. Der Mantel wird nicht in römischer Weise durch eine Fibula auf der rechten Schulter, sondern durch eine unsichtbare Hafte, vorn auf der Brust, zusammengefasst; sein gegen den Hals gerichteter Rand ist umgeschlagen, der Mantel ist kurz, unten gerade abgeschnitten, eine englisch-normännische Tracht, wie solche von Heinrich II. von England (der deshalb in den Chroniken Court-Manteau genannt wird) eingeführt wurde. Der Rand des Mantels ist mit einer breiten Borte und runden Steinen besetzt. Von der Beinbekleidung ist nur ein kleiner Theil sichtbar; die Schuhe sind etwas weniges zugespitzt und gehen bis über die Knöchel herauf. Der Kaiser trägt in der Rechten den kurzen, mit einer Lilie gezierten Scepter, in der Linken den Reichsapfel mit dem Kreuze.

„Dieses Bildniss des Kaisers Friedrich stimmt in Costüm und Behandlung mit jenem seines grossen Zeitgenossen, des Königs Richard Löwenherz, in der Abtei Fontevrault, auf eine merkwürdige Weise überein; beide tragen die lange, hochgegürtete Aermeltunica, mit kurzem, vorne auf der Brust befestigtem Mantel; beide tragen ähnliche Kronen; der einzige Unterschied besteht in einer kürzern Uebertunika, womit König Richard noch über der andern bekleidet ist.“

Felette érdekesnek mondtam tárgyunkra nézve ezen szobrot, s mondom ismét, még pedig több tekintetben: először is az egyszerűség utáni törekvés miatt, mely a viseletben mutatkozik s mely művészeti tetőpontját a XIII-dik században érte el; ha t. i. elveszszük az egyszerű alaku csiszolatlan drágakövet, mely a köpeny szegélyén, az övön és a tunica ujja végén látható, sehol sem találkozunk díszszel vagy ékesítéssel; másodszor, dombormüvünk feltünő példánya a ruha szükítésének, kivált a köpeny, de ugy tetszik, mintha a bővebb tunica is, a köpenynyel való öszhangzat végett mesterséges redőztetése által rideg szükítésre volna kárhoztatva; harmadszor látjuk, mit csak a későbbi kor mivelt ki, itt talán először alkalmazva, a gallérnak meg- vagy lehajtását; negyedszer, feltünő a czipőnek majdnem durva, hegyes alakja; e czipő nem simul többé a lábhoz, miért is bőrből készítettnek vehetjük, a végén pedig felhajtott hegyü. Az efféle czipőről Weiss („Kostümkunde“ 557-ik lap) mondja, hogy azokat anjoui vagy angersi gróf Fulko találta fel, hogy azok alatt rosz alkotásu lábait elfedhesse; e feltalálás 1089 körül történt. Végre ötödször, igen érdekes Barbarossának e képe, ha azt pécsi dombormüveinkhez hasonlítjuk, kivált azok ellenében, kik az utóbbiakat barbár és feltünő ügyetlen felfogás eredményének tekintik; mert ha a XII-dik század vége felé, vagy talán a XIII-dik század elején Németországban még ily merev műveket készítettek, nincs mit szégyenlenünk pécsi, mindenesetre sokkal műértekesebb reliefjeinket.

Digitized by Google

Ugyanezen Frigyes császárt neje és Otto, a friesingi püspök társaságában adja Hefner 25-dik tábláján e magyarázattal:

25. T. „Frigyes császár a vörös szakállu, Beatrix neje és Otto a friesingi püspök, a friesingi székesegyház kapuja fölötti dombormű után.

„A dombormű egész compositiója, szintugy a ruházat és a császár jobb- és balján levő alak technicája, ezen emléket a XII-dik század végére vagy a XIII-diknak kezdetére helyezik. Ugy tetszik, mintha a császárnak alakját később átdolgozták volna, a tunica redős ujját szük lánczingre változtatták, és a sokkal későbbi lemezes pánczélnak vállán és könyökén szokásos véd-darabokat vésték volna ide. Hasonlóképen az eredeti czombbelibe is belevésték a láncszövet rajzát, mindez — a fentebb említett lemez-pánczélnak darabjai után itélve, — nem történhetett a XIV. század második fele vagy épen a XV. század eleje előtt; mert ekkor általános szokássá vált a lovagok-, herczegek- és királyokat ily hadi ruhában előadni. Hogy a pánczél-viselet nem eredeti, a kard és kardszíjnak hiányából is világosan kitetszik.“

Taf. 25. „Kaiser Friedrich der Rothbart, seine Gemalin Beatrix und Bischof Otto von Freisingen, Basrelief über einem Portal des Domes zu Freisingen.

„Die ganze Composition des Basreliefs, die Kostüme so wie die technische Ausführung der beiden Figuren zur Rechten und Linken, weisen diesem Denkmal seine Stelle am Ende des XII. oder Anfang des XIII. Jahrhunderts an. Es scheint, dass das Bildniss des Kaisers von einem späteren Meissel überarbeitet wurde, indem man die faltigen Aermel in die enganliegenden eines Kettenhemdes umänderte, und Stücke der viel späteren Plattenrüstung zum Schutze der Schultern und Ellenbogen hier darstellte. So scheint auch in die Bekleidung der Beine die Zeichnung des Kettengeflechtes erst später eingehauen, nach den obenerwähnten Stücken der Plattenrüstung zu schliessen, nicht vor der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. oder wohl eher noch im Anfang des XV., der damaligen Sitte gemäss, welche für Ritter, Fürsten und Könige die Darstellung in kriegerischer Rüstung verlangte. Dass eine solche hier nicht ursprünglich war, geht auch aus dem Mangel des Schwertes und des Wehrgehänges deutlich hervor.“

Ezek szerint a császár alakját nem is adjuk, csak annyit jegyezvén meg, hogy Hefner 23-dik és 25-dik tábláján adott ugyanazon személynek arcza nem hasonlít egymáshoz, daczára, hogy Hefner, mint láttuk, az előbbiről mondta, mikép nagy szorgalommal van bevégezve, és mikép ugyanez, rajza után itélve, a 25-ik tábla arczáról is áll; s most folytatjuk Hefner jegyzeteit.

„A császár trónja, saslábaiban, még teljesen mutatja a megelőző századok szokásos őseredeti alakját. Ily trónokat bronzeból készítettek és megaranyoztak. Frigyes czombbelije alkalmasint szük (volt), minő a püspöké; hasonló a két czipő-pár is. Nem tudhatni: vajjon a sarkantyu is egykoru, vagy csak később bevésett; az utóbbi valószinűbb, ugyszintén a sarkantyu letörése is. A rövid, lenn szegélyü, díszes tunica, fenn a testhez szorul. Azon, nagy kerek kővel ékesített szegélyt, melyet az alak mellén látunk, hihetőleg a jelenleg levésűzött köpenyhez tartozott. Nevezetes a korona a fül mellett lefüggő hevederei miatt. (Ezek a byzanti korona ugynevezett seja-i liliom alakban.) A kormánybot felső része le van törve.

„Der Thron des Kaisers mit seinen Adlerfüssen ist noch ganz in der altherkömmlichen Gestalt der früheren Jahrhunderte. Diese Throne waren von Bronze und vergoldet. Der Kaiser hat höchst wahrscheinlich eine anliegende Beinbekleidung, wie der Bischof, und Schuhe; ob die Spornleder gleichzeitig oder später eingehauen sind, kann nicht mehr ermittelt werden, das letztere ist wahrscheinlich, ebenso auch, dass der Sporn abgebrochen sein mag. Die kurze, unten mit einer Borte verzierte Tunika schliesst oben eng um den Leib. Die mit grossen runden Steinen besetzte Borte über der Brust mag zu der, nunmehr weggemeisselten Draperie des Mantels gehören. Merkwürdig ist die Krone durch die Spangen, die über die Ohren herabgehen. Der obere Theil des Scepters ist abgebrochen.

„A császárné képét nem változtatták át. Ruhája a rövid ujjas tunica, mely lenn és közepén,

„Bei dem Bilde der Kaiserin hat keine solche spätere Veränderung stattgefunden. Wir finden sie

Digitized by Google

felülről lefelé futó szegélylyel van ékesítve, itt az ismert zig-zag alakkal találkozunk. Jobb karján gyöngy-díszes karpereczet, jobbjában csészét, baljában kendőt veszünk észre; szűk ujju, kézfejig érő alsó ruhája a lábujjig ereszkedik le; a császárné is ülve van előadva.



(74. ábra.)

„A püspök hosszu, középszerű, bő ujju felső ruhát visel és szűk czombbelit, mely magán a lábon is folytatva van. Fején karimás, félgömb-alaku sapkát látunk; püspöki botja, paeduma, fenn el van törve; miért is kurta (?) sceptrumhoz hasonlít; hiányzik a bal kar is.

„Ámbár az egésznek szobrászati műkezelése, s nevezetesen a császárné koronájáé még igen durva, mégis az alakok állása máris sokkal szabadabb, mint a byzanti stylé.

„Az eredeti befestés nyomaira ide s tova még ráismerhetni; igy p. o. a püspök czombbelije és sapkája világos vörös, hosszu ruhája violaszinű; a császár tunicája vörös, a császárnéé világoskék. A szegély, csésze és kormánybot aranyos.“

mit einer kurzen Aermeltunika bekleidet, die unten und vorne herunter mit einer breiten Borte geschmückt ist, in der wir das bekannte Ornament des Zickzacks wiederfinden. Am rechten Vorderarm trägt sie ein mit Perlen geschmücktes Armband, in der Rechten eine Schale, in der Linken ein Tuch. Das Unterkleid mit engen, bis an die Handknöchel reichenden Aermeln fällt bis auf die Fussspitzen herab; auch die Kaiserin ist sitzend dargestellt.



(75. ábra.)

„Der Bischof trägt ein langes Obergewand mit halbweiten Aermeln und enge, anliegende Beinbekleidung, die mit der Fussbekleidung verbunden ist. Auf dem Haupte trägt er eine runde Mütze, die unten durch eine Borte verziert wird. Der Bischofsstab ist oben abgebrochen, so wie auch in der Mitte des Schaftes (?), wodurch er dann wie ein kurzer (?) Scepter erscheint; auch die linke Hand fehlt.

„Obgleich die Behandlung der ganzen Sculptur, namentlich die Krone der Kaiserin, noch sehr roh ist, so ist doch die Stellung der Figuren freier, als im früheren byzantynischen Styl.

„Die Spuren der Farben, womit dieses Basrelief bemalt war, lassen sich noch hin und wieder erkennen, so z. B. ist beim Bischof die Fussbekleidung und die Mütze hellroth, das lange Gewand violett; beim Kaiser die Tunika roth; jene der Kaiserin hellblau. Borten, Schale und Scepter: Gold.“

Ezekhez, miket Hefner 25-ik táblájáról mond, részemről némelyet hozzáadok. Frigyes 1190-ben, Beatrix neje s a friesingi püspök 1158-ban halt meg; a friesingi dom épitési koráról nincsenek biztos adatok kezemnél, annál kevésbé domborművünkről, mely egyik kapuja fölött van kivésve. Otto püspök ugyanaz, ki nemzetünkről nem igen kedvezőleg nyilatkozik, midőn azt, az általa a IX. és X-dik században Németországon véghezvitt pusztítások miatt nemcsak barbárnak, hanem épen vadnak tünteti elő krónikájában.

Frigyes képe későbbi átváltoztatására nézve egyet kell értenem Hefnerrel.

A császárné öltönyére nézve megjegyzendő, hogy itt a szokásos köpeny hiányzik, s hogy ennek helyét a felső tunica pótolja, tunicának e ruhát pedig azért kell mondanunk, mert ez nem a vállra van vetve, hanem ujjai segedelmével felöltöztetve. Nevezetes e tunicában feltünőleg szűk volta s a testhez simulása; szabásával valóságos „taille“-t képez; nevezetes továbbá egyszerűsége és — az alsó szegélyt kivéve — egészen diszítés nélküli volta; mert a karperecz, mint ezt Hefner helyesen veszi észre, független a tunicától, nincsen abba szőve, vagy arra hímezve, és mert az, mit Hefner középső szegélynek vél, nem szegély, hanem az övnek egyik lelóggó vége; nevezetes továbbá a felső tunicának a szerzetesek csuklyás ruhájához hasonló nyakkörüli kivágása; nevezetes végre, ha itt a művészetnek korához ragaszkodó hűségét elismerjük, e tunica szövetének eltérése a régibb szokástól, midőn t. i. e kelmét többé nem vászonból vagy

Digitized by Google

selyemből készültnek tekinthetjük, hanem inkább posztófélét kell sejtenünk. Az alsó tunica hasonlókép igen egyszerű; itt nyoma sincs a régebben szokásos szegélynek, s igy mindinkább közeledünk a XIII-dik század ruha-egyszerűsítéséhez, melyre a czipők durva alakjában is rá kell ismernünk; s ezen egyszerűsítés tetőpontját éri el a korona idomán vagyis inkább idomtalanságán. Itt csiráját láthatjuk ama teljes átalakításnak, melyen a szobrászatnak Franczia- és Németországban át kellett mennie, hogy ujra eredeti s valódi művészeti munkákat teremthessen, de ezt azután életrevaló, ép, egészséges csirának is kell tartanunk, midőn abban a későbbi byzanti feszes és merev stylre többé legkisebb emlékeztetést sem látunk, és ha az alsó tunica redőzetét a fentebb adott Frigyes császáréhoz hasonlítjuk, látni fogjuk, mennyire haladott a felfogás azon rövid idő alatt, mely a két mű készítése közt lefolyt.



(76. ábra.)

A császárné szobráénál csekélyebb a haladás a püspökében. Ez sokkal durvább, de itt sincsen nyoma a byzanti befolyásnak, itt is világosan feltünik a középkor uj s eredeti életének mozzanata. Félgömb-alaku sapkáját inkább házisapkának kell tekintenünk; mert hogy a püspöki mitrát felső végén már a XII-dik század előtt is kissé hegyesnek, csúcsívesnek alkották, mutatja az itt adott, triesti székesegyház egyik mozaik-alakjának másolata. E mozaikon a keleti befolyást kétségen kivülinek teszi azon körülmény is, mely szerint a püspök áldozó kezét nem a latin, hanem a görög egyház ritusa szerint tartja. Fametszetünket legelőször Haas a bécsi „Mittheilungen“ 1859-ki évfolyama 181-dik lapján közlötte.



(77. ábra.)

A püspöki mitra később a régitől egészen különböző alakot vett fel, mint ezt Bock Ferencz a „Bischöfliche Inful des Stiftes Admont (Stájerországban) czimű czikkében a bécsi „Mitth.“ 1860-ki évfolyama 236. s k. l., és bővebben „Geschichte der liturgischen Gewänder“ czimű könyvében fejtegeti.

A mai sapka, mitra, infula alap-idoma a már a VIII-dik században keletkezett szarvas-süveg, mely félkörű, közepén olyformán le- vagy benyomott főtakaró volt, hogy két, még csak igen csekély magasságra emelkedő oldalán, mintegy Mózeséra emlékeztető szarvat képezett; e két szarv később nem a mitra oldalát, hanem elő- s hátsó részét foglalta el, kikerekített alakját hegyessé, háromszögűvé változtatta át és idövel mindinkább magasra emelkedett.

77. sz. ábránk a püspöki mitrának XIV. századbeli példányát mutatja; a püspöki alak, mely viseli, ugyancsak az admonti süvegen himezve látható. Bock ezen alakot igy irja le:

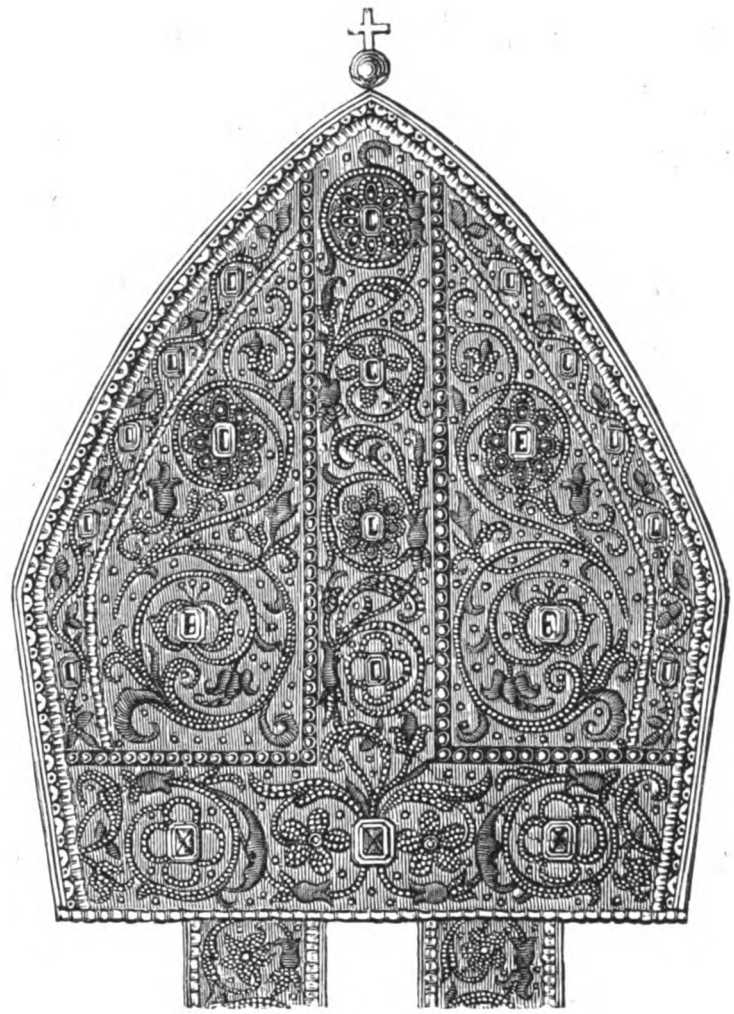
„A püspök alsó ruhája a hosszu, mélyen leereszkedő alba, mely a sandalokat nagy részben elfedi; az alba fölötti második alsó ruha a

„Das Untergewand der bischöflichen Statuette ist eine lange, tief herunter reichende Albe, die die Sandalen grösstentheils bedeckte;

Digitized by Google

püspöki tunicella, mely el van takarva, nagy részben a középkori casula planeta alaku, a kézig leérő bő redős misés ruhával. Casulánk felső kivágásán a válltakaró is látható középkori szabásában, ezen humerale, mely, mint az előbbi ruhadarab, soha sem hiányzott, diszítve vagyon arany-himzéses ugynevezett „plaga"-val, „parura"-val, mely aranyos gallér alakban a nyakat és a miseruha kivágását elfödi. A himzett „ligulával" ékesített mitra teljessé teszi a püspöki viseletet. (Ligulának nevezik a mitra szalagjait, az alsó fekirányost, mely a fejet körülfogja „circulus"-nak, a függőlegest „titulus"-nak.)

alsdann folgt ein zweites Untergewand, die bischöfliche Tunicelle, die von einem faltenreichen, bis zu den Händen hernieder steigenden Messgewande in Form der mittelalterlichen Casula planeta grösstentheils überdeckt wird. Auch das Schulterblatt macht sich in mittelalterlicher Form an dem oberen Halsausschnitte der Casula bemerklich, und ist dieses Humerale, das, wie das frühere, niemals fehlte, mit einer in Gold gestickten plaga, parura, verziert, die gleichsam als goldener Kragen den Hals und den Ausschnitt des Messgewandes verdeckt. Eine, mit gestickten Ligulae verzierte Mitra vollendet den Pontifical-Schmuck dieses heiligen Bischofs."



(78. ábra.)

A mitra vagy infula mai idomtalan magasságát XIV. és XV. Lajos korában érte el azon okból, hogy nagy területén ugy a himző saját mesterségét, mint a megrendelő gazdagságát tüntethesse ki. Egyébiránt a mitra már a XVI-dik században is aránytalan nagyságu volt, mint ezt az esztergami példánynak 78. számu fametszetünkön adott másolata mutatja; melyről Bock ezt jegyzi meg:

„Eltekintve attól, hogy ezen mitrának minden mértéket túlhaladó magassága hátrányára eltér a kora középkornak sokkal alacsonyabb infuláitól, a gyöngyhimzés tömeges alkalmazása és a díszek alakja is világosan mutatja, hogy a renaissance

„Abgesehen davon, dass diese Inful durch ihre aller Maass überschreitende Höhenausdehnung von den niedrig gestellten Mitren des früheren Mittelalters bedeutend zu ihrem Nachtheil abweicht, zeigt auch die massenhafte Anwendung von Perl-

Digitized by Google

Magyarországon már meglehetősen meghonosult, midőn a gyöngy- és aranyhimzés ezen mesterművét megrendelték. Másrészt a dús, aranyzott ezüstből való szegélyezés, mely véd és dísz gyanánt a mitra határát képezi, feltünő késő góth díszalakzásu nyomaival bizonyítja, hogy e stylt az aranymívesek még nem tagadták meg, midőn az arany- és gyöngyhimző ujdonság utáni hajhászatában az efféle hagyományt már hosszabb idő óta egészen elhanyagolta volt.“

stickereien, dessgleichen die Form der Ornamente deutlich; dass die Renaissance in Ungarn schon hinlänglich festen Fuss gefasst hatte, als dieses Meisterstück der Perl- und Goldstickerei in Bestellung gegeben wurde. Es zeugen indessen die reichen silbervergoldeten Einfassungen, die an sämmtlichen Rändern dieser Infül zum Schutze und zur Zierde herumgeführt worden sind, noch in ihrer auffallenden spätgothischen Ornamentationsweise deutliche Spuren, dass die Formbildungen der Gothik zu einer Zeit bei den Goldschmieden noch nicht verläugnet wurden, als der Gold- und Perlensticker die Traditionen des älteren Styles schon einige Zeit hindurch neuerungssüchtig bei Seite geschoben hatte.“

Az esztergami mitrán fenmaradt az attól lelóggó eredeti szalag, az ugynevezett „stolae“ vagy régibb irók „faonesei“ is. E függelék alkalmasint a byzanti koronák hasonló szalagából, az ugynevezett „seiak“-ból vette eredetét.



(79. ábra.)

A püspöki pálczát illetőleg megjegyzendő, hogy az eleinte vagy felső végén egyszerűen meggörbített pásztori- vagy kampós-bot volt, az utóbbi többnyire a bottal együtt három águ keresztet, az ugynevezett püspöki Tau-t képezte; ilyen fából vagy elefántcsontból készült pálcza a legrégibb, az 1867-ki párisi világkiállitás több példányát tüntette elő.

A püspöki pásztorbotnak későbbi, hanem még mindig igen régi alakzását mutatja 79. számu fametszetünk. Vettem ezt a bécsi „Mittheil.“ 1857-diki évfolyama 259-diki lapjáról s Wolfskron „Der Bischofstab, dessen symbolisch-liturgische Bedeutung, und allmälige Entwickelung seiner Gestalt“ czimü czikkéből, hol e rövid megjegyzést olvassuk: „E pálczát az ausztriai Göttweih nevü zárdában őrzik; keletkezését a X. vagy XI-dik századba kell helyeznünk; anyaga elefántcsont, csiga alaku kanyarodásában két madarat látunk, mely a fölötte levő keresztet védi az azt megtámadó kigyó ellen.“ A styl ezen boton még igen ószerü, mindamellett legfelebb a XI-dik századba helyezném.



(80. ábra.)

Az előbbi számnál sokkal fejlettebb stylü a 80. szám alatt látható püspöki pálcza, melyet Eitelberger ismertet a bécsi „Mittheil.“ 1859-iki évfolyamának 41. lapján, és midőn az ezen évben Krakóban létrejött régészeti kiállításról szól, tárgyunkra nézve e megjegyzést teszi: „Kiemeljük az egyházi szereket illető kiállítottak sorából ezen püspöki pálczát, mely a néhai lembergi ferenczek kolostorában találtatott, a holicsi Strepa Jakab nevü püspök sírjában. E püspök 1411-ben halt meg, de pálczája mindenesetre sokkal régibb korból származik; görbülését egy szájában gyíkot tartó kigyó képezi. Ezen paedum a kiállítás legérdekesebb román stylü müvei közé tartozik.“ A 77-dik számu fametszetünkön adott püspöki pálcza az efféle egyházi szerek további fejlődését mutatja, midőn ez már csúcsíves stylü is; hogy ez görbülésén nélkülözi az e korban szokásos alakos előadást, melyet már az elébb tárgyalt két hasonnemü boton találunk, ezt egyedül azon körülménynek kell tulajdonítanunk, mely szerint itt nem különös szertartási használatra szánt eszközzel van dolgunk, hanem egyedül kis mérvü hímzett és viselőjének csak rangját jellemző művel. E hiányt azután anyaga gazdagságával és pompájával akarták pótolni; mert az egész pálcza csupa drága gyöngyből állott, melynek nagy része elveszett; egyébiránt a pálcza valamint egészben, ugy külö-

Digitized by Google

nösen csiga-kanyarodásában azon mesterségesebb alakot mutatja, mely a kifejlett csúcsíves stylnek feltünő sajátja.

Illetvén friesingi Otto püspök tulajdonképi ruházatát, feltünőleg nevezetes felső köntösének szabása; mert ez, hálókabáti alakjában nem egyéb mai köntösünk földig érő ősénél, szülőjénél. Igaz ugyan, hogy már a byzantiaknál is említve vagyon a felvágott ruha, s erről nevezetesen Reiske következőleg szól commentárja 540-ik s k. l.:

„*δίσχιστα*. Korunk misés köntösében a régi görög köpeny képére ismerünk rá. Némelyek ezeket casuláknak, mások ismét planetáknak nevezik. Ily mindkét oldalán vállig felvágott s csak a nyakat felvágatlan állapotban körülvevő casula egy a régi négyeges palliummal. — A kevésbé felvágott négyeges frank palliumot leirja a sz.-galli szerzetes „De rebus gestis Caroli magni“ czimű irata I. 36. fejezetében. A frank papság legfelsőbb öltönye volt a szürke vagy saphir színű négyeges pallium, ez kettős vala (azaz *διπλωτὸν*, ködmönös vagy más kelmével bélelve) s ugy alkotva, hogy felöltözve elől és hátul bokáig ért, oldalvást pedig alig födte be a térdet. A „casula“ szó arab eredetü, e nyelven a befödést jelenti. Á belső köntösök, chiton, fel voltak vágva elől a mellen, a palliumok oldalukon. Némely chiton kétszer volt felvágva és négyszögű, más négyszer, és nyolczszögű. Kérdezhetjük: volt-e a régi görögnek lába közt nyitott tunicája, mint a miénk, mely járás közben nagyobb mozgási szabadságot enged? Nem hiszem, hogy ilyen volt volna.“

„*δίσχιστα*. Pallii veteris Graeci imaginem adhuc habemus in illis nobis sic dictis Chorröcken, robis choralibus sacerdotum nostrorum. Casulas has alii planetas appellant. Casula talis nempe usque ad humerum ex utroque latere scissa et in summo circa collum solida, seu collum in orbe ambiens, est veterum pallium quadratum. — Pallium (Francorum) quadratum minus alte scissum describit „Monach. Sangallensis“ de rebus gestis Car. m. I. 36. Ultimus habitus eorum (Francorum) erat pallium canum (cinerei coloris) vel sapphirinum, quadrangulum, duplex (i. e. *διπλωτὸν*, pellibus aut aliis rebus foderatum), ita formatum, ut quum imponeretur humeris, ante et retro pedes tangeret, de lateribus vero vix genua contingeret. Vox casula arabicae originis, designat operire, operculum. Chitones scissi erant ab ante in pectore, pallia in latere. Quidam chitones erant *δίσχιστοι* et quadrangulares, alii *τετρασχιστοι* et octangulares. Quaeri posset, habueruntne veteres Graeci tunicas intra pedes apertas, ut nostrae sunt, gradiendi libertatem concedentes? Non putem habuisse.“

Igaz ugyan, mondám, hogy a byzantiaknak is volt felvágott ruhája, de hogy e felvágás nem olyan volt, mint Otto püspöké, világosan kitetszik Reiskenek épen idézett helyéből, kivált pedig utolsó megjegyzéséből. Övet e köntösön nem látunk, sem gombot, sem zsinórt, de ezek hiányát pótolja a kelménck az alsó és felső felvágás közti ép része, mely a testhez való simulást eszközli.



(81. ábra.)

E köntös alatt szűk nadrágot látunk, mely nemcsak a czombot, hanem az egész lábat ugyanazon szakadatlan kelmével födi be, ez valóságos mai tricot, csak hogy fel kell tennünk, mit a szobrász nem jelölt meg, miként e triconak a láb alatt erősebb, hihetőleg bőr-talpa volt, minőt a császárné czipőjén is látunk, különben a gyöngébb kelmét csakhamar elviselte volna.

Minő fegyverrel élt és hogy öltözködött a XII-dik századbeli katona, mutatja 81. számu fametszetünk.

E két katona a néhai, 1805-ben feloszlott sz. Blasius-féle kolostor egyik casulájára van himezve. A kolostor feloszlatása után több tagja menedéket a karinthiai sz. Pál-féle kolostorban keresett, hova három casulát hozott régi lakhelyéről. Heider, ki e három casulát a bécsi évkönyvek „Jahrbuch der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ IV-ik, 1860-ban megjelent kötetében tárgyalja, a szóban levőt még a XII-dik,

Digitized by Google

a többi kettőt a XIII-dik századba helyezi, és jelesen az itt adott fametszetre nézve következő megjegyzéseket tesz:

„Balfelől áll egy, Jozuénak nevezett, harcziasan felfegyverkezett alak, térdig érő tunicája fölött a gyűrűs pánczélt viseli, mely karját is, hanem csak könyökig födi. Feje és nyaka a pánczéling capuciummával ugy el van takarva, hogy csak arcza marad szabadon. E kivül a fő még medenczealaku, a capuciumon fekvő sapkával is van védelmezve. A csipő fölötti övről lógg olyformán erősített kardja, hogy az övnek két keskeny vége ezen öv szélső részének tett hasításán keresztülhajtva és megkötve vagyon. Jobb kezében Josue felhasított lobogót hordozó lándzsát tart, baljával paizsát emeli fogantyúján; e paizs különben belső felületére és a jobb vállhoz erősített széles szíjon is függ. A háromszög alaku, felül sarkain kikerekített paizs oly nagy, hogy a test védelmére alkalmazva, ezt nyakától le egész a fél alczombig elfödi; vajjon a harczos szűk nadrágja is pánczélos-e? bizonynyal nem állíthatni. Josue fölött látjuk a nap képét, kis csónakból félig emelkedő alakban; feje kilencz sugárral van körülvéve.“

„Links steht, als Josue bezeichnet, eine kriegerisch gerüstete Gestalt. Sie trägt über der bis an die Knie reichenden Tunica das etwas kürzere Ring- oder Panzerhemd, welches auch die Arme, jedoch nur bis zum Ellenbogen bedeckt. Kopf und Hals sind mit der Kapuze dieses Panzerhemdes derart bedeckt, dass nur das Gesicht frei bleibt. Ausserdem ist noch das Haupt mit einer beckenartigen Haube geschützt, welche auf der Kapuze aufsitzt. An der um die Lenden gegürteten Kuppel hängt das Schwert, welches derart befestigt ist, dass das eine in zwei schmale Fortsätze auslaufende Ende der Gurte durch einen Schnitt am unteren Ende desselben durchgesteckt und festgebunden ist. In der rechten Hand hält Josue eine Lanze mit einem wimpelartigen Fähnlein, welches in zwei Lappen geschlitzt ist, mit der linken Hand, u. z. an einem Handgriffe den Schild, welches ausserdem noch mittelst eines breiten, an der Innenfläche des Schildes befestigten Riemens um die rechte Schulter hängt. Der Schild, von dreieckiger Form, die oberen Ecken abgerundet, ist von solcher Grösse, dass er zum Schutze des Körpers nach vorne genommen, den Körper vom Halse bis zur Mitte der Schiembeine deckt; ob auch die enganliegenden Hosen der Kriegergestalt gepanzert sind, lässt sich nicht genau erkennen. Oberhalb Josue erscheint das Bild der Sonne, eine aus einem Schifflein emporragende Halbgestalt, das Haupt von neun Strahlen umkreuzt.

„Jobbra az ülő alak fölött Judás nevét olvassuk, ez is harcziasan van felöltöztetve; csürök alakú sisak födi felfelé néző fejét, bal karján függő paizs, jobbjában kard, melyet neki, felhőkből lenyuló kéz nyujt.“

Rechts erscheint in sitzender Stellung die als Judas bezeichnete, ebenfalls kriegerisch gerüstete Gestalt, das mit einer komischen Sturmhaube bedeckte Haupt nach aufwärts gewendet, am linken Arm den Schild hängend, in der Rechten ein entblösstes Schwert haltend, welches ihm von einer aus Wolken herablangenden Hand dargereicht wird.“

A pánczél nem gyűrűs, hanem pikkelyes; az alczomb öltönye oly szíjj- vagy szalag-kötésből áll, minőt igen gyakran látunk e korban alkalmazva. Nevezetes, hogy a lobogón még semmi czímer nem látható.

Más, a pécsi domborművek néhány alakjaihoz igen hasonló katonai alak idézendő Hefner 45-dik táblájáról. Hefner ezen alakot Conrad papnak azon n. Károly és hőseinek dicséretére irt költeményéből vette, mely a heidelbergi könyvtárban őriztetik, s melyet a XII-dik századba helyez; mert a költemény 1173—77-ig készült.

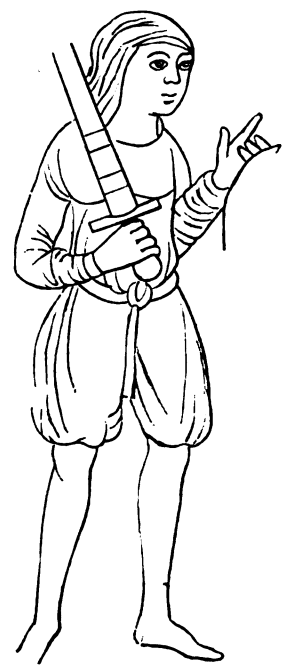
Az alak n. Károly egyik testőreé s trónja mögött állva van előadva azon ünnepélyes alkalomkor, melyben a hatalmas császár Gandon herczeget a mórok meghódítására küldi ki.

Mit eddigi példáinkon még nem láttunk, ez az ujjas ruha, mely csak a felső testet födi, az ugy-

Digitized by Google

nevezett kurtka, Jacke, Wams, e fölött, a csípőn lelóggó zsineggel van felkötve, a csak térdig érő igen bő nadrág, Reiske szerint e bő bugyogót Plauderhose, mások Pluderhose-nek nevezik. Weiss az ide tartozó több középkori nadrágnemet illetőleg e megjegyzést teszi „Kostümkunde“ 556. s k. l.:

„Az ing fölé húzták a czombbelit (Hose, Caliga). Ez utóbbi vagy megtartá a régibb szűk tricotféle szabást, mely, egyik alakjában magas harisnyaként vagy a felső czomb közepéig, vagy a csípőig felérvén, itt az uszó-nadrág (Bruche, Femoralia) módjára tágult czombbelihez oldalszíjjak segedelmével csatlakozott; más alakjában inkább hasonlítván mai nadrágunkhoz, az alsó testet is körülvette, és mindkét esetben vagy az egész lábat, vagy csak felső részét a lábujig takarta el. Volt továbbá már a XII-dik század végén széles bugyogó is (Pumphose), melyet felső részén körülfutó szíjj kötött a csípőhöz, de ez ritkább, és, mint tetszik, csak a szegényeknek öltönye volt; az uszó-nadrágfélével összekötött magas harisnyák mindinkább átmentek a magasabb rendektől a szegényekre (ez az eset 82. számu ábránkon is), mig későbben az előbbiek egyedül viseltek egész tricot. A tricotot azután a felső ruhához az övtől származó zsinórokkal kötték, áthuzván azt mind a felső ruhában az öv táján, úgy a nadrág felső körzetén is az e czélra átfúrt lyukakon. Valamint a tricot, ugy a magas harisnya is vagy gyapju, vagy selyem, mindig szövött kelméjű volt, és kirívó szinű; vagy egyszinű, többnyire vörös, vagy egyes más szinű csíkkal és vonallal diszítve (fentebbi fametszetünk eredetije tollrajz, azon tehát semmi festék nem látszik), vagy pedig a két czomb külön-külön színre festett szárba volt öltöztetve (ezt a franczia mi-partie-nak nevezi, s e divatnak első keletkezését már a XI-dik századba helyezik) 558. l. A XIII-dik század előkelői egyedül a tricot-ot használják, ezt tehát alján elkerülhetlenül bőrből készített talppal kellett erősbbé tenni.



(82. ábra.)

„Uiber das Hemde wurde die Beinbekleidung (Hose, Caliga) gezogen. Diese bewahrte einestheils durchaus die frühere Gestalt eines enganschliessenden Tricots, das entweder in Form von Langstrümpfen nur bis zur Mitte des Oberschenkels oder bis zu den Hüften aufstieg und sich dann hier einer Schwimmhose-ähnlichen „Bruche (Femoralia)“ vermittelst Seitenschnüren anschloss, oder, ähnlich den heutigen Beinkleidern, auch den Unterleib mit umgab, und sich in beiden Fällen zugleich entweder über den ganzen Fuss oder nur über dem oberen Theil desselben, mit Ausschluss der Zehen erstreckte; anderntheils bildete sie und zwar gleichfalls schon bis zum Schluss des XII. Jahrhunderts eine weite „Pumphose“, welche ein innerhalb durchgezogener Riemen um die Hüfte festhielt. Letztere indess, die (wie es scheint) überhaupt selten Anwendung fand, blieb lediglich Tracht der Aermeren. So auch gingen die blossen Langstrümpfe in Verbindung mit der Bruche allmälig aus dem Bereiche der Vornehmen auf die niederen Stände über, da sich dann eben die Ersteren vorwiegend nur noch des ganzen Trikots bedienten. Auch dessen Befestigung geschah durch Schnüre der Art dass diese, ausgehend von dem äusseren Hüftgürtel, durch besondere Öffnungen des Obergewandes hindurchgezogen, an dem oberen Rand der Hose, der dafür gleichfalls durchlöchert war, gebunden oder genestelt wurden. Im Uibrigen waren diese Trikots (was auch für jene Langstrümpfe gilt) durchgängig von Wolle oder von Seide, stets nur gewebt und buntfärbig: entweder eintönig (vorherrschend roth) oder zugleich noch durch einzelne, farbige Streifen und Linien verziert, oder aber beide Beinlinge von einander verschieden gefärbt. S. 558. Im XIII. Jahrhundert wurde es bei den Vornehmeren üblicher lediglich im Trikot zu gehen, dass somit unfehlbar unter der Sohle eine Verstärkung von Leder erhielt.

Engelhardt E. M. kiadta 1818-ban szöveggel és 12 táblával landspergi Herradnak „Hortus deliciarum“ czimű, s a középkori XIII-ik század előtti ruházatra nézve igen nevezetes könyvét; Herrad Hohenburgban, vagyis Sz.-Odilienben egy női kolostor főnöknője volt s igy Elsassban levén székhelye, viseleti rajzait ugyan németeknek, hanem egyszersmind a franciákéhoz is közel állóknak tekint-

Digitized by Google

hetjük; mert a francziák már e korban is a divatban törvényhozókként léptek fel, sőt a németországi külön vagy önálló divat inkább csak később kezdett tulnyomó lenni a Francziországból áthozott ruházati divaton.



(83. ábra.

Az előttünk fekvő ábra Herradnak idézett munkájából van véve, mely a középrendnek férfi-viseletét a XII-dik század másod-felében ismerteti velünk. A ruhadarab, tekintve a megelőző kort, most sem változott, állván folyvást: tunicából, köpenyből, nadrágból és czipőből.

Az ujjas tunica szűkebb lett ugyan, hanem általán egyszersmind valamivel hosszabb is, kivált az alsóbb rendüeknél, kivételesen pedig annyival, hogy azt felhuzni és a derekán megkötni kénytelenek voltak, mint ez alakunkon történt; ide s tova e tunicát oldalán felvágták, és néha alsó részét egyes darabra felosztották, hogy ez csaknem rongyosnak látszhatott; alapja sokszor ki van czifrázva; példányunkon három kis gyűrű háromszöget képez, melylyel a kelme egészen be van hintve.

Szűkebb a réginél a vállköpeny is, mely ugyanis a régibb szokás szerint egyszerű gombbal (nem fibulával) a jobb vállra van erősítve, és nyugalmas állapotban elfödi a bal vállat és kart. E köpenyen már nincsen sem külön dísz sem czifra keret, s igy közeledünk már a XIII. század egyszerüsítéséhez.

Igen szűk a testhez szorosan simuló nadrág is, a valóságos tricot, mely a felső és alsó czombot, sőt a lábat is elfödi.

Alsó részét alacsony czipő vagy topán födi, ez közepén fel van vágva, s alkalmasint zsineggel a lábhoz kötve; színe fekete, anyaga hihetőleg bőr volt.

Ugyan landspergi Herrad munkájából veszszük a női ruhának példáját is. Az e korbeli ruháról Weiss könyve 570. s k. lapján ezeket jegyzi meg:

„Ha a XII-dik század előadásait vizsgáljuk, látandjuk, hogy a nők is, mint a férfiak, régi szokás szerint, testökre közvetlen vették fel egy ruhát, mely alkalmazása után, vagy a tulajdonképi köntösnek, vagy a mai ingnek felelt meg. Mert ámbár ők is e ruha fölött mást, mint födarabot, sőt a XII-dik század közepe óta még harmadikat is huztak fel: mégis sok esetben, kivált háznál, csak az elsőt, vagy azzal együtt a harmadikat viselték. E szerint ezen ing csaknem mindig az egész testet, a nyaktól egész a lábujjhegyig tökéletesen elfödte, szűk ujjával a kart is, de rendeltetésének megfelelőleg majd szűkebb, majd bővebb és redősebb volt; kelméjét majd az egyszerű vászon, majd gazdagabb anyag, főleg selyem, képezte, néha gazdagabb díszű s keretü, úgyszintén himzéssel is volt ellátva, e ruhát (melyet Weiss helytelenül nevez ingnek) majd a derékhoz kötötték, máskor nem övezték. Ez volt, kevés kivétellel, a szolgálók egyedüli ruhája, s rendesen csak durvább gyapjuszövetből készült.



(84. ábra.)

„Folgt man auch hier wiederum zunächst den Darstellungen aus dem XII. Jahrh., so zeigt sich, dass auch die Weiber ferner (gleich den Männern) wie seither zuvörderst unmittelbar auf dem Körper ein Kleid anlegten, das, je nachdem sie dasselbe anwandten, einem eigentlichen Rock oder dem (heutigen) Hemde entsprach. Denn obschon auch sie gewöhnlich über diess Kleid ein zweites Gewand, als das Hauptbekleidungsstück, und mindestens seit der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. auch noch über dieses ein drittes Kleid anzuziehen pflegten, trugen sie doch auch in vielen Fällen, wie namentlich innerhalb des Hauses, entweder nur das erstere, oder diess lediglich in Verbindung mit dem letzteren Uiberziehkleid. Demnach nun bildete solches Hemd zwar fast stets ein den ganzen Körper, vom Halse bis zu den Fusspitzen, völlig verhüllendes Gewand mit ganzen enganliegenden Aermeln, jedoch abhängig von seiner Bestimmung, bald mehr, bald minder faltenreich, einestheils nur einfach von Linnen, anderntheils von kostbarerem Stoff (vornämlich Seide) und reicherer Ausstatung durch Färbung, Stickwerk und Randbesatz, das man im Uibrigen völlig willkürlich bald gürtete, bald ungegürtet beliess. Bei den dienenden Ständen hauptsächlich blieb es mit nur wenigen Ausnahmen unaus-

Digitized by Google

„Az ing fölötti köntöst, melyet főruhaként, de néha ing helyett is viseltek, legkésőbb a XII-dik század közepe óta ugy átváltoztatták, hogy azt csakhamar a test felső részéhez szorosan simuló, alul ellenben bő uszályruhává alakították, melynek egész, már a válltól lefelé táguló ujja volt, vagy pedig az ujj egész a kézfejig szűk maradt, s csak itt tágult rögtön. E korszak végeig a köntös ebbeli legjellemzőbb kifejlődését érte el, s ekkor a testhez való szorosabb tapadás okából, már a köntöst felső része oldalain ide s tova fel is vágták és zsinórral fűzték; hasonló felvágás történt néha a nyaktól lefelé a derékig is. Egészben valamint a férfi- ugy a női ruhán is e korszakban mindig ritkább lett a czifra szegélyezés is, ugy, hogy e század vége körül még a legdrágább díszruhánál is beérték a felső kar körüli karima-czifrázattal. Ellenben most a legdrágább kelmét választották a köntös számára, s ezt az ujjak belsején és környezetén ködmönnel s prémmel bélelték.


(85. ábr.)

„Bárminő pompás volt is e ruhanem, bármint kikelt is a papság tulhossza ellen, ugy, hogy azt egy, 1195-ben tartott zsinaton egészen eltiltotta, bármennyire hizelkedett szűk voltával a női hiuságnak, mindennek daczára a XIII-dik század első negyedében helyt kellett engednie ismét egy inkább táguló ruhának, a redős, ujjnélküli „Sukni“ vagy „Sucknie“-nak nevezett felső ruhának, melyet utóbb a férfiak is elfogadtak, csak hogy ezeknél e felső ruha sokkal hosszabb volt, ugy, hogy azt járásközben fel kellett emelni.“

gesetzt die einzige Bekleidung, weshalb den auch diese dazu durchgängig gröbere Wollenstoffe wählten.

„Der Rock, den man also häufiger (als das Hauptbekleidungsstück) über das Hemd anzuziehen pflegte — doch wurde auch dieses gelegentlich, anstatt des Hemdes, selbstständig getragen — wurde dann spätestens seit der Mitte des XII. Jahrh. dahin verändert, dass man ihn fortan in kurzer Frist zu einem sich dem Oberkörper durchaus enganschmiegenden, weiten Schleppkleide gestaltete und mit ganzen Aermeln versah, welche sich von der Schulter abwärts entweder allmälig sehr beträchtlich zu Hänge-Aermeln erweiterten, oder, bei sonst völliger Enge, erst unmittelbar vom Handgelenk aus derartig an Umfang zunahmen. Gegen das Ende dieses Zeitraumes hatte derselbe in solcher Weise seine höchste Ausbildung erreicht, wohin denn noch insbesondere gehört, dass man ihn nunmehr schon hin und wieder zum Zweck eines möglichst engen Anschlusses, oberhalb längs seinen beiden Seiten aufschlitzte und förmlich zuschnürte. Auch scheint es, dass man ihn gleichfalls schon jetzt mitunter vorn, vom Hals bis zur Taille, mehr oder minder weit aufschnitt. Im Ganzen verlor sich dann auch an diesem Gewande, gleichwie am männlichen Rock, fast ziemlich gleichmässig mit der Fülle, welche es an Stoff gewann, die sonst übliche Ausstattung mit Bandeinfassungen u. s. w., so dass man sich um den Schluss dieses Jahrh. selbst auch bei äussersten Prachtaufwand nur noch mit einem Besatz rings um die Oberarme begnügte. Dagegen wählte man nun dafür aber auch um so kostbarere Stoffe und liess es theils innerhalb der Aermel oder doch mindestens längs der Kanten mit Pelzwerk füttern oder verbrämen.

„So prunkvoll indess diese Kleidung war — an deren bald übertriebener Länge die Geistlichkeit dergestalt Anstoss nahm, dass sie dieselbe auf einem Concil von 1195 auf das Nachdrücklichste untersagte — und wie sehr sie auch durch ihre Enge der weiblichen Eitelkeit schmeicheln mochte, ward sie dennoch schon während des ersten Viertels des XIII. Jahrh. durch ein wieder weiteres Gewand verdrängt. Es war dieses jener faltenreichere ärmellose Uiberzug (Sukni oder Suckenie), welcher dann bald daraut bei den Männern im Allgemeinen Nachahmung fand, nur darin von dem der letzteren verschieden, dass er stets beträchtlich länger blieb, in dem Grade, dass man ihm beim Gehen an der Seite aufnehmen musste.“

Digitized by Google

Az utóbbi ruhával már tul vagyunk a pécsi dombormű által szabott határon; de felhoztam azért, mert a „sukni“ szóból származott „szoknya“ szavunk, ámbár különböző értelemmel, s ámbár a mai szoknyát a régibb középkorban nem viselték.

Az ujjak bővítését, mint láttuk, Weiss e korszakba helyezi; ugyanigy nyilatkozik Hefner (többsz. id. könyvének 60-dik lapján), hogy t. i. az ujjak tulhosszát csak a XII-dik században kapták fel; végre Falke Jakab is (l. „Zur Costümgeschichte des Mittelalters“ czimű czikkét, a bécsi „Mittheil.“ 1861-ki évfolyam 4. lapját) a női köntös ujjának hosszabbítását a XI-dik és XII-dik századba helyezvén, egy régibbnek hitt miniature-festményt, épen az ott előforduló igen hosszu köntösujjak miatt a XI-dik század második vagy a XII-diknek első felébe helyez. A felhozott hármas tanuság alapos, hanem hozzá kell tennünk, miszerint a bő ujj, mely már az ó-keresztyén korban is dívott, később kiment a divatból, s ezt ismét csak a XI-dik század végén vagy a XII-diknek elején kapták fel. Régibb, vagyis első előfordultát bizonyítja egyebek közt egy, Agincourt Sculpt. VII. tábláján lemásolt női alak; ez a sz.-lőrinczi katakombák falaiba találtatott bevésve; egyetlen egy ruhája vagy tunicája van, melynek hosszu ujja imádkozásra emelt karjairól lelógg a félczombig; mellette ily felirást olvasunk: „Bellicia fedelissima virgo im pace IIIX. Calendas benturas septembres que vixit annos XVIII.“; e mű alig ujabb a IV-dik századnál; bizonyítja továbbá a calixtusi katakombából Rossi „Roma sotteranea“ T. I. hatodik és hetedik tábláján másolt négy püspöki alak, melynek „alba“-ján szintén igen hosszu ujjat látunk; bizonyitja végre a b. szűznek számos alakja, mint ez bő ujju ruhában és az üdvözitőt a három bölcs elé tartva, oly gyakran fordul elő a IV-dik század sarkophagjain, melyek egyike, a laterani, 171-dik lapunkon van másolva.

Világos tehát, hogy a bő ujju tunica nem épen a XI-dik vagy XII-dik század találmánya, hanem hogy ez csak egy régibb szokásnak megujítása, ismét felvétele; nem valószinűtlen, hogy a papok viseletében fenmaradt, s innen ment át a laicusokéra is. Mindemellett meg kell jegyezni, hogy a XII-dik század bő ujja a hasonló ó-keresztyéntől szabása által különbözik, kivált azon neme, mely fenn a vállhoz és a karhoz szorul és aránytalan tágulását csak a kézfej körül kezdi.

A köpenyt illetőleg, melyet teljes öltözetben, a nők is a többi ruha fölött viseltek, ez a férfiak köpenyéhez annyira hasonlított, hogy a két nem e ruhadarabot egymással felcserélhette, a nélkül, hogy e felcserélés szembetünt volna. (L. Weiss könyv. 575. lapját.)

Falke Jakab, ki egyéb munkáiban is tárgyalja a középkor ruházatát a bécsi „Mittheil.“ 1860. és 1861-diki évfolyamában: „Zur Costümgeschichte des Mittelalters“ czimű öt czikkben tüzetesebben irja le a középkor főtakaróit, még pedig három czikkben: „Die männliche Kopftracht“ czim alatt a férfiakét, közel 100 fametszet magyarázatával, és két czikkben és 40 fametszet magyarázatával „Die weibliche Kopftracht“ czím alatt a nőkét.

Falke e czikkek bevezetésében megjegyzi, hogy minél inkább visszamegyünk a középkorban, annál ritkább még az egyszerűbb főtakaró is; annál rendesebben s általánosabban találkozunk hajadon fővel mind a két nemnél; ugyanezen szokás volt a régi rómaiaké is; kik fejüket leginkább csak, ha utaztak, vagy ha szabad ég alatt földüket mívelték, födték takaróval. E takaró a rómaiaknál többnyire a cucullus vagy bardocucullus (ugy nevezve Dalmátország egyik népétől, mely ezt viselte) volt, s ez átment a középkor népeire is, először ugyan a szerzetesekre, földmívelőkre, pásztorokra, mesteremberekre, utazókra, vadászokra, szóval mindazokra, kik szabad ég alatt töltötték idejöket; de később, a XIV-dik század második felében (l. „Mitth.“ 1860. 219. l.) csaknem kizárólagos divattá vált, neve a capuciumtól franczia nyelven capuchon, németen Kapuze, alakjától Gugel, Gogel, Kugel, Kogel, Gugelhut stb. Hogy a cucullust Galliában folyvást használták, bizonyítja touri Gergely (VII. 39.) „extracto gladio caput ejus cum cucullo decidit“ és (IX. 6.) „habebat autem cucullum ac tunicam de pilis caprarum.“ A cucullus leginkább azon pásztoroknál fordul elő, kiknek a középkori előadásokon Krisztus születése megüzentetik, vagy kik a gyermek tiszteletére a jászol előtt megjelennek.

Más neme a legrégibb középkori férfi-főtakarónak az ugynevezett phrygiai sapka, ez ismét a három bölcsnek jelvénye, kezdve az ó-keresztyén előadásokon egész le a XIV-dik századnak csaknem végéig. Azonban ezen neme a főtakarónak nemcsak eredeti minőségében, minőben azt régi római műveken; p. o. az amazonok viselik, jelenik meg a középkorban, hanem sokszor anyagát változtatva érczsisakot is képez; természetes, hogy ekkor előre vagy hátra hajtott hegyének merevebbé kell válnia s igy eredeti

Digitized by Google

alakját is, minővel a lágy kelméjü sapkán birt, elvesztenie. Falke idézett czikkében (1860-ki „Mitth.“ 187. és 188. l.) elétünteti a phrygiai sapkának a középkorban tapasztalt változékonyságát; hasonlókép Hefner 51. tábl. látjuk a phrygiai sapkát sisakféle alkalmazásában. Az utóbbi kép a stuttgarti királyi könyvtár zsoltárkönyvéből: „Psalterium“ van véve, melynek rajzait Hefner a X-dik századból származtatja. A könyv alkalmasint később készült, hanem mindenesetre még a XIII-dik század előtt.

A lágy, fejhez simuló sapka más régi nemeit adja Falke 17., 18. és 19-ik ábráiban; ezek közül kettő a koponya alakját veszi fel, a harmadik pedig igen alacsony, puha hengert képez; mindháromnak a XII-dik század előtti használata minden kétségen kivüli.

Idéz továbbá Falke a XIII-dik századból ránk maradott ugynevezett „Sachsenspiegel“-ből szalmakalapot előadó képet, oly megjegyzéssel, hogy ily kalapot a szászok és alkalmasint más népek már a XIII-dik század előtt is hordtak.

A kalapnak más régi nemét, az alacsony hengeralakut ismerjük több ó-keresztyén sarcophagról, hol az a zsidó nemzetiség jellemzésére szolgál (l. 63. sz. fametszetünket 171. l.)

Később, de még mindig a XIII-dik század előtt, mint ezt egyebek közt a klosterneuburgi „Antipendium“ számos alakja is bizonyítja, ugyancsak a zsidók jellemzésére magas hegyes kalapot használtak.

A kalap, a sapka és a sisak többé-kevésbé merev félgömb-alakban is jelen meg. E nemből kettőt másolt le Falke (l. az 1860-ki „Mittheil.“ 188. l.), az egyiket a freiburgi hires, ugynevezett aranykapu domborműveiről, a másodikat a halberstadti Mária templomának előadásairól. Félgömb alaku, hegydíszszel ellátott régi sisakot mutat 86. sz. fametszetünk; ezt Falke (l. 1860-ki „Mitth.“ 187. l.) az antonini római oszlopról vette s megjegyzi, hogy nem tudja, melyik nemzethez kell számítania annak viselőjét. „Noch eine Art von kriegerischen Kopfbedeckungen in Gestalt eines Kegelförmigen Helmes mit Schmuck darauf will ich wenigstens nicht unerwähnt lassen, doch muss es dahin gestellt bleiben, ob ihre Träger Deutsche sind oder sonst einer, wie es scheint, auf Seiten der Römer kämpfenden Völkerschaft angehören.“


(86. ábra.)

A hegyes, vagyis csürök-alaku sisak már igen korán jelenik meg, ugy nevezetesen a XI-dik századból származó bayeux-i kárpiton, mely hóditó Vilmos történetét adja elő; ezt (l. 1860-ki „Mittheil.“ 188. l.) e kárpitnak két példányában adja Falke; mindkettő hasonlít a 81. sz. fametszetünkön látható hegyes sisakhoz, csak hogy egyikről az orrot védő egyenes érczdarab ereszkedik le, a másikon megvan ez, s ezenkivül a nyak hátulsó részét védő több sínféle érczdarab is.

A koronáról és a püspöki mitráról fentebb volt szó, átmehetünk tehát a női fejtakaróra, mint ezt Falke a bécsi „Mittheil.“ 1861-ki évfolyamában tárgyalja (két czikkben).

Ha a középkor régibb századaiban a férfiak is rendesen hajadon fővel jártak, e szokás általánossága annál kevésbé fog meglepni a nőnemnél — kivált pedig a házassági viszonyon kivül állóknál — ámbár Falke a hajadon főt nem tekinti a még nem férjezett nők jellegének. És valóban találkozunk az ó-keresztyén sarcophagokon és a földalatti temetők falképein több fiatal női alakkal, melynek feje semminemü takaróval nincsen ellátva; igy, hogy csak két példát idézzek: a samaritán-nő a kutnál (l. az Arringhi „Roma subterranea“ I. 297. l. másolt sírkövet) födetlen fejjel van ábrázolva egyszerü szalaggal, mely haját rendben tartja; ehhez hasonló szalagot visel sz. Cecilia azon alakja, mely a st.-calixti temetőben frescoban van festve a falra (l. Rossi „Roma Sotterranea cristiana“ II. köt. VI. tábl.); a különbség a két hajszalag közt csak az, hogy az utóbbi gyöngyökkel látszik diszítve. A hajadon fejü alakokhoz tartoznak ama zsidó asszonyok is, kik a vörös tengereni átmenetet ábrázoló sarcophagon advák elő. (l. Arringhi II. köt. 397-ik lapját.)

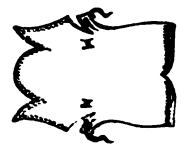
Ellentétben a fiatal nőkkel, az éltesebbek, házasak, az ugynevezett matronák, csaknem mindig betakart koponyával jelennek meg az ó-keresztyén világban, s ezen szokás fenmaradt a középkor későbbi századaiban is, mint ezt Falkénak több alakja mutatja, (l. az 1861-ki bécsi „Mittheil.“ 2., 3. és 4-ik lapját). E takaró igen egyszerü s igen hasonló mai asszonyaink fejkendőveli betakarásához; eszközöltetik pedig vagy a köpenynek fejre huzása, vagy külön kendő által. Ily befödött fővel jelennek meg az asszonyok az ó-keresztyén sarcophagokon és a temetők falképein, nevezetesen a b. szüz, az imádkozók, a vérfolyásos asszony és azon megholtak, kik gyakran Krisztus lábához borulva adatnak elő; s e szokás mai napig nemcsak a vallásos történeti előadásokban, hanem magában az életben is megtartaték.

Digitized by Google

A kendőn vagy köpenyen kivül az éltesebb asszonyok fejét néha a főhöz simuló, tehát félgömbalaku sapka is födi, ilyent kivált a megholtak koponyáján látunk. (V. ö. Arringhi II. köt. 167-ik lapja sarcophagját.)

E három viselet a XIII-dik századig a legközönségesebb, melyben azután különféle más divat keletkezik, ide nem értve a byzanti világot, hol több nemű asszonyi főtakaró már ezelőtt is létezett.

Nem rég a würtembergi királyságban, Oberflacht mellett több sírt találtak (l. Hauptmann v. Dürrich und Wolfgang Menzel „Die Heidengräber am Lupfen bei Oberflacht. Aus Auftrag des würtembergischen Alterthumvereins geöffnet und beschrieben. Stuttgart 1847.“ Text 4. Taf. Fol.), melyben egy igen különös, hanem egyszersmind igen egyszerű szabásu bocskor-czipő gerjesztett figyelmet. Itt hiányzik a lábbelinek erősebb talpa, az egyes részek nincsenek egymáshoz varrva, mi nagyrészben a mai bocskornál is az eset; végre az egész csak egyetlen zsineggel köttetik a lábhoz, szintén mint a mai bocskor, melytől csakis az által különbözik, hogy oldalvást nagyobb magasságban födi és védi a lábat. E sírt, melyben e bocskor-czipőt találták, a X-dik században keletkezettnek hiszik.


(87. ábra.)

Rendszeresebben készült ennél azon czipők legnagyobb része, melyet — a régi emlékek rajzai után itélve, — Byzantból kell származtatnunk, s melynek alakja nem egészben, hanem részleteiben volt bőrből kivágva, és igy összevarrva, mint mai czipőink. Nyugaton a czipőt színével és díszével kitüntető byzanti szokástól eltérvén, leginkább csak feketére festették, csak a láb fején vágták ki s itt zsineggel kötötték a lábhoz.


(88. ábra.)

Nevezetesebb a czipőnél a láb- és czombkötözés, melyet a régi és mai irók nagy többsége franknak mond, s mely hihetőleg már a celt fajtól származott át a középkorba, sőt innen — a bocskorban — a mai szláv törzsre is. Birjuk továbbá annak emlékezetét a felföldi skótok harisnyájában is, melyen a régi keresztezett zsineg legalább, mintegy külön színnel festve vagy kitüntetve mutatkozik. E szín-kitüntetés hihetőleg még nem igen régen lépett a valódi keresztezett zsinegezés helyébe; legalább azt gyaníttatja velünk Scott Walter „Wawerley“ czimű regényében Bredwardine scott báró, ki családja jogai és szabadalmai közé számítja minden csata után lehuzhatni a király „caligait,“ mi római nyelven a zsineggel kötött lábbelit jelenti. Mi ismét, más tanusággal együtt, bizonyítja, hogy a zsineges lábbelit már a rómaiak is ismerték. Azonban e viselet nem volt római, hanem ázsiai eredetű, s azt Europa nyugoti és éjszaki népei nem a rómaiaktól vették át, hanem hihetőleg magukkal hozták Ázsiából.

Ezen láb- és czombbelit legjobban irja le Strutt József „A complete view of the dress and habits of the people of England“ már 1796-ban megjelent könyvében, melyet Planché 1842-ben ujolag adott ki Londonban, két kötetben.

Strutt munkájának 40. s k. l. ezek állanak:

A czombzsineg.

A szászok harisnya-kötője, vagy jobban czombzsinegje, fasciolae crurum, három név alatt jelenik meg az iratokban; e hármas nevet valószinűleg a zsinórok három különféle nemének jelentésére találták fel; s e könyv szövegéhez táblákon is kimutathatom e három nemet.


(89. ábra.)

Szólottam már az egymást keresztező czombzsinegről, mely nagy Károly öltözetének részét képezte (a könyv 30. l. ezek állanak: „N. Károly czombzsinege. A régi franczia — frank — ruházatának, melyet az angol-szász is használt, e részletére nézve idéznünk kell a sz.-galli szerzetest: hosszu sakkos-táblaféle szalagnak

The leg-bandages.

The garters, or more properly leg-bandages, of the Anglo-Saxons are called in their own writings by three different names; which names, I doubt not, were given purposly to distinguish three different bandages then in use; and examples of all of them may, I think, be plainly pointed out from the figures which accompany this part of the work.

We have already spoken of the leg-bandages crossing each other, which formed part of the habit of Charlemagne (p. 30.) For a particulay description of this part of the ancient French dress, which was also adopted by the Anglo-Saxons, we must refer again to the author quoted in the preceding article: he speaks of them as long fillets, variegated with checquer-work; and informs us that they were bound over the stockings cross-ways in such a

Digitized by Google

mondja, melyet a harisnyák fölött keresztbe kötöttek, hogy azokat ekkép a czombokon redő nélkül lehessen megtartani. E keresztezett kötésnek tanulságos példáját mutatja tizenhetedik táblánk: super quae — tibialia vel coxalia fasciolas, in crucis modum intrinsecus (?) et extrinsecus ante et retro longissimae illae corrigiae tenebantur l. 192. l.

„Ugy hiszem, hogy e viselet (a IX-dik században) a királyok és herczegek, vagy a legmagasabb rangu egyházférfiakra szorítkozott, s hogy ezek ünnepélyes ruházatához tartozott. (?) Nézetem szerint csak egy szalag használtatott mindegyik czombon, a kötés a lábujjon kezdődött, ez keresztezve volt elől és hátul és felért a térdig; azonban nem ismerjük annak erősítési módját. A czipő elfödi a boka alatti részt: egyébiránt a worcesteri püspök, Wolfstan képén, ki dolgozó-szobájában, czipő nélkül, ülve van előadva, a keresztezett zsineg a lábon is megjelenik.

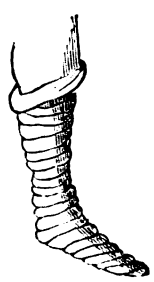


(90. ábra.)

„Az előbbihez legközelebb álló megkötés-módot láthatjuk XVIII. táblánk baloldali alakján. E megkötözés mint az előbbi, először a lábhoz erősíttetett, s aztán e körül vitetve csigamódra, hogy minden körzet magasabbra szállott, mig az alsó czomb közepét érte el, néha pedig még ennél is feljebb ment; a szalag két végét azután egymás fölött elől keresztezték és levitték a lábikrán alul a szár oldalán, hol az előbbi csiga-kanyarulat alá dugták. E megkötözési divat csak a magasabb ranguakat illette.



(91. ábra.)



(92. ábra.)

„A harmadik, legközönségesebb megkötözési módban, a harisnyát egyszerűen megkötik a zsineggel az alsó czomb közepe táján, és ez alig különbözik mai szokásunktól, kivéve, hogy a zsineg csak egyszer tetszik körülvittnek, és hogy néha, nem fekirányos, hanem diagonal-vonalban van odakötve. Ugy tetszik, mintha e kötési mód, adott alkalommal, általános volt. a nép minden osztályában, és főkép a katonáknál.

„Láttuk, hogy a czombzsineg gyapjuból készült: de volt vászonszalag is; mert régi canonok a szerzetesnek vászonszalag viseletet parancsolnak, mivel megkülönböztesse magát a laicusoktól; mert az utóbbi alkalmasint e korban

manner as to keep them properly extended upon the legs. A curious specimen of this kind of cross-gartering is given upon the seventeenth plate.

p. 40. „The leg-bandages crossing each other appeare to me to have been confined to kings and princes, or the clergy of the highest order, and to have formed part of their state habit. There was, I believe, only one bandage for each leg: the binding began at the toes, and was crossed backward and forwards, being continued nearly to the knee; but how it was fastened there is not clearly determined. The shoe of course hides all below the ancles: but in the portrait of Wulfstan, bishop of Worcester, who is represented in his study, and without his shoes, the cross gartering is very perfectly represented even on the foot, and bound in the self-same manner.

„The next method of applying the bandages to the legs may be seen, very perfectly represented in the figure to the left, upon the XVIII-th plate. This bandage, like the former, was made fast upon the foot, and then wrapped round it, every turn rising higher than the other, until it extended to the middle of the leg, or, in some instances, beyond it; the two ends were then crossed upon each other in the front, and turned down on each side below the calf, where they were severally fastened beneath the former windings of the bandages. This mode of gartering seems only to have been adopted by persons of superior rank.

„The third and most common leg-bandages seems to have been a fillet or garter, simply fastened upon the stocking about the middle of the leg, and, perhaps, differed but little from the garter of the present day, saving only that here is not the appearance of more than one revolution, and sometimes it is made obliquely instead of being horizontal. This kind of leg-bandages seems to have been worn occasionally by all classes of people, and particularly by the soldiers.

„We have already seen that the leg-bandages were made of woollen; they were also made of linen; because the ancient canons commanded the monks to wear linen bandages about their legs, and not woollen ones, to distinguish them from the laity; by which it should appear that woollen bandages

Digitized by Google

gyapju-szalagot használt. Szász kéziratokban afféle szalagok különböző színekkel vannak festve, és néha, ugy tetszik, különféle foltok vagy virágok himzésével vannak diszítve.“

were commonly adopted at that time. In the Saxon Manuscripts the leg-bandages are depicted of various colours, and, in some instances, have the appearance of being adorned with spots or flowers of needle work.“



(93. áb.) (94. áb.)

E két czombkötést találjuk Weiss „Costümkunde“ 118. és 119-dik lapján. Az első a velenczei sz. Márk-egyház mozaik-képeiből vagyon véve (Kreutz munkájából), viselője byzanti császári testőr, keletkezési ideje a XII-dik századba, vagy legfeljebb a XI-dik század végére esik. Weiss nem tartja szalagnak, hanem a szövet csíkjának. A második a byzanti hadsereg egyik nyugoti zsoldosának lábán látható; e zsoldosnak egyéb ruházata és fegyvere még igen közel áll a régi rómaihoz, ámbár a kép, melyről véve van, alig készült a XII-dik század előtt. Weiss az alakot franknak tartja. E két czombkötésnek alakja némi tekintetben különbözik Struttétól, de lényegben azzal mégis megegyezik.

A legszegényebb néposztály természetesen, mindenütt és mindenkor a legegyszerűbben öltözködni volt kénytelen; ily legegyszerűbb ruha a csaknem inggé vált tunica, melyet 95-ik számu ábránkon látunk. Ez a közönséges tunicától az által tér el, hogy oldalán fel van vágva, mai ingünktől azzal, hogy láthatólag vastagabb, durvább szövetű, mint akár vászon-, akár gyapjuingünk. Szabását még azért is nevezetesnek találjuk, mert ez által az alsó és felső testhez simul ugyan, hanem mégis ugy, hogy alul kidomborodik, a hasat mintegy kitünteti; ez alattt pedig és oldalán mintegy ránczba szedett szárnyakat képez; ezenkivül ránczot látunk meglehetős szűk ujján is. A tunica ily elrendezése, szabása, ránczozása fölötte gyakran fordul elő a byzanti műveken, kivált miniature-festményekben; másrészt az ekkép szabott tunicát a mai, kivált franczia blousenak őseként tekinthetjük. Fametszetünk alakját Strutt egy, szerinte a VIII-ik századból származó angol-szász kéziratból vette; vajjon pontos-e ezen időmeghatározás? nem tudhatni a rajz után, mert ez állítólagos korszak ódonsági jellemét nem tűnteti ki kellőleg, a byzanti-féle mintázás csakis az ing érintett előadási módjában tünvén fel némileg. E pórnak a tunica-ingen kivül nincsen semmi ruhadarabja, de Struttnak ugyanezen (első) tábláján még más két alakot látunk, melyeknek egyikén az előbbihez hasonló tunica derekán kötve vagy övezve van rajzolva, s mely e tunicán kivül fején phrygiai sapkát, lábán alacsony zárt czipőt vagy topánt visel; a harmadik alaknak tunica-inge hosszabb a két előbbiénél; oldalán nincsen felvágva, de szabása ugyancsak megegyezik az első alakéval abban, hogy byzanti módra a felső testhez simul, az alatt pedig ránczosan lógg le térdig; e harmadik alak is visel czipőt, de feje hajadon; a két elsőnek nincsen sem szakálla, sem bajusza, a harmadik szintén bajusztalan, de van kétfelé osztott szakálla. Struttnak a legrégibb angol-szász kéziratokból vett számos alakjából kitetszik, hogy a bajusz nélküli szakáll Angliában igen kora divat volt; ugyszintén, hogy a felföldi Skótiában maig divatos meztelen czombot a legrégibb angol szokás szakadatlan folytatásának kell tekintenünk; innen származott azután Struttnak nem épen mindenkor igazolható nézete is, mely szerint ő a czomb keresztező zsinegezését csak a felsőbb rendüeket illető szokásnak tartotta. Másutt, kivált Franciaországban, ezen zsinegezés épen az alsóbb rendüeknél fordul elő, s ezt épen ama szegényebb sorsu pásztoroknál látjuk ábrázolva, kik Krisztus születése dicsőítéseül jelennek meg a jászol előtt: p. o. a párisi székes-egyház kapumezején, a chartres-i székesegyház festett ablakain és más hasontárgyu műveken. Egyébiránt is e zsinegezés czélszerűsége épen a szegényebb sorsuaknál tünik fel; mert ezek nem birván valódi nadrágra szert tenni, czombjaikat a hideg ellen szövetdarabokkal födték, melyeket, helyzetök biztos megtartására, keresztezett zsineggel kötöttek oda.



(95. ábra.)

Strutt V-dik tábláján igen egyszerü szabásu köpenyt ad. Ez nem egyéb körbe vágott kicsiny szövetdarabnál, mely alig ért le a csípőig s mely a nyak alatt kerekded csattal van összetartva. Ezt a régi celta sayom vagy sagum folytatásának tekinthetjük, minőt a tunica-ing fölötti viselésre a legszegényebb sorsuakon valamivel feljebb állók magoknak könnyen megszerezhettek.

Digitized by Google

Tárgyaltuk a régi ruházat, viselet s fegyverzet azon részét, mely befolyással volt a XII-dik század második felének ruházatára, viseletére és fegyverzetére.

Kezdtük vizsgálatainkat a római respublica végkorában, midőn a hellen ruházat befolyással kezdett lenni a rómaira, midőn a tunica, a hellen chiton, mindinkább divatba jött Rómában, és a régi toga helyett felvették a toga-graecanicát, vagyis a himationt és a palliumot, midőn a barbarnak nevezett népektől átvették a tágabb vagy szűkebb nadrágot és a lábat kisebb-nagyobb mérvben födő czipőt; általán midőn Rómában elhagyták lassan-lassan a régi eredeti viseletet, mely az egyetlen felső ruha, a roppant bő két-keblű togából állott; vagy a szegényebb sorsuaknál és munkásoknál a rövidebb vagy hosszabb tunicából.

Világos, hogy ezen ruhaváltoztatás nem rögtön, nem egyszerre történt s hogy az uj divat nem kizáró általánossággal állott be; sőt láttuk, miként az első császárok saját példájuk által törekedtek a nemzeti togát visszahelyezni régi jogaiba, ugyszintén az ó-keresztyén sarcophagok is mutatnak az V-dik századig oly felsőruhát, mely, daczára, hogy közelebb áll a hellen palliumhoz, mégis viseleti módjában még mindig emlékeztet a régi toga felvételének és redőbe-szedésének módjára, és e módjával befolyást gyakorol maig a szent személyek felső ruháiknak conventionel redőzésére, drapirozására.

Felsőbb rangu byzanti személyeknél a pallium bősége nagy Constantin után is megmaradott, de változott viselési módja abban, hogy most már valóságos vállköpeny-alakban jelenik meg, mely is, nem többé, mint a régibb rómaiaknál, a toga hosszu végeinek átvetésével a vállon és bedugásával a kebelbe, a sinusba; hanem különös csattal, fibulával tartatik a vállon. A lényeges különbség tehát a vállra felvetésében és a fibulávali rendtartásában mutatkozik.

A szegényebb sorsuak Byzantban, módjukhoz képest, beérték kevésbé tágas vagy bő köpennyel, sőt törvény által is el voltak tiltva — mint némelyek állitják — a palliumtól, de hihetőbb, hogy csak a felső ranguak nagy- vagy pompa-palliumától. Ezen osztályban találkozunk tehát a thessaliai chlamyssal, a rövid, vállra vetett, s itt fibulával tartott köpenynyel, vagy pedig a celta eredetű sagummal, melyet, a mozdulat könnyebbitésére, már a régi római katonaság is viselt.

A vállra vetett felső ruha, a köpeny, e két nemének használata keresztül vonul az egész középkoron; a rövidet frank nemzetinek tekintették már a régiek, valamint Eginhardt, ugy a sz.-galli szerzetes is, ennek példáját mutatja nagy Károly képe 69-ik számu fametszetünkön 193-ik lap; azonban ha a „sagum“ valóban celta szó, e köpenyt hasonlítva a római katonák sagumához, alig találandunk azon oly kitünő jelleget, melynél fogva frank nemzetinek mondhatnók. Ellenben a köpeny második bő és tágas neme, minőben nagy Károly 71. sz. fametszetünkön 197-dik l. van öltöztetve, egyenesen Byzantból származott át Europa északi és észak-nyugati vidékeire, ezt tanusítják Eginhardt és a sz.-galli szerzetes, ezt tanusítja annak összehasonlítása a byzanti miniature-könyvek byzanti pompaköpenyeikkel.

Később a férfiköpenynél még inkább gazdálkodtak a kelmével, ugy, hogy e tekintetben az középhelyet foglalt el a sagum és byzanti pallium közt, mint ezt II. Frigyes alakja (l. 73. sz, fametsz. 200. l.) mutatja, s a köpenyek ezen szűkítése és kisebbítése leginkább a XII-dik század második felében állott be; mert e korszak végéből származik az idézett alak is.

A nőnemnél a köpeny inkább megtartotta régi bőségét és nagy kiterjedését; mert többnyire nemcsak a testet, hanem felhuzva a fejet is, fátyolként födte, és ép ezen utóbbi elfödés, nem pedig a szövet könnyüsége vagy átlátszósága volt eredetileg a fátyol jellege. Találkozunk a női köpenynek a mai nagykendő vagy shawl elrendezési módjával is, minek példájaul szolgál a Theodora császárnét előadó 66. sz. fam. 181. l., de e viseleti mód ritkább a fátyolfélénél. Az utóbbi esetben a női köpeny elrendezése különbözik a férfiakétól; mert többé nem egyszerű vállravetés, de ez esetben is mindkettőnél közös a csat, a fibula. Ez a byzanti divat szerint óriási erősíték a jobb vállon, a későbbi középkor divata szerint a nyak alatt s a mell közepén látható majd kisebb, majd nagyobb csat vagy broche. Ilyent találunk a XII-dik század sok női köpenyén, hol némelykor az egész köpeny e csat által a mell kellő közepén sugárként kifelé futó ránczokban tartatik.

Igen nevezetes a köpenynek kelméje s még inkább diszítése; az előbbire nézve már meg-

Digitized by Google

jegyeztük, hogy a selyemszövet sokkal inkább elterjedve levén Byzantban (175. l.), mint volt a római luxus legvirágzóbb korában, a magas ranguak selyem- és bársony-köpenyt viseltek nemcsak Rómában, hanem Europa nyugat-északi tartományaiban is. Az alsóbb ranguak megelégedtek posztóval, a szegények durva posztóval, kender- és lenszövettel, sőt szőrrel is, minőt kivált a szabad ég alatt foglalkozók viseltek.

Azonban nemcsak a magasabb ranguak, hanem még a szegények is igyekeztek, mennyire tőlök kitelt, köpenyeiket diszíteni. Az uralkodók, kivált koronázásuk alkalmával használt palliumának alapja alig látszott ki a sok, a kelmébe szőtt vagy hímzett szent alak közül. A három szent királyt látjuk phrygiai öltözetben díszleni Theodora császárné köpenyén. (L. 66. sz. fam. 181. l.) Szerényebb ékesítést mutat Hildegard császárné köpenye (72. sz. fam. 199. l.); ez t. i. csak négylevelű rózsából áll, melylyel az egész köpeny alapja be van hintve.

Általánosabb még az alap czifrázatánál a köpeny szegélyezése, keretelése (die Randverzierung); mert ez kisebb-nagyobb mérvben, csekélyebb vagy nagyobb gazdagsággal a byzanti köpenyen kezdve, átmegy a nyugatészaki köpenyre, s lecreszkedik mindkét vidéken a császáritól a kisebb ranguak palliumáig, egész a XIII-dik századba, hol lassan-lassan kimegy a divatból, midőn helyébe az egyszerűség lép. Ezen keretelés régibb a római kornál, visszavihető az etruriaiak, assyriaiak és egyptomiak korába. Rómában egyik neme a latus és augustus clavus, mely azonban nem tulajdonképi keretelés, és az épszögű és habvonalu maeander, mely kivált a női köpeny szegélyét képezte, és pedig nemcsak Rómában, hanem már a régi Hellasban is. A byzanti köpeny-keretelés a magas ranguaknál többnyire drága felvarrott kövekből áll, s ezen szokás átmegy a nyugati császárok köpenyszegélyére is, mint ezt II. Frigyesnél (73. sz. fam. 200. l.) látjuk. Ki köpenyét drágakővel nem birta keretelni, ezt legalább kitünő színnel, a köpeny alapján Byzantban megtiltott, biborszínnel tette, vagy pedig a drágakő külső alakját himezte oda, u. m. kört, négyeget, egyenes vagy dűlt négyszögöt stb. A köpeny alakos szegélyezése, mely Byzantból került Európa észak-nyugati részére, tehát e ruhanemnek sajátos jellege a XII-dik század végéig, és a papi ruhán még tovább is; mert a papság a középkori fényűzésnek egyik kitünő pártfogója volt.

A köpenynek egészbeni alakja, szabása, vagy a négyszög, vagy az egész vagy félkör egész darabban, vagy két négyszög, elüli és hátsó, mely utóbbit egy-egy csat, fibula, broche, minden vállon tart. A két darabból álló későbbi köpenyt inkább nemzeti celt sayumnak tarthatni.

A köpeny-szövet színe a legkülönbözőbb; a bibor- és violaszín a byzanti császári családra s talán a legfelsőbb hivatalokra szorítkozott, azonban nem mindig és nem szigoruan; nyugaton a szín alig tartatott kizárólagos szabadalomnak, de itt az aranyhimzések és beleszövések a leggazdagabb palliumnak aranyos tekintetet adtak, minővel a byzanti pompa-köpeny Justinian koráig még nem birt.

A tunica, köntös, főeltérése a palliumtól, köpenytől, abban áll, hogy az utóbbi felvetett, az előbbi felhúzott, öltözött ruha; ámbár e ruha mai köntösünknek (Rock, Kleid) őse, attól mégis lényegesen különbözik az által, hogy abba nem annyira az ujjak, mintsem a nyak körüli átvágás általi felhuzásával öltözködtek. A tunica a XIII-ik századig elül, mint a mi köntösünk, egészen felvágva nem fordul elő, nélkülözhették tehát a két szárnyat a mellen összekötő, összetartó gombot, zsinórt vagy pántot, melynek helyét a derekat körülfogó öv, vagy egyszerű zsineg pótolhatta. Csak kivételképen találjuk a frisingi püspök, Ottó képén (75. sz. fam. 203. l.), mai köntösünk valóságos ősénél, mely előrésze alsó és felső táján hosszu bevágást mutat, de ugy tetszik, mintha dereka körül nem volna bevágva, nélkülözheti tehát itt az övet vagy másféle megkötést és felhuzatott elébb nyakkörüli kivágásán, s csak ezután a karoknak két ujjába dugása által.

Köntöst, tunicát, még pedig ujjast, az éghajlat zordonsága miatt Europa északi népei, igen valószinűen, már ázsiai lakhelyeikben is viseltek, s e ruhanemet aligha a rómaiaktól vették; minek bizonyítványát meríthetjük a VI-dik századból származó frankok „Lex salica“-jából. Ugyanis, midőn a pénzbirságra elitélt gyilkos, ki az egész bűnpénzt nem birja megfizetni, bevallja tehetetlenségét, ezt mezitláb és övezetlen tunicában kénytelen tenni.

Pardessus „Loi Salique“ czimű itészeti könyvének (megj. Párisban 1843-ban quartoban) egyik saliai törvényczikke igy szól:

Digitized by Google

„LVIII. De Chrene cruda. *)

„Si quis hominem occiderit, et totam facultatem data, non habuerit unde tota lege compleat, XII. juratores donare debet, (quod) nec super terram, nec subtus terram plus facultatem non habeat, quam jam donavit. Et postea debet in casa sua introire et de quattuor angulos terrae in pugno collegere et sic postea in duropullo**), hoc est in limitare (limine), stare debet intus in casa respiciens, et sic de sinistra manum de illa terra trans scapulas suas jactare super illum quem proximiorem parentem habet. Quod si jam pater et fratres solverunt, tunc super suos debet illa terra jactare, id est super tres de generatione matris, et super tres de generatione patris qui proximiores sunt. Et sic postea in camisia discinctus, discalcius, palo in manu, sepe sallire debet, ut pro medietate quantum de compositione diger est, aut quantum lex addicat, illi tres solvant, hoc est illi alii qui de paterno generatione veniunt facere debent. Si vero de illis quicumque proximior fuerit ut non habeat unde integrum debitum solvat, quicumque de illis plus habet iterum super illum chrenecruda ille qui pauperior est jactet ut ille tota lege solvat. Quam si vero nec ipse habuerit unde tota persolvat, tunc illum qui homicidium fecit qui eum sub fidem habuit, in mallo***) praesentare debent, et sic eum postea per quattuor mallos ad suam fidem tollant. Et si eum in compositione nullus ad fidem tullerunt, hoc est ut redimant de quo domino persolvit, tunc de sua vita componat.“

Az idézett törvényczikk le van nyomtatva a párisi nagy könyvtár egyik (4404. sz.) kéziratából Pardessus munkája 32. és 33-ik lapján; förtelmes latinsága miatt alig érthető, azért is ismételve adom a jobb nyelvű, n. Károly által igazított szerkezetében (Lex salica a Carolo Magno emendata anno 768), mint azt Pardessus 317. és 318-ik lapján olvassuk, hol a törvényczikk más szám alatt van feljegyezve.

„LXI. De Chrenecruda.

„Si quis hominem occiderit, et in tota facultate sua non habuerit, unde legem totam implere valeat, duodecim juratores donet, ut nec super terram, nec sub terra, amplius de facultate non habeat, nisi donatum habet. Postea intrare debet in casam suam, et de quattuor angulis de terra illa in pugno suo colligat, et stare in durbilo, hoc est, in liminare, et intus captare, et cum sinistra manu, de illa terra ultra suas scapulus jactare, super quem proximiorem parentem habet. Quod si jam pater, aut mater, vel fratres solverunt, tunc super sororem matris, aut super suos filios, debet illam terram jactare; id est, super tres de generatione matris qui proximiores sunt. Et postea, in camisa discinctus, et discalciatus, cum palu in manu supra sepem sallire debet, ut pro medietate quantum de conpositione diger est, aut quantum lex judicat, illi tres solvant. Idem, illi alii qui de paterna generatione veniunt, facere debent. Si vero aliquis de illis pauperior fuerit, et non habet unde ad integrum debitum solvat, quicunque de illis amplius habet, iterum super illum chrenechruda, ille qui pauperior est, jactet, et ille totam legem conponat. Quod si nec ipse habuerit ut totam legem persolvat, tune illum qui homicidium fecit, ille qui eum in fide sua habet, per quatuor mallos praesentem faciat. Et si eum nullus suorum per conpositionem voluerit redimere, de vita conponat.****)

A tunica szó helyett itt a „camisia“ és „camisa“ szót találjuk; Reiske a camisa szót syriai szóból származtatja, „*κάμισον* descendit a voce syriaca“ (Constant. Porphyrog. de ceremoniis II. köt. 554. l.); e származtatás tehát még inkább megerősít abban, hogy a camisa szót nem kell latinnak tekinteni, hogy tévesen nevezzük az inget uj latin szóval camisiumnak; végre, hogy a camisa, camisia, camisium szó erede-

*) On appelait ainsi la contume en vertu de laquelle le meurtrier qui n' avait pas de quoi payer la composition faisait une cession de ses biens à ses parents, lesquels étaient tenus de payer pour lui. E kötelesség alól a rokon csak ugy menekülhetett, ha rokonságát eltagadta (par une formalité appelée abandon de la parenté). Cet usage fut aboli par le chapitre VI. d'un edit de Childebert II., de 595; il declare que le meurtrier devra seul payer la composition de son crime, et que ses parents ne soront plus tenus d'y pourvoir. Pardessous nem hiszi, hogy a régibb szokás meg lett volna ujítva n. Károly által, daczára, hogy a „lex salica emendata“ 61-dik czikke arról is szól.

**) „Duro pullum“ szóból lett a mai német provincialismus Dürpel, Türpel, azaz ajtóküszöb.

***) Mal (mallus on mallum). Nom donné à l'assemblée des hommes libres qui jugeaient les procès sous la présidence du comte ou du centenier. Ezen szóból jön a mostani német „Mahl.“

****) Je crois que les mots „de vita componat“ signifient que l'homme, qui n' a pu, par manque de ressource, payer la composition de son crime, a perdu la vie.

Digitized by Google

tileg nem jelentett inget, hanem köntöst, minő a tunica is, és csak annyiban rokon az inggel, mennyiben az a népek ősi szegénysége korában egyetlen felvett ruhájuk volt, s igy, mint mai ingünk, közvetlen a testen hordatott.

Ugy hiszem, a Struttból vett 95. számu fametszetünkben adott ruhanem a lex salicaban említett camisa vagy camisia képét adja.

Miután a german fajok a rómaiaktól átvették a tunicát, alkalmasint a régibb camisa annyiban vállalta fel ingünk rendeltetését, hogy azt közvetlen a testen hordták, s föléje a jobb móduak a Rómából átszármazott tunicát huzták; de e divatot is szigorubban a camisa eredeti használatának szempontjából, kettős tunica divatának tekinthetjük. Kettős, sőt többes tunicát pedig, mint láttuk (168. l.), már Augustus császár is hordott, és a kettős tunicának világos példányával találkozunk II. Frigyes császár felesége alakjánál is. (L. 74. sz. fam. 203. l.)

Mint dísz- és ünnepélyes ruha, a tunica mindkét nemnél hosszu, sőt gyakran uszályos is volt hosszu maradt mai napig a mindkét nembeli szent személyek tunicája is; hosszu maradt továbbá mai napig a nők tunicája, köntöse, ha csak ez képezte az egyetlen felső ruhát, mely Byzantban stola nevet kapott; hosszu maradt végre az egyháziak alsó köntöse, albája vagy dalmaticája. De az előszámlált eseteken kivül a tunica a középkorban nemzeti sajátsággal és szabással jelenvén meg, mindinkább szűkült és rövidebb lett; ennek kettős bizonyítványát látjuk II. Frigyes (73. sz. fam. 200. l. és feleségének 74. sz. fam. 203. l.) alsó tunicáján, sőt ezen eset már n. Károly római mosaik-képén áll be. (L. 69. sz. fam. 193.) Ellenben a császárné második vagyis alsó tunicája bővebb és sokkal hosszabb a felsőnél; épen ugy Ottó, frisingi püspök köntöse, mint egyházi személyé, bokáig érő, habár nem különösen bő vagy tág. (L. 75. sz. fam. 203. l.)

Ottónak tunicája, mint már emlitteték, mai köntösünk (Rock, capotte, habit) őse; a rövid tunicából eredt a franczia blouse és a későbbi középkor „Wams"-nak nevezett ruhadarabja, nálunk a kurtka, s ebből megint a mellény (gilet, Weste; az utóbbi név a latin vestis-ből származván). Mind e ruhadarab létesítéséhez többet tett a nemzeti camisa, mint az idegen római tuuica; mert a takarékosságból eredő elv inkább megegyezik amannak szűkebb és rövidebb, mint ennek bővebb és hosszabb szabásával.

A XII-dik század végéig nem ismertek sem zsinórt, sem gombot, melyen a köntös két szárnyát a mellen összetartották volna; de arra nem is volt szükség; mert a köntös e helyen nem volt felvágva; ha volt felvágás, hasítás, ez a tunica oldalára volt helyezve, vagy a köntös alsó körzetére, ugy, hogy — mai nézetünk szerint — az ilyféle felhasítással ellátott középkori ruhát rongyosnak tartanók. Nagyobb mérvü középfelvágást, példányaink közől, csak Ottó köntöse mutat.

Fentebb láttuk, hogy a XII-dik szazadban divattá vált a tunica ujjának szerfölötti bővítése és hosszabbítása, természetesen, csakis az előkelőknél; mert e divat a munkások működését lehetlenné tette volna. E divat a XIII-dik szazadban ismét megszünt.

Valamint a díszes pallium, ugy a pompa-tunica is virágos vagy alak-diszes alapot mutat a XIII-dik szazadig, valamint ez, ugy a czifra keretelés, a dísz-szalag is épen ugy, mint a palliumon, Byzantból terjedt el az északi népek közt, és a XIII-dik szazadban ez is megszünik, vagy a legfelsőbb rendüek vagy papok ruhájára szorítkozik.

Végre a tunica színe is ugyanazon változtatást követi, melyet a pallium színére nézve megemlítettem.

Elégséges nemzeti emlékek hiányában nem tudhatjuk többé, vajjon Europa északi népei Ázsiából hozták-e magokkal a nadrágot, vagy pedig ezt a byzanti réven vagy közvetlen vették át a rómaiaktól? Ellenben bizonyosan tudjuk, hogy Rómába a nadrág Ázsiából vándorlott be, és igen valószinűleg mint perzsa öltönydarab, minőt Pompejiban, az issusi csatát előadó mozaik-képen látunk.*) Itt a nadrág szűk, tricot-féle, azonban a perzsák bő nadrágot, bugyogót is viseltek, mint ezt a perzsa sziklák domborműveinek több rendbeli alakja mutatja. De legyen ez bárhogy is, bizonyos, hogy a nadrág nem hellen, nem római, hanem ázsiai találmány, és hogy ennek viselete annál inkább elharapódzott Európa északi tartományaiban, minél előbbre haladt az elpuhulás. A nadrág mindenesetre jó óvszer a hideg ellen, de hogy az nem elke-

*) Lásd Müller Ottfried és Oesterley „Denkmäler der alten Kunst." Göttingen, 1832. IV. füzet LV. T. és az ehhez való magyarázatot.

Digitized by Google

rülhetlen szükséges, mutatják még ma is a meztelen czombu scót felföldiek; a régibb középkor félig vad emberei csak versenyezhettek a mai scótokkal; sőt napjainkban is ujra divatba jött gyermekeinket még télen is nadrág nélkül járatni.

Az épen említett mozaik-képen előmintáját látjuk a középkori czipőnek is; mert a régi hellen és római lábbelinek elve a szíjjal a lábhoz kötött talp, sandalia, az utóbbi a lábnak csak alsó részét, felületét födi, és a lábujjakat többé-kevésbé meztelenül hagyja; ellenben a mozaik többnemű czipője az ujjakat mindenütt, s néhol az egész lábfejet is eltakarja, az első esetben szíjjal van ehhez kötve; a másodikban, hol szíj nem látszik, már alakjával is a lábfejhez szorul, ezt épen topánnak nevezhetjük; s így nemcsak a közép-, hanem saját korunk czipőinek és topánaink előmintáját is e mozaikképen találjuk, e képen, mely időszámításunk kezdete körül készült, s igy legalább is 1800 éves.

Homer az achaiokat, a trójaiak ellen harczoló görög törzseket euknemideseknek, azaz szép czombsínekkel (Beinschiene) ellátottaknak nevezi κνημίς, czombsínt jelentő szótól. Az érczsíneket, természetesen a czombhoz kellett kötni, miből világos, hogy a czombkötés már Homer korában is létezett. A római katonák lábbelijöket, caligae, szintén szíjjal kötötték a czomb alsó részéhez, végre ezt tették a római földmunkások is; hanem ezen legegyszerűbb antik czombkötéstől mégis sok tekintetben elüt azon későbbi mesterkéltebb czombkötés, melyet 89., 90.. 91., 92., 93. és 94-ik számu fametszeteink adnak elő.

A nevezett pompeji mozaikon nem látjuk sem a mesterkélt czombkötést, sem a középkor emlékein oly gyakran ábrázolt phrygiai sapkát; itt a perzsák fátyolféle takarót hordanak, mely a nyakat is számos redőben veszi körül; Darius királynál e fötakaró tiarává magasodik fel; a macedoniaiak egyikének fején sisakot látunk, n. Sándor maga pedig hajadon fővel van elétüntetve. Az itt látható főtakarók nemének egyike sem vehető észre a középkor emlékein, kivéve talán a sisakot, számtalan alakjainak egyike vagy másika hasonlít a háttérben látható macedoniai sisakhoz. A középkor phrygiai sapkáját tehát másonnan kell származtatnunk, u. m. az amazonok, Attys vagy Parisnak antik előadásaitól; és mivel ezek szintén Ázsiából hozattak Görögországba és Rómába, meglehet, hogy a középkoriak is azt nem Rómából kapták, hanem magokkal hozták Ázsiából.

Egészben és együttvéve a középkori viseletet két kútfőből eredtnek tekinthetjük: egyike a classikai antik, másika az ázsiai világ; de az első nem a tiszta görög vagy római kutfő, hanem azon folyó, mely egyrészt már a rómaiak által módosított görögből, másrészt ismét a byzantiak által ezen ujabb divaton is tett módosításokból eredt. A classicai viselet ezen módosítása keletkezését és fejlődését elég tisztán láthatjuk és követhetjük; nem ugy az ázsiai viselet befolyását, melynek több nemeiről nem tudhatjuk: vajjon a bevándorlók közvetlenül hozták-e régi hazájokból Europába, vagy pedig másodkézből kapták Rómából vagy Byzantból.

Midőn a fenmaradt régibb középkor emlékeinek igen csekély számán mindenütt az érintett kettős befolyást veszszük észre, midőn a ruhadarab minősége és mennyisége ugyanazonos az Europa északi népeinél és a görög-római-byzantiaknál, valamint az ázsiaiaknál is, midőn mindháromnál látjuk a köpenyt, a köntöst, a czipőt, a czombkötést: természetes, hogy alig lehet szó nagyban és egészben különös german, annál kevésbé góth vagy frank nemzeti viseletről. De ha nem alkalmazhatjuk a nemzeti szót egészben és nagyban: bizonyos mégis, hogy a külön nemzetiségek az általános használatban levő ruhadarabot, tartományok és koronként ugy változtatták, miként azokat szabásuk, szinök s viseleti módjuk után az emlékeken megkülönböztethetni egymástól, s hogy igy ráismerhetni használatuk helyiségére és korára; hisz mai divatainkban is a különbség, a módosítás sokszor a legapróbb részletben vehető észre, s mégis első pillanatra feltünő, kivált az e tekintetben igen gyakorlott tapintattal biró asszonyaink szemében.

Ezek folytán a pécsi domborművek ruházatában is képesek leszünk azon kutforrásra ismerni, melyből Magyarországra származtak át; erre tekintettel, igyekeztem oly öltönyöket felkeresni és fametszetmásolatban adni, melyek leghatározottabb utmutatásul szolgálhatnak a kérdés megfejtésében.

Általán megjegyzendő, hogy e választásban nem mentem túl a XII-ik századon; mert ámbár a pécsi domborművek, csaknem bizonyosan, későbbi eredetűek: azokon még sincs sehol az uj korszaknak lendülete, ellenben mindenütt világos a XII-dik század bélyege. Másrészt ez igen természetes is; mert valamint a középkorban, mint mai nap, hazánk messze hátra volt és van a nyugati nemzetek mögött, ugy

Digitized by Google

Francziaországban is a XIII-dik század uj eszméi és gyakorlata a világi, a székes-egyházakon mutatkozott először, és csak innen ment át később a zárdák templomaira, hol ezek már elébb nem voltak felépítve és felszerelve, mi a ritkább esetek közé tartozik, mivel a kolostorok legnagyobb részt fénykorukat már a XII-dik században elérték. Ha tehát az előbbiek által bebizonyítottnak vehetjük általán és egészben, hogy Pécsett a clunyi, vagy tágabb értelemben a burgundi iskola működött, feltehetjük egyszersmind, miben megegyeznek ezen iskola fenmaradt emlékei is, hogy Burgundiában a XIII-dik század első évtizedeiben az uj mód, vagyis a csúcsíves styl még nem harapódzott el, hogy tehát ezen iskola szobrászai is még régibb pályájukon forogtak otthon, és forogtak — ide hivatva Bertalan püspök által — Pécsett is.

Igy tehát a pécsi domborművekkel még a XII-dik században forgunk mi is, és nincs szükségünk annak a XIII-dikba vivő küszöbén átlépni.

S most vizsgáljuk ezen elvek nyomán 55-dik és 56-dik számu fametszeteinket és VII. és VIII. réztáblánkat, melyen hiven van másolva mindaz, mi ma az altemplomba vezető déli lépcsőház hajdani domborműveiből látható.

Digitized by Google

A pécsi déli lépcsőház domborművei, compositió és ruházat tekintetében.

Katona-csoport. (56. fam. 131. l. VII. Tabla.)

Ötvenhatodik fametszetünk baloldalán, alul négy fejtöredék látható, s két-két fej közt egy kardhegy, e csoportnak folytatása balfelül és lefelé hiányzik; azonban a fejeket soha sem törték le, mint a domborművek egyéb részén, hol a letörést szeretik a török rovására irni. Ha tehát a lépcsőház elferdítését Nesselrode püspök (1703—1732.) eszközölte, méltán kérdezhetjük: miért nem törte le az emberi alakot a muvészetben kárhoztató török ezen fejeket is? — A homlokon egyenesen levágott sima haj a XII-dik század katonaságának hajviselete; katona-csoportra mutat továbbá a kard is; miért is e könyv 135-dik lapján e harczosokat — azokat typologiai párhuzamba tevén a három királylyal — Abner katonáinak, kikkel Dávidhoz jön, mondtam.

S ez mind, mit e csoportról mondhatunk; mert a hajazaton és a kardon kivül semmiféle ruházatnak, még csak nyomára sem ismerhetünk; ugyszintén nem szólhatunk a compositióról sem, mert a kettesével párhuzamosan egymás fölé állított fejeken kivül semmi csoportosulás sem vehető észre.

Pásztor-csoport. (L. 56. fam. 131. l. és VII. Tábl. bal oldalát.)

A hihetőleg három pásztorból álló csoportnak csak mintegy kétharmada látható, a harmadik pásztort valószinűleg az ujabb fal rejti el. Három pásztort azért tehetünk fel, mert a középkor a hármas számot kedvelte, és valóban rendesen hármas számmal jelennek meg e kor műveiben a pásztorok is, egyebek közt p. o. Chartresben. Láttuk, hogy a szegények bibliájába a pásztorok jelenete még nincsen felvéve, de a chartres-i és párisi székes-egyházak főkapuzatán ábrázolva látjuk; tehát feltehetjük, hogy e jelenet oly teljesen, mint e példákban előladva van, alkalmasint — legtöbbször Francziaországban — a XII-ik század második felében lőn felvéve a keresztyén eposba. Egy pásztor a születésnél jelenlevő tanuként, sz. József mellett már ó-keresztyén kőkoporsókon és a római földalatti temetők falképein is előfordul. Csak míveletlen szőrös juhgyapjuval (Fliess), harisnya- és durva czipővel ellátott magános pásztort találunk a IX. vagy X. századból származó vaticani görög menologiumban (szentek életirásában) is. (L. Agincourt. Peinture XXXIII. tábl. 4-dik ábráját.) Itt a pásztor melletti angyal megüzeni Krisztus születését. Más, még régibb kettős pásztort l. Arringhi kőkoporsóin II. könyv, 291. és 323. IV. 143. stb.

A párisi székes-egyház Szent-Anna nevű kapuzatán ábrázolt pásztori jelenetnek másolatát Lenoir adja statistikájában.*) E kapu a nyugati homlokzat déli kapuja. A felső küszöbe fölötti csúcsíves mező alatt két egymás alatti fekirányos szalagon előadva látjuk: a szűz életét, egész a három király megérkezéséig. A felső szalagon kezdve, a néző baloldalán, a szűz — leány korában — magas lépcsőn megyen a templomba, következik az angyali üdvözlet, melynél sz. József is jelen van; Erzsébet látogatása Máriánál; Krisztus születése, hol az anya gyermekágyban fekszik, fölötte jászolban látjuk az ujdon szülöttet bepólyázva, mellette ökröt és szamarat, — a jelenetet sz. József alakja egészíti ki, mely egy magas széken ép a kettős ajtó közepe fölött ül. Sz. Józseftől elfordulva, következik két pásztor három kutyával, mely fölött két angyal lebeg, ki a pásztoroknak Krisztus születését jelenti. E két pásztoron több ruhadarabot látunk, mely a pécsi pásztor-jelenetben is előfordul; ugyanis az angyal felé feltekintőnek lábán bocskor-féle kötést

---

*) E díszes könyvet a franczia miniszterium — Lenoir Albert felszólítására — adta ki, a ki is 1852. óta az egészet igazgatja, a rajzoknak nagy részét maga készítvén; megirta az atlashoz való szöveget is; eddig ez jelent meg, és 35 szállítmány, mindegyik hét vagy több táblával. Hátra van a párisi székes-egyház monographiájának befejezése, melynek vagy 50 táblája és hihetőleg külön kötetet képező szövege leend. A könyv czime: „Statistique monumentale de Paris par Albert Lenoir.“ Folio. A szöveg csak 1867-ben jelent meg.

Digitized by Google

veszünk észre, mely a térdig, sőt azon fölül is vonul. Pécsett a posztó vagy nemez ezen, a láb- és czombhoz való kötése teljesen egyenlő, csak hogy az egyik pásztornál ezen odakötés folytatva van a felső czombon is, a mint azt 89. sz. fametszetünk (214. l.) magyarázatából látjuk. Strutt a czombkötés e nemét csak a felsőbb ranguakra szorítja; párisi és pécsi példányaink ellenben ezt épen a legalsóbb ranguaknál mutatják, természetesen, nem tekintve a zsineg vagy szíjjnak és az ez alatt levő kelmének minőségét, mely a gazdagoknál értékes, a szegényeknél értéktelen volt, sőt — mint már megjegyzém — alkalmasint csak közönséges szíjj vagy zsinegből és rongydarabokból állott, és nem díszként, hanem a hideg ellen óvó ruhanemként alkalmaztaték.

A néző balján álló pásztor oly köpenyt visel, mely juhgyapjuból látszik készítettnek; hasonló a kutya vagy más állat szőréből, de nem juhgyapjuból készített, hanem rövidebb felső ruhát a napszámosok ma is viselnek Franciaországban. A pécsi két pásztor vállán a mai juhászbundához inkább hasonló gyapjas köpenyt látunk.



(96. ábra.)

A chartres-i székes-egyház egyik kapuján az érintett párisihoz hasonló domborművet látunk; azonban itt a pásztor-jelenet kevésbé rokon a pécsivel, mint ugyanezen chartresi székes-egyház egyik ablakának képe, melyet a chartresi monographia 48-dik tábláján látunk másolva.*) Ezen ablakképeket még a XII-dik századba (alkalmasint végére) helyezik. Valamint a chartresi kapu fölötti domborművön, ugy itt is három pásztort látunk, három kutyával; a pásztorok egyikét adja 96. sz. fametszetünk; ennek mintegy hű másolataként jelenik meg az egyik pécsi pásztor; a két testnek tagmozgása ugyanaz: jobb kezét mindkettője fölfelé emeli, baljában az egyik végén görbített pásztorbotot, a pedumot tartja, lába pedig mintegy indulófélben van; ezen feltünő hasonlatosság sejteti velünk, hogy a pécsi pásztornak letört feje, szintúgy, mint a chartres-ié, felfelé tekintett, bár a pécsi domborművön itt az angyalok számára nem volt hely. Igen feltünő, hogy a pécsi pásztor nyakára hosszu szalagon akasztott táskát visel, mely tökéletesen oly alaku, mint a chartres-i pásztoré; Chartresben azonban a táska inkább puha, Pécsett inkább keményebb anyagu, kasféle, az alak azonban és az akasztási mód mindkettőben ugyanaz s igy itten Franciaországból Magyarországba való közvetlen másolatot és átvitelt kell feltennünk. A chartresi ablakon még a viselet szinével is megismerkedhetünk; ez: sárga köntös, vörös szalag övvel, zöld szük nadrág, sárga harisnya; a táska szalagja zöld, maga a táska rózsaszinü.

Egyébiránt mégis van némi magyar jellem a pécsi jelenetben, némi tekintet a nemzeti öltözetre, minőt a maga körüli tárgyakat felhasználó burgundi iskola vizsgálati módjáról feltehetünk, s ez három pontban nyilatkozik; ugyanis a chartres-i pásztor köntöse szük ujjú, mig a pécsin rövid, bő ujjú inget látunk, minőt a magyar paraszt még ma is visel; továbbá, ámbár már az egyik párisi pásztoron gyapjas felső ruhát vagy köpenyt veszünk észre, a két látható pécsi pásztor felső ruhája mégis sokkal inkább hasonlít a mai juhászbundához, úgy, hogy alig kételkedhetünk azon, miként népünk már a XIII-dik században, ha elébb nem, kedvelte és viselte a juhászbundát; nem tudhatjuk azonban, vajjon ez ép oly bő volt-e, mint mai nap, és vajjon a szobrász e bőségét csak a hely-kimélés tekintetéből vonta-e össze? Végre a hátulsó pécsi pásztor, ki a szüz széke mögött áll, valóságos bocskort visel, mig az előtéren levőnek lábbelije inkább a chartres-i pásztorok talp nélküli erősebb harisnyáját tünteti elé.

---

*) Ezen, a franczia közoktatási ministeriumnak költségén kiadott díszmunkának czime: „Monographie de la Cathédrale de Chartres. Architecture Sculpture d'ornement et peinture sur verre par J. B. A. Lassus, Statuaire et peinture sur mur par Amaury Duval. Texte descriptif par Didron“ megjelen az 1852-dik év óta. Az atlas egészen elkészült, bár Lassus régóta meghalt, de a szöveg hiányzik; mert Didron, kinek ezt irni kellett volna, szintén meghalt 1867-ben. Megjegyzendő, hogy a táblákra irt számok nem egyeznek meg a lajstrom számaival; én az utóbbiéit idézem.

Digitized by Google

A szűz a gyermekkel és a három bölcsesel.

Még nem régen hitték, hogy a szűznek tisztelete a keresztyénség nem első századaiban kezdődött, és hogy sz. Máriának alakját csakis a kitárt karokkal imádkozó nők némelyeiben lehet keresnünk, miképen t. i. ezek a földalatti temetők falképein vannak előadva.

Meglehet, hogy a Mária-cultus csak később fejlődött ki, annyi azonban bizonyos, hogy a szűzet a gyermekkel sokkal elébb képezték, mint ezt az archeologok még nem rég hitték.

Világos tanuságául ennek szolgál Rossi „Le immagini scelte de la B. Vergine“ czimü munkája, hol többek közt azon, egészen antikszerü előadás is fordul elő. melyről a szerző következő módon szól:

„A szűzet gyermekével s az előtte álló férfival képező legrégibb példánya találtatik a priscillai temető egyik falképén. Ez nem ujabb a II-dik század első évtizedeinél, vagy talán épen egykoru a Flavia-család első századbeli császárjaival. E fölötte fontos keltét törekedtem bebizonyítani styljének, müvészeti értékének, a történet, topographia és azon epigraphiából vett adatokból, mely a régi hit és kegyelet e tiszteletreméltó környékén fordul elő. Az általam felhozott indokokat alaposaknak ismerték el az e tudományokban jártasak; és azokat ujra erősíti ma a Domitilla-féle temetőben tett felfödözésekkeli összehasonlítás. Ugyanazon kamrában, melyben a szóban levő csoport van lefestve a priscillai temetőben, feltüntek egy felirásos kőnek nagy és elegans betüi, minőknél szebbeket és elegansabbakat soha sem láttam a keresztyén paleographiában. S ime, a több mint hét (olasz) mértföldnyi ősrégi domitillai temetőben találok két ugyanazon, ép oly különös, mint ritka paleographiával teleirt kőtöredéket.



(97. ábra.)

„Hogy a szemünk előtti jelenetben Mária van ábrázolva, isteni fiával, oly világos, miként ezen nem kételkedhetik senki, ki csak némi gyakorlattal bir a földalatti Róma temetőinek magyarázatában. De e fölött a festész még egy, minden kétséget eloszlató, oly különböztető jelet is mellékelt ide; s ez a kép felső részén megjelenő csillag, melyet — a kép megrongált állapota miatt — alig vehetni észre; e csillagot csaknem mindig a szüzzel összekötve látjuk, akár ez megtiszteltetésére oda nyujtja gyermekét a bölcseknek, akár magában ül a jászol mellett. A szüz fején rövid fátyolt visel, rövid ujju köntöst, és az utóbbi fölött köpenyt. A

„Il più antico esempio fino ad oggi conosciuto del Gruppo della beata Vergine col divino figliulo nel seno, e con un uomo che le sta in piedi da presso è un affresco del cemetero di Priscilla. Non è più recente de' primi decennii del secolo secondo, e forse è contemporaneo de' Flavii Augusti nel secolo primo; la quale data importantissima mi sono studiato di dimostrare con argomenti tolti dallo stile, dall arte, dalla storia, dalla topografia, dalla epigrafia del luogo, ove ammiriamo quel venerando monumento della prisca fede e pietà. Gli argomenti da me ricapitolati hanno avuto l'approbazione degli esperti in quei studii, ed oggi ricevono il suggello di un confronto opportunissimo con le nuove scoperte fatte nell' ipogeo di Domitilla. Nella stanza medesima, ove è dipinto il gruppo predetto nel cemetero di Priscilla, notai un frammento di pietra „insigne per lettere si grandi e eleganti, che più bella paleografia non ho io visto giammai in cristiane iscrizioni.“ Or ecco che due frammenti scritti in quella medisima bellissima paleografia, della quale nei sotteranei sepolcri cristiani gli sempi debbono dirsi anzi singolari che rari, io trovo alla distanza di sette e più miglia nell' arcaico ipogeo del cemetero di Domitilla.

„Che in questa scena sia effigiata Maria col divino figliulo è cosa di per sè assai chiara a chiunque abbia alcuna pratica delle scene ritratte negli affreschi della Roma sotterranea. Ma qui l'istesso pittore ha posto un segno distintivo, che dilegua ogni dubbio. Nell' alto del quadro è dipinta una stella, oggi poco visibile; quella stella cioè, che quasi sempre accompagna la Vergine sia porgente il figliuolo ad adorare ai magi, sia seduta a canto al presepe. La Vergine a sul capo un breve velo, e porta una tunica di maniche corte, e sulla tunica il pallio. Alla sinistra di chi guarda un uomo di giovane età con pochi peli di barba sotto le

Digitized by Google

néző balján egyenesen áll egy fiatal korú férfi, arczain még alig mutatkozó szakállal, egyedül köpenybe öltözve; jobbját emeli és mutató-ujjával a szűz és a csillag közé mutat. Bal kezével tekercset tart, melynek rajza csaknem elenyészett; de magának a kéznek szoritása e tekercset sejteti velünk. E férfi első látására, benne sz. Józsefre, Mária szűzies jegyesére szeretünk ismerni, mint őt a szűz társaságában találjuk a római, olasz és franczia sarcophagokon, a dyptichonokon, S. Mariamaggiore nevű templomnak mosaikjain és Severanak régi feliratán. Itt József ritkán jelenik meg szakállal vagy az éltesebb kor alakjában; ellenben többnyire mint fiatal, szakálltalan férfi; és valóban, korára nézve nem egyeznek meg a régiek, némelyei öregnek, mások fiatalnak hiszik. Rendesen rövid, felkötött köntöst visel; igen ritkán a köntös fölött még köpenyt is: nem emlékszem, hogy valaha tekercset láttam kezében.

„Ezen észrevételek késztetnek vizsgálni: vajjon a szóban levő alak, meztelen bal vállára vetett köpenyegével, minőt az antik művészek a bölcsészeknek adtak, és jobbjában tartott tekercsével, nem ábrázol-e talán a szűz jegyesétől különböző személyt? Ki szeme előtt tartja az ó- és uj-testamentom közti viszonyt és az innen származó jelképességét, melylyel tele van az ős keresztyén művészet, könnyen felteheti, hogy a köpenyes, a szűzre és a csillagra mutató és baljában tekercset tartó ember, az ó-testamentom valamelyik prófétája, ki a szűznek előjósolja az általa születendő titokteljes csillagot, hogy igy a pogány sötétség felvilágosíttassék. És ezen, az első keresztyének szellemével annyira megegyező felfogás, melyet maga a compositió szolgáltat, nem nélkülözi a más hasonnemű művek összehasonlításából következő erősítést sem; mert már boldogult Marchi is éles-eszűen vette észre, hogy a laterani muzeum sarcophagján (l. 63. sz. fametsz.) a szűz széke mögött álló köpenyes férfiu, kit első pillanatra mindenki sz. Józsefnek tartana, itt a szent-léleknek mystikus személyesítését ábrázolja. Hasonlóan Bosio és vele együtt mások is prófétára ismertek egy katakombai kép egyik személyében, ki jobbját a gyermekkel ölében ülő és két toronyfélére támaszkodó szűz felé emeli. (Bosio, Roma sott. p. 255.) Valóban Bosio hitte, hogy a prófétának tagmozgása egyedül a két toronyra vonatkozik, s hogy valamit e városnak előre jósol. Ma azonban, miután a felfedezett keresztyén emlékek nagy sokasága titkos és mystikus értelmö-

guance, ritto in piedi, vestito di solo pallio, alza la destra e coll' indice accenna tra la Vergine e la stella. Colla sinistra stringe un volume, la cui immagine è si svanita, che ne rimane solo una languida traccia; ma l'istessa impugnatura della mano dimostra la verità di quell' indizio. Il primo pensiero, che viene alla mente al vedere questo personaggio, è ch' egli sia il castissimo sposo di Maria, S. Giuseppe. Il quale è effigiato presso alla Vergine nei sarcofagi di Roma, d'Italia e della Francia, nei dittici, nei musaici di S. Maria maggiore ed anche nell' antica iscrizione d'una Severa. Rare volte egli appare barbato e di forme senili; per lo più giovane e imberbe: ed in fatti sull' etá di lui gli antichi non consentono, altri volendo che sia stato vecchio, altis fresco di anni. Suole vestire tunica breve e succinta; rarissimamente egli indossa tunica e pallio: non ricordo avergli giammai veduto in mano il volume.

„Queste osservazioni vogliono che cerchiamo, se l'immagine, di che parlo, vestita di solo pallio gittato sul nudo omero sinistro, come l'arte antica soleva effigiare i filosofi, e che stringe colla destra (sinistra) un volume, non potrebbe forse rappresentare un personaggio diverso dallo sposo della Vergine. Ora chi porrà mente alla relazione del vecchio testamento col nuovo ed al simbolismo, che indi nasce e ond' è tutta pregna la primitiva arte cristiana, di leggieri s' avvedrà, che l' uomo palliato additante colla destra la Vergine e la stella, che le brilla sul capo, avente nella sinistra un volume, potrebbe essere un profeta dell' antico patto, che predice la Vergine e la mistica stella da lei nascitura ad illuminare le tenebre del mondo pagano. Nè questa interpretazione tanto conforme al genio della primitiva arte cristiana e suggerita della composizione medesima, è priva del sostegno di opportuni confronti con simili monumenti. Già in un insigne sarcofago del museo Lateranense il P. Marchi di chiara memoria ha sagacemente osservato, che il personaggio palliato posto dietro la sedia della Vergine, che ognuno a prima vista stimerebbe essere S. Giuseppe, è quivi la misteriosa personificazione del Santo Spirito. Il Bosio poi ed altri con lui in una pittura cemeteriale hanno riconnosciuto propriamente un profeta, che leva la destra verso una scena, nella quale è ritratta la Vergine beata sedente col bambino nel seno e addossata a due quasi torri. Veramente il Bosio ha creduto, che il gesto del profeta miri soltanto a quelle due torri e che predica qualche

Digitized by Google

ket jobban felvilágosította, bizonyosnak tartom, hogy a szóban levő próféta a szűzre és a két toronyra együttesen mutat; előre mondja Betlehemnek, hol a világ megmentője születik, nagy dicsőségét. Ilyféle, a prófétákban előre jelentett, a szűzet isteni fiával ölében előadó képletek a keresztyénség későbbi századaiban is ismételve vannak, még pedig épen azért, mert az utóbbiak a régibb emlékek hagyományain alapultak. Például két, a miénkkel ép egyenlő ruházatu próféta a szűznek két oldalán állt egy IX. századból származó durva szobrászati művön, melyet Fiesoléből vittek át a S. Pietro Scheraggio nevü templomba Florenczbe. Ha tehát nem csalatkozom, prófétánk Ezaiás volna, ki megjósolta Krisztus születését, és profétiájának annyi helyén szól a csillagról és az üdvözítő világról, mely szétszalasztandja a pogányság homályát. Ugyanezen Ezaiás fiatal alakkal van előadva egy kitünő keresztyén üveg-edényen, melyet Garucci mesteri tollal magyarázott."

cosa a quella città. Ma oggi, che la grande copia de' monumenti cristiani venuti in luce ce ne ha meglio dichiarato gli alti sensi e misteriosi, parmi certissimo, che il gesto di quel profeta addita tutt' insieme il gruppo della Vergine e delle torri; predice cioè la gloria di Betlemme, onde doveva nascere il Redentore del mondo. E siffatte composizioni della Vergine col divino figliuolo nel seno predetta dai profeti si veggono anche nei monumenti de' secoli tardi, i quali però serbavano le tradizioni dell' antica arte cristiana. Cosi, a cagion d' esempio, due profeti atteggiati come la figura, di che ragiono, stanno ai due lati della Vergine in una rozza scultura del secolo nono traportata da Fiesole alla chiesa di S. Pietro Scheraggio in Firenze. E se il mio pensiero è giusto, quel veggente sarà Isaia, che vatcinò il parto della Vergine, e in tanti luoghi della sua profezia predice l' astro e la luce salutare che dovevano dissipare le tenebre del gentilesimo. Isaia è ritratto in aspetto giovanile in un insigne vetro cristiano maestravolmente illustrato dal ch. P. Garucci. (Bulletino di archaeol. crist. 1865-ki évfoly. 25. s k. l.)"

Az imént vizsgált priscillai falképet Rossi, mint a római földalatti temetők egyik legnevezetesbjét, az 1867-ki párisi kiállitás minta-katakombájában lemásoltatta. Ez volna tehát a madonnák legrégibbje, antik stylü festészeti — nem szobrászati — compositióval, melyben minden alak elülről, nem oldalról, en face s nem profilben mutatkozik. Ehhez hasonló compositióban több Madonna fordul elő a római katakombákban, t. i. a gyermeket ölében a néző felé tartva, mintha őt tiszteletére és imádására felhíná.

A szobrászati compositió a festészetitől különbözik; amott a Madonna széken vagy trónon ülve jelenik meg, oldalról látva és gyermekét nem a néző, hanem többnyire a három bölcs felé tartva, kik — szintén profilben előadva — egymásután sorban a szűz felé tartanak; itt rendesen még egy hatodik személy is jelenik meg, ki vagy sz. Józsefet, vagy pásztort, vagy — mint Marchi, Rossi és Garucci megjegyzik — néha a szent-lelket ábrázolja. Ezen plastikai compositió többnyire a sarcophagok dombormüi díszéül szolgál, s alig régibb a IV-dik századnál. Van több plastikai compositió, mely alakjait en face adva elé, következik a festészeti, és van festészeti, mely alakjait inkább profilben adva elő, közeledik a plastikai felfogáshoz. Általán a festészeti compositiót, mely csak két alakból, a szűz- és a gyermekből áll, régibbnek kell tartanunk.

A b. szűz már a katakombákban is gyermek nélkül és anyai minőségben van ábrázolva. E részben l. Rossi „Bulletino"-ja 1867-diki évfolyama 84-dik és 85-dik lapját, hol ezek fordulnak elő:

„Az imádkozó asszony (mely számtalanszor ábrázoltatott a katakombákban), ha összeállítva van a jó pásztorral, a keresztyén jelképezési sorozat egyik legrégibb, legünnepélyesebb és legelvontabb typusának tekintendő.

„Összevetve a keresztyén atyák tanait az emlékekkel, azon következéshez jutottam, miszerint az imádkozó asszony a szűz anya-egyháznak személyesitése, Krisztusnak jegyese, hanem jelképezve a valóságos szűznek, az evangeliomi anyának, szóval Mária alakjában. Bock C. P. tanár megerősítette

„La donna orante posta a rincontro del pastore è uno dei più antichi, dei più solenni e dei più astratti tipi del ciclo simbolico cristiano.

„Dai confronti monumentali e dalle dottrine dei padri fu condotto a conchiudere, che quella donna è personificazione della chiesa vergine e madre, sposa di Cristo, simboleggiata però nella reale vergine e madre dell' evangelo, Maria. Il ch. prof. C. P. Bock ha confermato il mio parere con

Digitized by Google

ezen hitemet Sedulius költő tanuságával, ki Krisztus jegyesének, az egyháznak személyesítését szűz Máriában igy énekelte meg (356—359. v.):

„Szép szeretettel eljegyezte magának Krisztus az egyházat.
Ez a világos tiszteletben ragyogó Mária,
Kit bár tündöklő névvel mindig anyának neveznek,
Mégis minduntalan szüz marad.“

„Ha tehát az imádkozó nő a jó pásztor társaságában ábrázoltatik a paradicsom jeleneteiben vagy az égi hazában, Máriában mindig a szentek győzedelmeskedő egyházát jelenti, a felebarátokért imádkozó Máriát, kik még a föld arenájában hadakoznak és a földi élet stadiumában futással versenyeznek.

„Észrevették, hogy az imádkozó nők sokkal nagyobb számmal láthatók (a katakombákban), mint az imádkozó gyermekek vagy férfiak, ez onnan van, hogy az imádkozó nők néha a boldog lelket, — a nemnek különbsége nélkül — jelképezik. Igy a sz. Lőrincz martyriumát előadó különös érmen, a vas-rácsra kifeszített szentnek teste fölött imádkozó leánykát látunk lebegni, kinek fejét felhőkből lenyuló isteni kéz koronázza. Itt a szent lelkének személyesítése e kép alatt világos. Más, ide szóló tanusággal sz. Caecilia martyromságában találkozunk; olvasván, hogy alig volt lefejezve Valerianus és Tiburzius, Maximus e két martyr lelkét testökből kiszállni látta, mint hálókamrájából kijövő szüzet.“

una esplicita testimonianza del poeta Sedulio, il quale della chiesa sposa di Cristo personificata in Maria vergine e madre cantò cosi (V. 356—359):

„Ecclesiam Christus pulcro sibi junxit amore.
Haec est conspicuo radians in honore Maria,
Quae cum clarifico semper sit nomine mater,
Semper virgo manet.“

„Quando adunque la orante compagna del pastore è effigiata nelle scene del paradiso e del celeste soggiorno, essa personifica in Maria la chiesa dei santi triomfante ed orante per i fratelli, che tuttora combattono nell' arena e corrono nello stadio della vita terrena.

„Poiche è stato osservato, che le donne oranti sono in numero di gran lunga maggiore degli uomini e dei fanciulli, farò notare, che talvolta la donna orante simboleggiò l' anima santa senza distinzione di sesso. Così nella singolare medaglia ritraente il martirio di S. Lorenzo vediamo sopra il corpo del martire disteso sulla graticola ergersi verso il cielo l' immagine orante d' una fanciulla, il cui capo è coronato dalla mano divina che esce dalla nube. Quivi è chiaro, che l'anima del santo è personificata in donzella atteggiata alla preghiera. Ed eccone un eloquente commento negli atti del martirio di s. Cecilia; ove leggiamo, che appena decapitati Valeriano e Tiburzio, il commentariense Massimo vidit egredientes animas eorum de corporibus, quasi virgines de thalamo.“

A szétterjesztett kézzel imádkozó, ugynevezett „orante“ Madonna alkalmasint régibb a gyermeket ölében tartónál — kivéve a priscillai temetőét, — és hogy ily imádkozó női alakot gyakran a szüzre kell magyaráznunk, bizonyítja Arringhinak egy üveg-tála vagy csészéje, melyen ily álló s imádkozó nő a MARIA névnek mellékiratával van ábrázolva. (L. Roma subterranea II. 689. l.) Más üvegcsészét, melyen a szüz a gyermeket ölében tartja, ad Agincourt Peinture XII. 22. sz. alatt. Ezen üvegcsészék vagy tálacskák két üveglapból készültek, melyek közt aranylemezkén készült előadás látható, s melyeket, miután az előadás az egyik üveglemezre rá volt téve, egybeforrasztottak. A katakombákban számos ily, többnyire a IV. századból származó üvegcsészét találtak; legnagyobb gyüjteményét a „British Museum“-ban láthatni. A régészek azt tartják, hogy ezen iparággal leginkább az első keresztyének foglalkoztak.

A b. szüz a katakombákban nemcsak gyermekével vagy egyedül imádkozva, hanem életének más jelenetében is elég korán fordul elő; igy az Arringhi II. köt. 297. lapján adott és Aginc. Peint. XII. 4. ábr. ismételt képet részemről az „Angyali üdvözletnek“ tartom. A szüz itt a néző balján a szokásos kőcathedrán vagy trónon ül, előtte toga graenicába öltözött férfi áll, ki jobbjának mutató-ujját az ülő nő felé tartja. Hogy ezen ifjunak sem szárnya, sem nimbusa nincs, az semmiképen sem szól angyali természete ellen, mert ily járulékot a régi keresztyének csak később kezdtek adni angyalaiknak. Ez tehát inkább az előadás régi kora mellett szólana, mihez járul, hogy e falkép az ősrégi priscillai temetőben találtatott. Arringhi erről elég határozatlanul igy emlékszik: „Prima cubiculi quarti tabula. Tabula haec pictas ipso in fornice imagines exhibet; mulieris nimirum cujusdam sedentis effigiem, ante cujus conspectum vir quidam stans, protensaque manu quid indicans, vir certe quidpiam sedenti exporrigens exprimitur.“

Digitized by Google

Ellenben kissé későbbi lehet az Arringhi R. S. II. köt. 353-dik lapján előadott falkép, melynek közepén látjuk a szűzet ölében tartó és a néző felé fordított gyermekkel; mindkét alak fején nimbus van, hanem a gyermeké még nem keresztes. Ettől jobbra Erzsébet látogatását, balra két asszonyt, ki a gyermek Krisztust fürészti és fent a kép közepén a jászolban fekvő gyermeket. Arringhi e képet következőleg magyarázza:

„Tabula prima cubiculi unici coemeterii S. Julii Papae Via Flamminia.

„I. Sacra hic Deiparae Virginis, infantem Jesum ulnis exceptum, ac sinu gestantis imago exhibetur. Quae quidem venerationem intuentibus ingerens parvae cuidam apsidi insculpta haeret, iuxta quam dextero in latere; characteribus uno super altero exaratis, haec verba leguntur: SCA D(E)I GENETRIX. Sub ipsamet hactenus descripta imagine sepulchrum quoddam excipiendo infantis corpusculo aptatum cernitur.

„II. „A dextera subinde praememoratae Virginis imaginis latere mulieres binae circulari item diademate (azaz nimbussal), caput circumdatae, sese invicem amicos inter amplexus deosculantes coloribus adumbrantur, quae procul dubio, ut pia imaginum earundem interpretatio praesefert, recolendum Visitationis Deiparae Virginis, cum in montanas regiones festina abiens Elisabeth salutavit, mysterium exhibent.

„III. A sinistro autem picturae hujus latere martyris cujusdam ferventis olei dolio injecti imago contemplanda proponitur, cui duo hinc inde viri, qui eum manu suffulciendo, vel certe carnificum more excruciando adstant; unus nimirum sede locatus, iuxta quem, characteribus ut supra dispositis, hae notae leguntur: SALOMEV. alter vero stantis formam praesefert.“

Mennyire csalatkozott itt Arringhi magyarázatában, mutatja, valamint a négy előadásnak egyetemes vonatkozása Krisztus születésére és az azt közel megelőző és követő jelenetekre, ugy a Salome név is, mely a gyermeket fürésztő egyik nő oldala mellett van felirva. A két alak tehát női, mint ezt Agincourt Peint. XII. t. 18 ábr. világosan is láthatni, Arringhi martyrja pedig a gyermek Krisztus, ki itt ép oly nimbust visel feje körül, mint a középső előadáson, hol anyja ölében ül, és mint a következőn, hol a a jászolban fekszik, csakhogy az utóbbinak nimbusán már a kereszt is látható.

„IV. Infantis fasciis obvoluti ac diademate (nimbo) redimiti, et in capsula, vel potius cuna reclinat figura exprimitur: cujus forte imaginis typo Deus infans in cunis reclinatus repraesentatur.“

(A gyermek lábánál női alak áll.)

Ki a Madonnák legrégibb előadásai módjáról bővebben akar értesülni, Rossi következő czimü munkájához folyamodhatik: „Le immagini scelte della B. Vergine nelle catacombe romane pubblicate dalla cromolitografia pontificia in grandi tavole cromolitographiche.“ (E munka könyvtárainkban nem találtatván, tartalmát nem használhatom.)

De nem mellőzhetem itt, mit a szüz legrégibb tiszteletéről és képeiről mond Schnaase „Geschichte der bild. Künste“ III. köt. 176. s k. l. részint megegyezőleg Rossival, de nagyobbrészt Rossitól egészen eltérőleg.

„A Mária-cultus nagyobb lendületet nyert az V-dik században, miután az isten anyjának elnevezésében megegyeztek. Ez időtájt keletkezhettek tehát legelőször a szűznek képei is; a katakombákban ilyent még nem találunk; (és jegyzésben). Magok a kath. egyház irói megengedik, hogy csak a 431-ben tartott ephesusi concilium óta ábrázolták a szüzet ölében gyermekével. (L. Em. David „Hist. de la peinture“ 22. l.) Az első bizonyos példányt e tekintetben a ravennai S. Apollin. nuovo nevü egyháznak mosaikja nyujtja, melyet Agnello püspök (553—566.) készíttetett. — A tisztelet eleinte csak félénken lépett fel, de mégis ugy, hogy a ravennai mosaikon a szüz csaknem egyrangu Krisztussal, miután valamint az utóbbi a férfi-szenteket, ő a női

„In der Mitte des V. Jahrhunderts, in Folge der Erörterungen über das ihr beizulegende Prädicat der Gottesgebärerin, erhielt der Mariencultus ein regeres Leben. Um diese Zeit werden daher auch zuerst Bildnisse der Jungfrau in Gebrauch gekommen sein; in den Katakomben finden wir kein solches vor. (Selbst die katholischen Schriftsteller geben zu, dass erst seit dem Concil zu Ephesus i. J. 431 die Jungfrau mit dem Christuskinde auf ihrem Schosse dargestellt worden sei. Das erste zuverlässige Beispiel solcher Darstellung ist in dem unter den Bisch. Agnellus (553—566.) enstandenen Mosaiken in S. Apoll. nuovo in Ravenna. Quast S. 20.) — Anfangs trat die Verehrung noch schüchtern auf, doch sehen wir schon in dem ersten Viertel des

Digitized by Google

szenteket áldva fogadja az égben. Nem sokára a szűzet ábrázoló csodás képeket is találtak. A lyddai templom egyik oszlopán arczát maradandó módra ő maga mintegy letükrözte. Lukács apostolnak, kit az üdvözítő arczképezőjének tartanak, Mária arczképét is tulajdonítják. Eudoxia császárné, II. Theodosius neje, ily arczképet az V-ik század közepe táján Jeruzsalemből szerzett. Heraklius azon hajórajában, melylyel 602-ben Afrikából Konstantinápolyba vitorlázott, a hajókon Mária képe volt; s igy e képben is oly typus keletkezett, mely némileg hasonlított az üdvözítőéhez.“

VI. Jahrhunderts auf der Mosaik von Ravenna, die Jungfrau Christus fast gleichgestellt, indem, wie dieser die männlichen, sie die weiblichen Heiligen segnend in den himmlischen Räumen empfängt. Alsbald fanden sich denn auch von ihr wunderbare Bilder. In der Kirche zu Lidda hatte sie selbst ihr Antlitz an einer Säule auf unvertilgbare Weise gleichsam abgespiegelt; dem Apostel Lucas, den man für den Urheber mancher Porträts des Heilands hielt, schrieb man auch ihr Bildniss zu; die Kaiserin Eudocia, Gemahlin Theodosius II., erhielt um die Mitte des V. Jahrhunderts in Jerusalem ein solches. In der Flotte des Heraklius, mit welcher er im Jahre 602 von Afrika nach Constantinopel fuhr, war an den Schiffen das Bildniss der Jungfrau befestigt. Es konnte nicht ausbleiben, dass auch hier ein Typus Eingang fand, welcher dem des Heilandes einigermassen glich.“

Schnaase munkájának ezen 3-dik kötete 1844-ben jelent meg, Schnaase tehát még nem ismerhette akkor a csak később felfedezett Priscilla temető-féle falképet; mindamellett állítása, mely szerint a szűz képei csakis az V-dik században keletkeztek volna, azért meglepő; mert a gyermeket ölében tartó Máriának katakombaképei már ezelőtt is ismeretesek valának, nem is emlitvén azon képeket, melyek a — bizonyosan a IV-dik századból származó — sarcophagokon jelennek meg. Itt tehát a jeles tudós hiába hivatkozik a régibb franczia iróra, David Imrére.

És most forduljunk a pécsi dombormű Madonnájához közelebb álló hasonnemű régi előadásokhoz. Érintém, hogy azokat a katakombák IV-dik századbeli kőkoporsóin fogjuk találni, melyeken a szűz többnyire trónon vagy cathedrán ülve, gyermekét a közeledő, ugynevezett három szent királynak tartja elébe, és melyeken többnyire vagy sz. József, vagy a pásztorok egyike, vagy a sz. lélek is jelen van; efféle előadás igen gyakran fordul elő; jelesen csak Arringhi „Roma subterranea“-ját említem, mely kezemnél van:

I. 295. Madonna ülve, előtte pásztor, a jászolban fekvő gyermek mellett ökör és szamár, végre az ajándékkal közeledő három bölcs, mind egy sorban. E koporsó találtatott a vaticani temetőben.

I. 325. Madonna ülve, ölében tartva a gyermeket, az ajándékot hozó három bölcs.

I. 327. Hasonló az előbbihez, csak hogy a három bölcs háta mögött kettőnek lova is látható.

I. 331. Hasonló a két előbbihez. A bölcs a phrygiaitól némileg elütő, csaknem bőr-sapkát hord, czombja és lába meztelen. A koporsó találtatott a Vatican mellett.

I. 563. Itt a szűz a gyermekkel, a domborművek előadásai módjára, falképen van előadva; az előtte feltehető három bölcsnek alakja elkopott. Arringhi szerint e falkép a callixtusi temetőben volt volna; azonban Rossinak e temetőt tárgyaló munkájában nem fordul elő. Tudjuk, hogy e temetőt, határaival együtt, Rossi csak legujabb időben határozta meg.

I. 587. Madonna ülve a gyermekkel ölében, előtte a három bölcs. Falkép, melyet Arringhi szintén a calixtusi temetőbe helyez, de mely Rossinál szintén nem fordul elő. Nevezetes, hogy itt a festész a typikai compositiótól kissé eltért, midőn t. i. személyei arczát elülről látva adta elő, és a három bölcset is inkább festőileg csoportozta; nincsenek plastikai, egymásutáni sorban egymástól elkülönítve, ellenben testük és lábaik egymást elfödik; az utóbbi esetet pécsi előadásunkon is észlelhetjük.

I. 615. Ez a legteljesebb előadás. A gyermeket ölében tartó Madonna mögött férfi alak áll, mely vagy sz. Józsefet, vagy a sz. lelket ábrázolja. A székhez közeledik a három bölcs, fejök mögött látszik három lónak a feje; következik ujra sz. József vagy egy pásztor, ki baljában pedumot emel; előtte takaróval födött asztalon fekszik a bepólyázott gyermek Krisztus, s e mögött látszik az ökör és szamár feje; az asztal más vége mellett ismét pásztor áll, baljában fölemelt pedummal.

Digitized by Google

I. 617. Inkább festészetileg komponált dombormű. A néző jobbján a lefátyolozott szűz ül, gyermek nélkül, ugy látszik, kövön vagy sziklán; mellette József áll, pedummal kezében, e mellett a bepólyázott gyermek kasban fekszik, mellette és előtte fatető alatt szamár és ökör. A tető mellett a bölcseket vezető csillag s a bölcsek, ajándékot hozva, belépnek a hajlékba.

A két utolsó sarcophagot Arringhi a calixtusi temetőben találtnak állítja; Rossi munkájában erről sem tesz említést.

II. 117. Falkép Marcellinus temetőjéből (Inter duas lauros, ad S. Helenam. Via labicana) Madonna a három bölcsesel, a plastikai művek módjára; de több arcz en face van előadva.

II. 143. Madonna ülve, s a bepólyázott gyermeket a három bölcs elé tartva. A koporsó a város falain kivül, a sz. lőrinczi templom táján találtatott.

II. 159. Madonna a gyermekkel ülve, előtte a három bölcs lovával. Sarcophag, melyet sz. Ágnes temetőjében találtak.

II. 209. Az imádkozó szűz magában, ölében a felöltözött gyermek, nimbusa egyiknek sincs. Falkép sz. Ágnes temetőjéből.

II. 305. Falkép a priscillai temetőből. Egyik alakja a trónján ülő szűz gyermekével.

II. 353. Sarcophag ismeretlen temetőből. Az ülő Madonna bepólyázott gyermekét a három bölcs elé tartja. Ugyanezen koporsót Arringhi ismételve adja II. kötete 395-dik lapján.

A felhozott előadásokhoz mint főérdekűt, hozzá adhatjuk az ugynevezett lateranit. (L. 63. sz. fametszetünket 171. l.) Főérdekűnek pedig azért mondhatjuk: mert előadása mintegy előkészíti a középkor typologiai előadásait, miért is később azt Rossi és Saint-Laurent után tüzetesebben fogom magyarázni; jelenleg csakis a szóban levő tárgyra vonatkozó jelenetére figyelmeztetem az olvasót; e jelenet a IV-dik század szobrászatában elfogadott typus szellemében van tartva, s ezért igen hasonló a fentebb Arringhi munkájából idézett hasonnevű jelenetekhez, csak hogy itt Marchi és Rossi a szék mögött álló alakot határozottan nem sz. József, hanem a sz. lélekének állítják; mivel ez tökélelesen megegyez az e jelenet fölött a sarcophag felső sorában álló alakkal, mely ott a sz. háromság csoportjában a sz. lelket ábrázolja.

Pécsi domborművünkön a szűz széke mögött pásztor áll, kit kétségen kivül annak jellemez, valamint különös pórias ruhája, ugy pásztorbotja és azon mezőgazdasági ajándéka, melyet a nyakára akasztott kasban hoz, a franciáknál a középkorban dívott szokás értelmében, mint ezt munkánk 132-dik lapján bizonyítottuk.

Maga a szűz a felhozott példányokéhoz hasonló cathedrán ül (hasonl. 56. sz. fametsz. a 63. számuhoz). Ugyszintén megegyezik a pécsi három bölcs elrendezése is a katakombákéival. A különbség főkép abban áll, hogy a pécsi bölcs festőiebben van elrendezve, mint a katakombák többségének bölcse, vagy mint a laterani sarcophagé; másrészt pedig nem kerülheti ki figyelmünket az sem, hogy Pécsett, a XII-dik század főkép franczia divatjának értelmében, valamiut a ruházat szabása módosítottnak tetszik, ugy kivált annak gazdagabb, virágos, szegélyes és drágakővel díszes ruhája egészen különbözik a katakombák ruhájának egyszerűségétől. A katakombákban az efféle dísz hiányát a ruhák bősége pótolja, mig ezek a középkorban mind szűkebbekké váltak, mit kivált a pécsi alakok nadrágain láthatni.

Ha ezen lényegtelen különbségektől eltekintünk, nem tagadhatjuk, hogy a IV-dik század sarcophagjain meg volt már alapítva azon typus, melyet később követett a középkor a három bölcsnek a szűz és gyermeke előtti megjelenésének előadásában. De következik e megjegyzésből még más is. Az antik módra domborműves előadásokkal ellátott kőkoporsók hazája, Román és Olaszországon kivül, még délibb Francziaország is, hol ilyféle sarcophagok maig nagy számmal maradtak fenn; ellenben Németországon az antikizáló sarcophagok — a XIII. század beállta előtt — nem igen fordulnak elő. Mindezekből világos, hogy a pécsi domborműnek a katakombák kőkoporsókéival olyannyira találkozó jelenetét, hacsak nem Olaszországból, mi ellen más tekintetek hangosan szólanak, csakis Francziaországból lehet és kell származtatnunk.

Mi már most a pécsi jelenet ruházatát illeti, nem tudhatjuk többé: vajjon a szűznek feje, az antikizáló előpéldányok értelmében, fátyollal volt-e betakarva. Köntöse vagyis tunicája kettős, a lábikráig érő hosszu női és egy felső, mely a váll táján keskeny, de a kéz felé tetemesen táguló bő ujjakkal van el-

Digitized by Google

látva; hasonló szabásu ujjat mutat 85. sz. fametsz. Az alsó tunica, mint látszik, övvel volt felkötve a szűz derekán; czipője gyöngygyel van diszítve. A gyermek Krisztus be van pólyázva, letört feje mögött keresztes nimbust látunk, minő a katakombák csak egyik, alkalmasint igen késő művén fordul elő.

A három bölcs Herodes előtt.

A három bölcs ruhája nem a katakomba bölcseinek phrygiai viselete ugyan, de bizonyosan mégis abból eredt, a csak térdig érő, a rendes középkori köntösnél tágabb, felkötött tunica és a szűk nadrág; ez rendesen bővebb ugyan a IV-dik században készített művekéinél; de van ezek közt is szűk, és a pécsinek inkább megfelelő. Feltünő, hogy a bölcsek itt nem viselnek köpenyt, ellenben Herodes előtt köpenyben jelennek meg. Czipőik gyöngygyel vannak kirakva; nem tudhatni, vajjon a három bölcsnek, mint keleti lakost jellemző phrygiai sapka volt-e fejükön? A pécsi két pásztornál több, az akkori magyar nemzeti öltözetből vett részletet emeltem ki; hasonlót tehetek, hanem csak egy részletre nézve, a három bölcsnél; e részlet: utazó táskájuk, mely két szíjjon lóg le nyakukról; e táska négyszögü, kissé kikerekített szöggel, a nyilást betakaró négyszögü lappal van ellátva, mely gomb-kirakásu alakkal díszes; oly tulajdonok, melyek mai tótjaink és horvátjaink utra vinni szokott táskáikat is jellemzi; e táskához hasonló franczíát vagy németet nem ismerek.

Az idézett chartres-i ablakon ezen jelenet is le van festve; ugyancsak, mint Pécsett, Chartresben is Herodes trónon ül s előtte áll a három bölcs vándorbotjával, fölöttük pedig nyolczágu csillag látszik. Chartresben a három álló személy koronát visel fején; itt tehát, mint az előbbi előadáson, már három király, nem puszta bölcs (magus) van ábrázolva. Pécsett a jelenet ki van egészítve a Herodes széke mögött álló három poroszlóval. A hét alaknak csaknem valamennyie mutató-ujját emeli, mi beszédet vagy figyelmet jelent; az utóbbit a poroszlónál kell feltennünk, ki nem mint a három bölcs és Herodes, jobbjának, hanem baljának mutató-ujját emeli fel.

A pécsi három bölcs előtt megjelenik szintén a csillag, hanem ez itt hét, nem pedig, mint Chartres-ben, nyolczágu.

Midőn három bölcsünk ruhájának előpéldányát fametszeteink közt keressük, szemünk megakad a 83-dik számún (210. l.), mely a Rajnán túl sz. Odilien czimü női zárdában készített könyvből van véve. Itt is, amott is (Pécsett) a byzanti bővebb tunica és köpeny helyett, e ruhákat csak szűkebb és rövidebb alakban találjuk; itt is, amott is a czombot szűk nadrág, a lábat topánféle — de zsinegezés nélküli — magas czipő takarja. A különbség az övben található, mely a 83. sz. fametszeten nem látszik, mig a pécsi alakokban inkább szíjjfélének tetszik; továbbá Pécsett a köpenynyel egyaránti hosszal bir a köntös, mig a sz. odilieni képen nem ér le a térdig.

Végre figyelmeztetnem kell még egy tévedésre, mely szerint a XIII-dik század óta a gyermek Krisztus három tisztelőjét ugyanannyi sz. királynak nevezzük, holott a biblia bölcsnek nevezi, kit keletről juttat Bethlehembe.

Máté II. 1.: „Mikor pedig született volna Jézus Bethlehemben, Júda nemzetségének városában, Héródes király idejében, imé napkelet felől jövének Jérusálembe b ö l c s e k.“

És Máté az egyetlen evangelista, ki a keletről jött bölcsekről szól, a többi három evangelista sem bölcset, sem királyt nem emleget; ekkép Krisztus ezen tisztelőit, az egyetlen fenmaradt forrás szerint, nem királyoknak, hanem bölcseknek kell neveznünk.

Herodes ruhája ugyanazon darabból áll, melyet a bölcseknél találunk; de ezekhez hozzájárul még balkezében tartott sisakja; alakjának előpéldányát 86. sz. fametszetünk adja (213. l.) s ez, mint amott megjegyeztem, az antonini oszlopon, Rómában fordul elő. Tehát Herodesunk sisakja az antik sisaknak hagyománya, csak hogy, mint király főtakarója, inkább ki van czifrázva, és hogy tetején a s p e c i f i c u s f r a n c z i a l i l i o m o t h o r d j a, mi szintén világosan franczia keletkezésre mutat.

Különös a Herodes trónja mögött álló testőrök ruházata, mely, ugy látszik, nem egyszerü tunica, hanem a test felső részén rövid mellény vagy kurtka, és a czombon bő, térdig érő bugyogó, ez alatt pedig a szokásos szűk nadrág és magas topánféle czipő. A harmadik testőrnél bugyogót nem veszünk észre, ez tunicát visel. Az első hatalmas kardot tart kezében. Bugyogós testőreink ruházatához és az egyiknek

Digitized by Google

kardjához legközelebb áll 82. sz. fametszetünk (209. l.) ruhája és kardja, mely Hefnernek egy XII. századbeli könyvből vett rajza után lőn másolva. A középkori kard alakját tüzetesebben ismerteti velünk 70. sz. fametsz. (196. l.) Egyébiránt nem lehetlen, hogy szobrászunk valóságos tunica-köntöst akart előadni, és hogy annak végét, az alkalmasint már akkor viselt magyar gatya idomára alakította, vagy pedig a görögök czombruhájáéra, melyhez az még inkább hasonlít, ha t. i. az uj-görög már akkor is a maihoz hasonló czombbelit viselt. A dombormű itt nincsen oly szabatosan kidolgozva, hogy e kérdésekre határozottan lehetne felelni.

A három bölcs alva. (55. fam. felső ábráján.)

Az álmában figyelmeztetett három bölcs szintén le van festve a chartres-i ablakon, de nem oly fölötte naiv módon, mint Pécsett. Amott az egyik bölcs, koronás fejével jobbra, a másik balra dül, a harmadik a kettő közt a kép közepén hátrahajol, de midőn az angyal intőleg megérinti vállát, felnyitja szemét, mig az előtéren fekvő két alvó szemét zárva tartja. Pécsett nincsen intő angyal, mint nincsen a pásztorok jelenetében sem, de van az alvók fölött félig ledörzsölt kard.

A három bölcs Pécsett ugyanazon egy nyoszolyában fekszik, mindegyiknek szeme be van hunyva, ugy, hogy az intés legfelebb álmában találhat helyet. A három fő az igen rövid nyoszolya felső végén ugy tünik fel, mint egy szárból kinőtt három bimbó; ezen helytelen elosztásból támadt aránytalanság mellett feltünő mégis az egyéni arczképezés, melyben a külön nemzeti typusra ráismerhetni: ugyancsak a legalantabb fekvőnek szakáltalan fejét inkább tót, a középsőét inkább magyar, a legfelsőbbét ismét tótnak mondhatni. Mindháromnak főtakarója keleti turbánhoz hasonlít, mi elég meglepő a XIII-dik században, hacsak ebben nem a keresztes hadjáratok befolyását akarjuk keresni.

A takaró díszes szövetű, alapján körbe zárt, négylevelű rózsa van elhintve, minőt adott fametszeteink több rendbeli ruhakelméin díszként vehetni észre.

A lelógó lepedőéhez hasonló ránczozatával gyakran találkozunk Franciaországban, hol ilyent kárpitként festettek az épületek alapzatára; találjuk például azt a reimsi székes-egyház kapuzata alapzatán is, még pedig nem festve, hanem domborúan vésve. Ha az alvó bölcs fölött lebegő tárgy ugyancsak kard, feltünő keleti görbe alakja, ellentétül az akkoron nyugaton használt egyenes karddal.

Bethlehemi gyermekgyilkolás.

E tárgy ismét inkább megközelíti a chartres-i ablak egynevű tárgyát. Ezen előadás Chartresben három keretbe foglalt folytatást (suite) képez; az egyik keretben Herodes trónján ül, előtte áll két kardos ember, egyike jobbjának — a figyelem és engedelmesség jeléül — mutató-ujját homlokára teszi. A második keretben két kardos embert látunk s egy nőt, ki gyermekét inkább oda tartja, sem hogy azt elvonná az azt átdöfő kardtól; a földön meggyilkolt gyermekek s azoknak elvágott tagjai feküsznek. A harmadik keret előadása hasonló a másodikéhoz, csak hogy itt még egy — a földön fekvő nő — járul hozzá, ki holt gyermekét átöleli.

Pécsett a női alak el van hagyva, hanem a holt gyermek és a levágott testtagok halma mégis emlékeztet a hasonló előadásra Chartresben; igen naiv felfogásu Pécsett az egyik gyermek teste, mely fő nélkül egyenesen áll, két bakó közt. Herodesnek ruházata megegyezik az 56. sz. fametszetünkön látható Herodes ruházatával; két bakó itt czipőbe, szűk nadrágba, térdig érő, keskeny ujju, és derekán felkötött tunicába van öltöztetve; a harmadik ellenben hosszu, bokáig érő női tunicát visel; itt tehát kérdés támadhat, vajjon a szobrász nem a meggyilkoltak egyikének anyját akarta-e adni? E nézetet nem ellenzi nyugalmas állása; mert Chartresben is a nők ép oda tartják gyermekeiket. A pécsi alak felső része annyira meg van rongálva, hogy itt kétségen kivüli magyarázatról szó sem lehet.

Digitized by Google

Egyptombai menekülés.

E jelenetet is látjuk a chartres-i ablakon. Sajnos, hogy a pécsi domborműnek, e helyt rongált állapota miatt, a hasonlítást nem részletezhetni; egyébiránt a keresztyén eposnak ezen jelenete az egész középkoron át csaknem mindenütt ugyanazon módon van ábrázolva.

Sámson történetének jelenetei. (55. fam. alsó táblája alján.)

Itt az összehasonlítás nehezebb, mint a fentebb tárgyalt jeleneteknél; mert nem ismerek sem ranczia, sem más nemzetbeli szobrászati vagy festészeti művet, melyen az itt szemlélt történeti jelenetek ugyanazon folytatásban, suiteben, volnának előadva; sőt egyike, a fakitépés, mint a bibliában nem említett, egyedül Pécsett látható.

Egyébiránt Sámson egyéni jellemzésére a Rajnán túl a pécsihez hasonló jelleget használtak. A hajbőséget a nembeli erő ismertető jelének tartották és tartják ma is; innen történt az átvitel a test általános erejére, s így Sámsonnak ereje is hajában rejlett, s ennek levágatásával megszünt. E nézet következtében a középkorban Sámsont igen dús és hosszu hajjal ábrázolák, mely a Rajnán túli művekben, kivált a francziákban, gyakran két tekercsben, czopfban, lóg le hátán.

Déli Francziaország Aveyron nevű megyében fekvő Conques helyiség temploma kincstárában több igen nevezetes tárgy találtatott, melyeknek egy része az 1867-ki párisi kiállításon a régészek figyelmét nagyban magára vonta; többi közt Begon ereklyetartója (Begon az odavaló Fidesnek szentelt kolostornak apátja volt 1099-től 1118-ig); ezen ereklyetartó másolatát adta s erről értekezett az „Ann. arch.“ XVI. köt. 277—279. l. Darcel Alfred. Az ereklyetartó henger-alaku, a henger kúppal végződik s négyoldalu talapzaton áll. Az utóbbi minden oldalán hajdan kivert előadás medaillon-keretbe volt foglalva; csak egy medaillon maradt fenn ép állapotban s ezen férfiut látunk, ki egy czombjai közé szorított oroszlán száját szétrántja. Az előadás igen erélyteljes román stylű; e tekintetben rokona a mindjárt említendő verduni antipendium hasonnevü előadásának. Darcel habozik, vajjon az oroszlánnal küzdő férfiút Sámsonnak, vagy Davidnak kell-e neveznie*); azonban valamint a küzdés módja, ugy a hosszu kettős hajtekercs vagy czopf nem hágy kétséget, még pedig annál kevésbé, mert a „SIC NOSTER DAVID S. TANAM SVPERAIT“-féle felirat, mely Darcelt habozásra késztette, nem ezen, hanem más előadásra vonatkozik. A conques-i ereklyetartón tehát kettős czopfos Sámsonnal ismerkedünk meg, ki keletkezte korára nézve régibb a következőnél, mely a klosterneuburgi oltáré.

A verduni antipendiumon, Klosterneuburgban, Sámson szintén kettős czopffal van ellátva (l. Ber. u. Mittheil. des Alterthumsvereines zu Wien IV. köt. XIX. tábla). Itt Sámson, midőn ama nagyszerűen fölfogott oroszlánt, melyről már szólottam, megtámadja, igen erőlködik, s ezért hajának két czopfja hátáról elválik és szabadon lóg le.

---

*) Parmi les plaques en argent repoussé et ciselé qui garnissent chaque face de la base, une seule subsiste encore. Elle représente, dans un médaillon circulaire, un homme barbu, à la longue chevelure, terrassent un lion dont il déchire la guenle de ses deux mains. Est-ce Samson? est-ce David? Le commencement d'inscription placée an dessous, ou se lit seulement, en caractéres repoussés assez barbares

AVCTOREM MORTI (S)

ne saurait nous l'apprendre. Mais si la chevelure s'enroulant en deux longues tresses, nous fait penser à l'Hercule biblique, l'inscription suivante nous ramène au roi prophète

SIC NOSTER DAVID S. TANAM SVPERAIT.

Cette inscription oú l'on reconnait un vers léonin, est surmontée d'un fragment de bas-relief qui laisse voir un bras de siége et deux pieds nus, posant chacun sur un dragon. C'est tout ce qui reste d'une figure de Jésus-Christ. Le nouveau David terrasse Satan, l'éternel eunemi de l'homme, comme l'ancien David terrasse le lion qui avait attaqué son troupeau.

Igaz ugyan, hogy Dávid is küzd oroszlánnal, de egyrészt a második aláirás más medaillon alá van téve, másrészt épen Sámsonnak küzdése az oroszlánnal, nem pedig Dávidé tekintetett Krisztusnak a Sátánnali küzdésének előképéül. (L. 137-dik lapunk 6-dik számát.)

S igy a Sámson alatti verset következőleg lehet kiegészíteni:

AVCTOREM MORTIS VINCIT SAMSON BENE FORTIS.

A halál okozójának itt a Sátán azért tekintetik, mert a két első embert isten parancsolatának áthágására birta, mi által a halál a világba jött; az oroszlán pedig, valamint gyakran Krisztusnak jolképe, ugy ellenkezőleg a Sátánt is jelképezi (L. Heider „Uiber Thier-Symbolik und das Symbol der Löwen i. d. christl. Kunst. Wien 1849.)

Digitized by Google

Pécsi domborművünkön Sámson alakja négyszer fordul elő: először vezettetve, azután a kitépett fát hordva, továbbá egy oszlopot átkarolva, végre az oszlopot lerántva s összetörve; az első három esetben mozdulata szabatosabb, csekélyebb megerőltetéssel járó; miért is hosszu, a telső czomb közepéig leérő czopfja hátához simul, s e czopfnak kettős elválása nem vehető észre már azért sem, mert itt az alak csak profilben vagy háromnegyed profilben van előadva: de a negyedik jelenetben az erőfeszítés tetemes levén, a kettős czopfot is ugy repíti fel, hogy ez a kereszt fekirányos két ágához hasonlít és balrésze diagonal vonalban mintegy felrepül a légbe, mi annál könnyebben észrevehető, mert itt az arczot csaknem elülről látjuk előadva.



(98. ábra.)

A Rajnán innen Sámson hajzatát máskép fogták fel.

A constanzi székes-egyház szentélyének faszékein Sámsont látjuk, ki az oroszlán száját szétfeszíti; ezen előadásnak alakja a gyámkőé (Krag- oder Tragstein). Sámson ruháját rövid, bő ujju tunica vagy blouse képezi, alsó czombja és lába meztelen; bő haja fürtökben veszi körül fejét, s alig különbözik az oroszlán sörényétől. E képet a bécsi „Mittheil.“ 1863-dik kötetéből vettem, hol Ch. Riggenbach „Die Chorgestühle des Mittelalters vom XIII. bis XVI. Jahrhundert“ czimíi czikkében (244—265. l.) fordul elő. Riggenbach e faszékeket a XV-dik század fa-faragványai legjelesebbjei közé számítja.

Az oroszlán száját széttépő Sámson más német példáját találjuk a „Mittheil.“ 1864-diki kötetében; ezt Pötschnigg közli, a villachi városi templom szintén faszékeit másolván. Itt az előadás nem gyámkő-alaku, hanem látható a faszék egyik rekeszén (Stuhlwangen), Sámson fölött 1464-ki évet látjuk feljegyezve, a faragvány tehát ez évben készült. Az oroszlán két hátsó lábán ül, mely helyzetben őt Sámson jobb lábával tartja, mig fejét felemelve, két kezével száját szétfeszíti. Sámson nem igen erőlteti meg magát, mind saját, mind az oroszlán állása inkább kényelmesnek tünvén fel; mindamellett Sámson roppant dús hajazata, melyzmai — látszólag oly dús hajú — nőinknek talán öt parókát is szolgáltathatna, légbe röpülő hosszu fürtökben veszi körül fejét, a mig széles szalag e hajazatnak csak kis részét szorítja a koponyához. E szalagot s egy rövid köténvt kivéve, Sámson teste meztelen, mintha a nagy munkához fogván, elébb letette volna ruháját.

Régibb, Sámsont az oroszlánnal képező, kőbe faragott előadásokat találunk a bécsi sz. István-féle és nálunk a jáki templom főhomlokzatán. Ugy látszik, mintha az utóbbi, mint a XIII-dik század második felének szüleménye, az előbbinek, mely már a XII-dik században készült, volna utóképe; mert a felfogás mindkettőben ugyanaz; t. i. Sámson és az oroszlán meglehetős nyugalomban állva egymás mellett, ugy, hogy Sámson inkább kutyavezető vadászhoz hasonlít. Hajzata itt is dúsgazdag, hanem itt nincsen két czopfra osztva vagy czopffá fűzve, hanem gazdag fürtben veszi körül az alak fejét.



(99. ábra.)

Van nemzeti muzeumunknak is egy kör, vagyis inkább tarcsa alaku áttörött román stylü műve, mely chimaerával vagy sárkánynyal küzdő férfit ábrázol; ez nem Sámson ugyan, s az állat nem oroszlán, hanem egészben az oroszlánnal küzdő Sámsonhoz nagyon hasonlít, a mint e jelenetet a középkor nyugati iskoláiban előadva látjuk.

Digitized by Google

Sámson ruhája a pécsi dombormüvön magas czipőből, szűk nadrágból s felkötött tunicából áll; ezekhez kétszer járul a tunicával egyaránt hosszu, térdig leereszkedő valóságos vállköpeny is, ez pedig, mint a vezetett vak Sámson alakján mutatkozik, díszes, hatlevelü rózsa-alaku csattal, a mell közepén, nem pedig — régibb szokás szerint — a vállon van összetartva. Itt a köpeny szükebb, mint a kitépett fát vivő Sámsoné, ellenben az előbbi alak tunicája bővebbnek tetszik az utóbbiénál. A vezetett vak Sámson felfogása feltünőleg hasonlít 83. sz. fametszetünkéhez.

Vak Sámsonunk vezetője egyedül tunicát visel, köpeny nélkül, czombját és lábát szük nadrág és magas czipő födi; tunicája olyan, mint Sámsoné, azaz közép-bőségü, keskeny, a kézfejig érő ujjas és térdig érő.

Feltünő az oszlopot átkaroló Sámson tunicájának nyakkörüli keretelése; ez hasonlít egy, a XII-dik századból fenmaradt és a toulousi museumban őrzött kapitaelnek egyik alakjához; e kapitael másolatát a tulsó lapon adom.

Gedeon.

Kőtáblánk utolsó alakjában Gedeonra azért ismertünk (l. 140. l.); mert a jobb karjáról lelógó tárgy, daczára megrongált állapotának, mégis leginkább gyapjuhoz (Fell, Fliess) hasonlít. Ruházatáról csak keveset mondhatni; ráismerünk még a térdig érő tunicára vagy köntösre, de nem tudhatván, vajjon e köntös fel volt-e kötve derekán, mint a vezetett vak Sámsoné és annak vezetőjeé. A czombot, ép ugy, mint a többi alakét, szük nadrág födi és lábán — a többi alakéhoz hasonló — czipőt látunk. Bal kezében hosszu botot tart, de nem kampóst, minő a vezetett Sámsoné; jobbjában pedig sisakot hord, mely a felső kőtábla Herodesének sisakjához hasonlít, hanem csak egész, csürökös alakjában; mert nélkülözi a forgót vagy liliomot, mely Herodes sisakjának tetejét diszíti. Minő tárgy lehet az, mely vagy e sisakról, vagy a gyapjuról függ le, nem mondhatom; némileg kengyelvashoz hasonlít, de ilyen azért nem lehet; mert a kengyelvasat Gedeon idejében Palaestinában még nem ismerték, s ilyen semminemü egyptomi emléken nem fordul elő. A gyapoton, ha ugyanaz, kivül a sisak is Gedeonra mutatna; mert ez volna jellege a harczias héber főnöknek, ki Isten intésére oly hősi tetteket vitt véghez. Egyébiránt ezen, csaknem tönkre tett alak magyarázatából portfeuille-kérdést nem csinálunk.

Eddig csak keveset mondtam a pécsi dombormü ruháinak külön díszéről, közönségesen mustrázottnak nevezett alapjáról (à dessin) és díszkereteléséről vagy szalagozásáról, mert ezen minőségét jobban tárgyalhatni egészben, összefoglalván és átpillantván mindazon ruhákat, melyeken ékítésök tekintetében bizonyos fokozat mutatkozik.

Hogy e kétféle diszítés leginkább virágzott a XII-dik században és lassan-lassan elenyészett a XIII-ikban: tanusítja az e korból fenmaradt és egymással egybehasonlított emlék; s e szerint a pécsi müveinket ismét XII-dik századbeli szellemüeknek kell mondanunk, daczára, hogy igen valószinüleg csakis a XIII-dikban készültek.

Alak-alapos, mustrált, szövetet látunk a három bölcs három ruháján, az alvók takaróján és azon vánkoson, melyen a gyermeket ölében tartó szüz ül; a díszminta e szöveteken vagy a négy-, vagy a háromlevelü lóhere vagy rózsa, vagy kis karika, oly alak, mely a már adott fametszeten többször előfordult. E mustrázást a nyugat Byzantból vette, hol az nagyban dívott, de az ily alakos kelme mégis gyakrabban fordul elő francziaországi, mint németországi emlékeken vagy szöveteken; a franczia alkalmasint a középkorban is hiúbb volt a németnél. Jellemző, hogy a három bölcs közül kettő mustrált ruhát visel, midőn Herodes előtt megjelen, a gyermek Krisztust meglátogatók közt pedig csak egy van, ki ily köntösben díszlik; sőt itt mindhárom szintén mustrás uti-tarisznyát hord nyakán; miből világos a szobrász szándéka: az utóbbi esetben a három bölcset utazóként előadni, — más hasonló esetben a három bölcs vándorbottal jelenik meg, — Herodes előtt pedig, mint udvari jeleneten, köpenyben és mintegy panyókásan, kihallgatást nyerőkként vannak jellemezve. Nevezetes még az is, hogy az uti-tarisznya nem igen különbözik mai tótjainkétól, s nem emlékszem, hogy ehhez hasonlót franczia vagy német emléken láttam volna.

Digitized by Google

Érdekesebb a ruha alapjánál annak szegélyezése, mintegy díszes szalaggali keretelése; ennek szokása is mindinkább elavul a XIII-dik században; ezt mutatják az emlékek, ezt állítja Weiss és Didron is. Az előbbi „Kostümkunde“ 562. lapján olvassuk: „Was die Ausstattung der Gewänder anbetrifft, bleibt darüber nur zu bemerken, dass sich diese im Allgemeinen mehr und mehr vereinfachte, indem man vornämlich seit dem Schluss des XII. Jahrhunderts die bis dahin noch vorherrschend üblichen breiten Besätze um den Hals, um den unteren Saum und um die Arme fast völlig aufgab.“ Didron az „Annales archaeologiques“ IX. kötete 234-ik lapján, midőn a chartres-i székes-egyház világot teremtő atyaistenéről szól, ezt mondja: „Alsó köntösének szűk ujja himzett karpereczet mutat; ez Chartresben az egyetlen egy, a XIII-dik századból származó szobor, melyen ily, különben (a XII-dik században) igen közönséges himzés fordul elő.“ Didronnak, ha ezzel a keretelésnek feltünő ritkulását a XIII-dik században jelenteni akarja, igaza van, de nincs igaza, ha létezését a XIII-dik században egészen eltagadni akarja; mert ugyancsak e teremtő isten oldalán van több, kivált püspöki alak, melynek ruhája gazdag kereteléssel van ellátva.



(100. ábra.)

A ruhának dísz-szalaggali szegélyezése igen régi szokáson alapul; találjuk azt már a legrégibb hellen agyag-edényeken, hol rendesen két alak alatt szokott megjelenni, kétféle maeander alakban; az egyik — franczia nyelven la grecque, — épszög alatt törött egyenes vonalból alakul, ha egyszerű, csak egyes vonalból, ha összetett többből, mely egymást néha igen találékony módozattal metszi, mig a maeandernek második, görbe vonalu neme, az ugynevezett habmaeander, Wellenmaeander, laufender Hund, hasonlít mozgó, hanem azért mindig egymással összefüggésben maradó habokhoz.

A maeanderen kivül egyes, majd szélesebb, majd keskenyebb szalag vagy csík is igen gyakran látható az antik világ legrégibb ruházatán; sőt ilyen szalag, mely a ruhát nem kereteli, hanem azon végig fut alulról lefelé az állást vagy hivatalt jellemző római, ugynevezett bibor clavus is, a consulok széles szalagja, latus clavus, angustus clavus.

E szokás Rómából Byzantba, és a lovagok kettős, keskeny szalagja, Byzantból Europa nyugati tartományaiba ment át, és folytonos kiterjedéssel dívott egész a XII-dik század végéig.

E divat igen jellemzetes példányát mutatja egy, a toulousi muzeumban őrzött oszlopfő, melynek mását (100. ábra) Viollet-le-Duc szótára VIII. kötetének 125-dik lapjáról veszem.*)

„Ime, itt egy oszlopfőnek töredéke, mely Herodiad leányát, Salomet azon perczben ábrázolja, midőn ünnepélyesen Herodes előtt tánczolván, attól keresztelő sz. János fejét elnyeri. E két személynek tagmozgása gyöngéden van előadva, bár kissé modoros kecscsel alkalmazkodik is cselekvényének kifejezésére. Az igen gazdag ruházat redőzete és részlete feltünő szabatossággal és élénkséggel fejezvék ki, és stylök olyan, minőt az e korban elkor-

„Voici un fragment d'un chapiteau représentant Salomé, la fille de Hérodiade, au moment où elle obtient d'Hérode, pendant un festin et dansant devant lui, la tête de saint Jean-Baptiste. Les gestes de ces deux personnages sont exprimés avec délicatesse, indiquent le sujet non sans une certaine grâce manièrée. Les draperies, les détails des vêtements, d'une extrême richesse, sont rendus avec une précision, une vivacité et un style que l'on ne

*) Fametszetünk clichejét, ugyszintén 57., 58., 59., 60., 61. és 62. számu fametszetünk ólomlenyomatát Viollet-le-Duc és kiadója, Morell urak előzékenységének köszönöm.

Digitized by Google

csosodott byzanti szobrászatban nem találhatni többé.“

rencontre plus à cetu époque dans la sculpture engourdie des Byzantins.“

Tárgyunkra nézve itt főérdekkel bir a nem mustrás ruhák dísz-szalaga. Herodes tunicáján ily szalagot három helyen látunk: elül mellén s karján, felső és alsó karpereczként. Salome női tunicáján a nyak körül és leereszkedve mellére, az oszlopot átkaroló pécsi Sámson dísz-szalagjának módjára, ezenkivül van Salome tunicáján még egy himzett alsó karperecz is; végre, valamint Herodes, ugy az asztalnál ülő férfinak köpenye is mindenütt dísz-szalaggal van keretelve.

Pécsi domborművünkön a dísz-szalagra nézve legközelebb áll a toulousi Herodeséhez a b. szűzé és Sámsoné. Az előbbinek alsó tunicáján van karperecz a kézfej körül és szalag a térd alatt, hacsak ez utóbbi nem tartozik a felső tunicához, mit biztosan állítani nem lehet; a felső tunicán látunk karpereczet a felső karon, melyet csaknem a toulousi Herodes ugyan e helyen levő karperecze másolatának mondhatunk; a kéz körül tetemesen bővített ujjat pedig igen széles díszszalag szegélyezi, közepén drágakövet jelentő dűlt négyszög, oldalán kettős karikasor látszik, ép ugy, mint Herodes köpenyén.

A vezetett vak és a fát hordó Sámson tunicája dísz-szalaggal bir, egy — a felső czombot körülfogó széles karika — és kettős karperecz alakban, mely utóbbi a vak jobb karján fordul elő, balján pedig hiányzik; feltünő továbbá az is, hogy az alsó tunica e díszes voltának daczára a köpeny mindkét esetben nélkülözi a dísz-szalagot. Kettős karpereczet látunk a bölcsek tunicáján ott, hol e szalag nincsen ledörzsölve, ugyszintén a köpenyen is vehetni észre a keretelést, nyakrésze körül; ellenben a kétszer előforduló Herodes köpenye egészen keretelve van, még pedig ugyanazon karika-alakkal, mely Herodes vendégénél a toulousi kapitaelen látható.

Nyak és kéz körüli dísz-szalag szegélyezi a vak Sámsont vezető gyerkőcz köntösét; Herodes testőreinél a keretelés csak nyakuk körül, a bakóknál pedig csak alsó karpereczként mutatkozik.

Ime, a különböző rangot kifejező fokozat, jellemezve a keretelés többé vagy kevésbé díszes, és többé vagy kevésbé számos sorában.

Befejezésül tekintetet vethetünk a mindenütt — kivéve a pásztorok lábbelijét — ugyanazon alaku s ugyanazon magasságu czipőre vagy topánra. Csaknem mindnyájan kis karika- vagy gyűrűféle dísz látható, s ez a byzanti császár czipőinek gyöngyére emlékeztet. E czipőnek egyik neme a láb fején van kivágva, a másik két oldalán a szűzének felvágását — hosszu, ide leereszkedő stólája miatt — nem láthatni. A Sámsont vezető gyerkőcz czipője felvágatlan és dísztelen. Zsinegezést a topánon sehol sem vehetni észre.

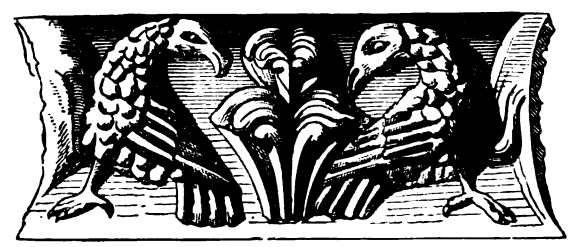
Miután b. Gerster építész barátommal a déli lépcsőház észak-keleti sarkát vizsgálni akarván, az ott levő s a régit eltakaró ujabb falnak nehány köveit elszedettük, mennyire ezt az uj lépcső boltozatának megkárosítása nélkül tenni lehetett: eredeti helyéből elmozdított vagy leesett négy faragott kőtöredéket találtunk, mely jelenleg a pécsi reáltanoda könyvtárában őriztetik. E négy kődarab legnagyobbika egymás mellett, en face álló két női torsonak köldök körüli részét mutatja, a köntös övével és két-két kézzel; a második darabon van férfi-torso profilben, egy kézzel és övvel, a harmadikon kis köntös-darab díszszalaggal, a negyedik fátyolozott női fejet mutat, felső része nagyon megrongált. Mindegyik darabon karika-díszes kelmekeret vagy bordure látható. Valószinű, hogy e négy töredék sz. Erzsébetnek a b. szűznél tett látogatását ábrázoló jelenet töredéke; ide mutat legalább az első darab, melyben a két barátnéra ráismerhetünk; a férfi torsoját vagy sz. József, vagy Zachariásének tekinthetjük; a megrongált nőfej pedig vagy Erzsébeté, vagy a szűzé volna, talán fátyolának díszszalagja miatt, inkább az utóbbié. A domború megelőzhette, a felső sorban, nyugat felé a pásztori jelenetet. (V. ö., mit e könyv első fejezetében Krisztus gyermekkorát illető előadások soráról mondtam.)

Digitized by Google

Dombormű-melléklet.

Keret.

Két felső táblánk keretét (l. 55. és 56. fametsz.) felváltva madár- és növény-dísz képezi, mely a mély keret horonyából folytonos sorban emelkedik, mint ezt következő fametszetünk nagyobb mérvben mutatja.



(101. ábra.)

Mindkét tárgyat stylizáltnak kell mondanunk, azaz olyannak, mely nem közvetlenül a természet utánzásából, lerajzolásából, hanem a természet hasonnemű tárgya képzelményes átdolgozásából és az anyagnak, mely jelen esetben kő, követelései szerinti átidomításából eredt. Efféle képzelményes átdolgozások és alkalmazások számtalanszor fordulnak elő a román styl korában, sőt vannak olyanok is, melyek semmiképen sem meríttettek a természet vizsgálásából vagy csak szemlélődéséből sem, hanem eredetöket más művészeti ág példányainak köszönik, p. o. a miniature-festészetnek, vagy épen a ruha- és kárpit-kelme gyártásának. Közlöttem fentebb Viollet-le-Duc nézetét a byzanti miniature-képek áttételéről a nyugati szobrászati művekbe; itt tehát csak azt kell említenem, hogy nem kevés régész a román, kivált ornamentalis szobrászatnak eredeti mintáit, a valamivel régibb byzanti és arab szövetekben ismerte fel. 64. számu fametszetünk a magyar koronázási köpenyen előforduló növénynyel vegyített oroszlándíszt mutat; ezt és más hasonló tárgyakat tekintve, Springer a bécsi „Mittheil.“ 1860. évfoly. 73. s k. l. ezeket mondja:

„Más képtypushoz fordulunk, oly állatokhoz, melyek közös fővel birnak; ilyent találtunk sz. Pál templomán Rómában, Mailandban és déli Franczia ország egyházain. Nem kisértjük meg az efféle képek jelentésének magyarázatát, de eredetök iránt nincs kétségünk, ha a Bock által e közleményekben adott magyar koronázási köpeny béllését vizsgáljuk.

„E szövetet, az oroszlánok hátsó czombján látható csillag okából, mely a sassanidi edényeken is látható, ugyancsak sassanidinek tekinteni, és a mienket megelőző évezredbe helyezni szeretnők. Mindenesetre itt találhatjuk fel az Innichenben és a másutt előforduló szobrászati művek előpéldányait. Megegyezik nemcsak az állatok alakzása, hanem megegyeznek némi részletek is, nevezetesen az állatok mögött felszálló fa, mely Innichenben egyes vastag, húsos levéllé törpült. Az állat kétszeri megkettőztetése alkalmasint a keretelő kör idoma miatt

„Wir wenden uns zu einem andern Bildertypus. Es sind Thierleiber mit einem gemeinsamen Kopfe. Wir haben dieses Motiv in St.-Paul, in Mailand und in südfranzösischen Kirchensculpturen angetroffen. Eine Deutung des Bildes versuchen wir nicht, die Herkunft desselben scheint uns aber zweifellos zu sein, wenn wir den Blick auf die von Bock in den „Mittheil.“ geschilderte subductura des ungarischen Krönungsmantel richten.

„Wir möchten dieses Gewebe, wegen des am Hinterschenkel angebrachten Sternes, den wir an Sassanidengefässen wiederfinden, der Sassanidenkunst zuschreiben, und in das vorige Jahrtausend zurückversetzen. Jedenfalls besitzen wir hier das Vorbild für die Sculpturen zu Innichen und anderwärts. Es stimmt nicht bloss die allgemeine Bildung der Thiergestalten überein, auch Einzelheiten, wie namentlich der hinter den Thieren aufsteigende Baum — in Innichen zu einem Fettblatt eingeschrumpft — zeigen vollkommenen Einklang. Die

Digitized by Google

történt; de ha egyszerűbb motivet is tekintünk, hol két állat egyetlen közös fejjel bir: akkor is valószinű, hogy csupa technikus okok hozták létre ezen, hogy ugy mondjuk, rövidítést az előadásban.

„De a motivvel egyszersmind a technikát, a tartalommal egyszersmind az alakot is átvitték a szövetgyártásról a szobrászat mezejére.

„A szövetgyártás testek képzésére nem igen elegendő eszközökről rendelkezhetik, árnyékozás nélküli szín változtatásával a plastikai kerekdedség látszatát alig birja elérni. Hogy bélfonalával ily hatásra szert tehessen, a belső körrajzot nagyon ki kell emelnie és egymástól elválasztania. Az állatok hátsó testén ez igen egyszerűen történik, midőn a farkat a lábak közé húzza és a czombok előrészén felvezeti. Ilyen rajzot találunk a magyar királyi köpeny béllésén, ilyent leggyakrabban a régibb kárpitok alakjain; s épen ilyent az utánzott szobrászati művek nagy többségén.

„Legalkalmasabb a szövet technikájára nézve a zárt körrajz; ekként szeretik az állati fark végét vastag csomóban vagy hegyesen végző kör-alakban előadni (mint ezt 64. sz. fam. is mutatja).

„A vonal lágy hajlását és hajlékonyságát a szövés alig engedi meg. Hol a szabad kézzeli rajzolás és a szobrászati mintázás akadály nélkül viszi görbe vonalait, ott a szövött kelme épszögöt és egyenes vonalu töréseket mutat. Ez utóbbi, a kelme-anyag elégtelenségéből származó hiány a szobrászatban csak ott állhat elő, hol szövött rajznak közvetlen utánzása forog fenn; az idegen befolyástól ment szobrász soha ily, művészetével ellentétben álló alakzásra nem bukkan.

„Az érintettekhez hasonló rajz-motivek egyenként a legkülönbözőbb helyeken jelennek meg. Ezektől csaknem szabadon maradtak Anglia, éjszaki Franciaország, Belgium és Németország közepe. Leggyakrabban találkozunk velök déli Franciaországban és Velencze táján, mint a keleti kereskedés leghiresebb vásártérein. Itt, hol az alakokkal ellátott pompás keleti kelmék mindennapiak

Vervierfachung der Thierkörper ist offenbar mit Beziehung auf die kreisrunde Einfassung erfunden, führen wir aber das Motiv auf die nächst einfachere Form zweier mit dem Haupt zusammengewachsener Thierleiber zurück, und die Wahrscheinlichkeit, dass blos technische Gründe die gewissermassen abgekürzte Darstellung hervorriefen, wird noch grösser.

„Mit dem Motive wurde auch die Technik, mit dem Inhalte gleichzeitig auch die Form aus dem Kreise der Weberei in das plastische Gebiet verpflanzt.

„Die Weberkunst ist in ihren Mitteln, Körper zu gliedern, sehr eingeschränkt. Den Schein plastischer Rundung erreicht sie nothdürftig durch Farbenwechsel ohne Schattenangabe. Um durch die Fäden des Einschlages diese Wirkung zu erreichen, muss die Zeichnung die inneren Umrisse stark betonen und scharf trennen. Bei dem Hinterleibe der Thiere geschieht diess auf die einfachste Art, indem der Schweif zwischen den Beinen durchgezogen und an den Weichen emporgeführt wird. So finden wir die Zeichnung an der subductura des ungarischen Krönungsmantels, wie an den meisten alten Teppichfiguren; gerade so bemerken wir sie an der Mehrzahl der nachgebildeten Sculpturen.

„Geschlossene Contouren eignen sich für die Webetechnik am besten. Demgemäss werden wieder namentlich die Schweifausgänge in dicken Büscheln vereinigt oder noch häufiger bloss die Umrisse in der Form eines zur Spitze ausgezogenen Kreises gezeichnet.

„Weicher Linienschwung ist bekanntlich kein Vorzug der Weberei. Wo die freie Zeichnung, die plastische Modellirung sich ungehindert in krummen Linien ergeht, zeigt der gewebte Stoff rechte Ecken und gerade Brüche. Diese Eigenthümlichkeit, aus der Beschränktheit des Materials hervorgegangen, kann sich nur dort wiederholen, wo das Teppichmuster unmittelbar nachgeahmt wurde. Der von fremden Einflüssen unbeirrte Plastiker würde niemals auf eine solche, seiner Kunst wiedersprechende Formengebung verfallen.

„Aehnliche Bildmotive, wie die bisher geschilderten, kommen sporadisch an den verschiedensten Orten von England, Nordfrankreich vor, Belgien und das mittlere Deutschland sind von solchen Räthselbildern beinahe gänzlich frei geblieben. Am stärksten vertreten erscheinen sie im südlichen Frankreich und im Venczianischen, in der Nähe der berühmtesten Stapelplätze für den levan-

Digitized by Google

valának; a képzelőtehetség ezekkel könnyen megbarátkozván, egyes idomait nehézség nélkül átvihette a művészeti gyakorlat más ágaira, s e mód csak ezen városoktól, hol még a plastikai technika is elárulja az eredeti mintát, származott át távolabb eső helyiségekre is; később természetesen nem volt többé szükség szövött kelmékre, mint mintákra visszatérni, miért is lassan-lassan e kelmék sajátságos idomzása is eltünt, s végre csak a tárgy rokonsága maradott meg.

„A szövetek motivjei átvitelének benső valószinűsége még inkább növekedik, ha azok nagymérvű alkalmazását a szertartásban tekintjük. Pompás kárpitok terjedtek el, mint még ma is Olaszországban, a templomok pillérein, oszlopain és hosszu falain. E decorátiót tehát természetesen vagy folytathatták a kapitaeleken és frieseken is, kivált ha azokat szinezetteknek gondoljuk, vagy épen szobrászati művel helyettesíthették. Az oszloptövek igen nagy számát kárpitféle mintákkal befestettnek kimutathatni, a sz.-savini falképeken ecsettel utánozták a szövetek alakjait, valamint az üvegfestés története is kimutatja, mint emelték a szövőszék teremtményeit emlékszerű értékre. Általán, minél tovább haladunk a művészeti idomok felismerésében, annál fontosabbá válik előttünk a szövet- és himzés-mesterségnek szerepe a művészet történetében. Nem időzvén Niniveh megkövesült kárpitjainál, az assyriai szobrászat ezen tagadhatlan előképeinél, csak arra akarjuk figyelmeztetni az olvasót, hogy a hellen építészet jelképes idomai is szövetekről kölcsönözvék; továbbá, hogy az utóbbiak sajátos jellegei a legrégibb hellen agyagedényeken is elég gyakran fordulnak elő; végre, hogy a rézmetszetnek ugynevezett „geschrotene“ lapjai eredetöket igen valószinűleg a himzés utánzásának köszönik. Ha észrevételeink alaposak, uj tanuságát derítettük fel annak, miként hatott a szövés a művészet más ágaira.

tischen Handel. Hier, wo orientalische Prachtstoffe täglich dem Auge sich darbothen, konnte die Phantasie sich leicht mit den Räthselgestalten befreunden und einzelne Typen auf andre Kunstgebiethe übertragen. Von diesen Städten, wo auch die Technik noch die deutlichsten Spuren der ursprünglichen Muster offenbart, verpflanzten sich dieselben erst in die ferneren Länder, wobei es natürlich der wiederholten Vermittlung durch Teppiche nicht mehr bedurfte, daher auch die formellen Anklänge allmählich abgeschwächt werden und schliesslich nur noch eine stoffliche Verwandtschaft übrig bleibt.

„Die innere Wahrscheinlichkeit einer häufigen Entlehnung der Bildmotive von Webestoffen wird wesentlich verstärkt durch die Erinnerung an die ausgedehnte Verwendung der letzteren im kirchlichen Dienste. Prachtstoffe umschlossen, wie noch heutigen Tages in Italien, die Pfeiler und Säulen und zogen sich an den Wänden der Hauptheile der Kirche hin. Was lag näher, als die Decoration der Säulen und Pfeiler auch an den Kapitälen und Friesen fortzusetzen? zumal wenn wir uns diese polychromirt denken, oder den Teppichschmuck zu ersetzen, indem man die charakteristischen Typen desselben mit dem Meissel ausarbeitete. Kennen wir doch eine genug grosse Zahl von Säulenstämmen, welche von oben bis unten mit teppichartigen Mustern bedeckt sind, sehen wir doch an den Wandmalereien in St.-Savin, dass der Pinsel es sich zum Ziele setzte, die Formen der Gewebe zu reproduciren, und weiss doch endlich auch die Geschichte der Glasmalerei von einer ähnlichen Erhebung der Erzeugnisse des Webestuhles zu monumentaler Würde zu erzählen. Welche tiefeingreifende Rolle die Weberei und Stickerei in der Kunstgeschichte spielen, wird bei näherer Einsicht in die Entwicklung der Kunstformen immer klarer. Ohne uns bei den versteinerten Teppichen von Niniveh, dem sicheren Vorbilde der Weberei für die assyrische Sculptur, aufzuhalten, erinnern wir nur daran, dass die symbolischen Formen der hellenischen Architektur von Geweben entlehnt sind, die charakteristischen Merkmale der letzteren, an den ältesten griechischen Vasenbildern vorkommen, und daran, dass die sogenannten geschrotenen Blätter im Fache des Kupferstiches höchst wahrscheinlich der Nachbildung von Stickereien ihren Ursprung verdanken. Wir hätten, wenn unsere Erklärungen sich als stichhältig beweisen, einen

Digitized by Google

neuen Beleg vom Eingreifen der Weberei in die anderen Kunstgebiethe geliefert.“

A szövetek idomainak — itt csak érintett — befolyásától a hellen építészeti ornamentikára, tüzetesen szólanak Boettiger „Die Tektonik der Hellenen“ czimű munkájában és Semper több rendbeli irataitaiban, sőt az utóbbi a szöveteket, vagyis a lakhely szövetekkeli bekerítését épen az építészetnek élére is teszi, és e bekereteléstől az építészet szilárd falait is sok tekintetben származtatja.

Springer előadott nézete tökéletesen alkalmazható a pécsi horony díszére is; itt is könnyen ráismerhetünk a szövet-mintára, kivált a madarak fásult rajzában és inkább merev halpikkelyhez hasonló, mint hajlékony toll előadási módjában; igaz ugyan, hogy ezen mód általános a román stylben, de épen ezen általánossága arra utal, hogy eredetét a természet szemlélődésén kivül alapultnak tekintsük. A láb és köröm jobb a tollnál, sőt itt már a természet tanulmányozását feltehetjük.

A kettős, egymás felé fordult madár vagy állat, mint szövetszegély vagy keretelés számtalanszor fordul elő a középkorban, ugy byzanti, mint arab kelméken, s épen oly gyakran találkozunk azzal kapitaelek, friesek, párkányzatok, padozat-téglák s. m. e. építészeti részleteken. Itt csak két példát hozunk fel; egyike a byzanti kettős sas, mely kizárólag a császárok czipőin díszlett; a kettős sas tehát sokkal régibb Zsigmond császár koránál, melyben csak ujra lőn felkapva. A második példát szolgáltatja Hefner „Trachten des christlichen Mittelalters“ 26. tábláján; itt két, fejével egymás felé fordított és farkával érintkező sas közt koronás emberi alak áll; a sasok állása tehát hasonló a pécsi madarakéhoz; azonban a tollak előadása Hefner példányában még sokkal inkább eltér a természettől, mert ezek egészen önkényes rajzot mutatnak, midőn a testen sakktáblát képeznek, melynek minden mezejében ötlevelű növény mutatkozik, a szárnyakon pedig párhuzamos fürészféle alakban jelennek meg. Láb és köröm szintén önkényesen van rajzolva; a fejek jobbak a többi részletnél s hasonlók a pécsi madarakéhoz. Hefner e kelme készítését a IX. vagy X. századba helyezi; én — a középső emberi alak után itélve — ujabbnak tartom; mert igen sok hasonlatosságot találok e szövet vagy himzett sasok és a pécsi kőbe faragott madarak közt, csakhogy az utóbbiak még fejlettebb művészeti korszakban készültek.

Hefner középső emberi alakja helyett Pécsett növénynyel találkozunk, mely két-két egymás fölötti képzeletes levélcsomóból van összetéve. A kétszer kettős levélcsomó csaknem ugyanazonos azzal, melyet 100. sz. fametszetünkön Herodes lába alatt látunk, csakhogy a pécsin hiányzik a szőlőfürt, melyet a toulousi félig mutat. A nagy hasonlatosság annál feltünőbb, minél inkább képzeleti, vagyis phantasticus az alakzás. Könnyen történhetik, hogy két, egymástól távol működő művész, ha ugyanazon természetes növényt utánozza, igen hasonló két alakot fog teremteni; ellenben, midőn képzelő tehetségében feltalált idomot érzékít, akkor ennek a két különböző helyen szükségkép különböznie kell: hasonlatosság pedig csak másolat utján állhat elő; miért is a pécsi díszt a korábbi francziaországi utánzásának kell tekintenünk.

Madár-díszes keretünk fölött (l. 55. és. 56. sz. fam.) más kisebb növénydíszt látunk, melyen a levelek egymás mellett állanak katonasorban. E keretelés nem egyéb az antik építészet ökörszem vagy tojás-díszének elkorcsosodásánál; vagy még inkább a hasonló antik dísz — Hahn éleseszű megjegyzése szerint — sorba rakott tengeri kagylót ábrázol. E kagyló neve „Cyprea livida.“

Mi már most a felső tábla s keretének arányait illeti, az előbbit — igen hihetőleg — az építész határozta meg rendszeresen a templom egysége után; még pedig

egész hosszát, mely mérve tesz 7 lábat, 1 hüvelyt, és

egész szélességét, mely mérve tesz 3 lábat;

az elsőt $\mathfrak{b} = 7{,}287'$, a másodikat $\mathfrak{f} = 3{,}238''$ rendszeres mérvekre; $\mathfrak{f}$ levén $\mathfrak{b}$ kétharmadának kétharmada. A szobrász, nem akarván félbeszakasztani az előadás folytonosságát, mely szerint az ajtó fölötti kép a déli falénak kezdetét képezi; e két kép közt elhagyta a keretet. s igy táblája szélességéhez aránytalan hosszat kapott. Másrészt ugy tetszik, mintha a szobrász nem volt volna beavatva az építészi arányozáshz; mert ő az építésztől kapott rendszeres mérvet, csakis symmetrice osztotta fel, ugy, hogy azt magasságában nyolcz részre eldarabolván, ezekből egyet adott a felső, egyet az alsó madár-díszes keretnek, a többi hatot pedig bibliai jeleneteinek előadására tartotta fenn.

Digitized by Google

Az alsó képes kőtábla arányai jobbak a felsőénél; mert itt kellemesebb tekintetű a magasság viszonya az egész hosszhoz; az utóbbi ugyanazonos levén, azaz $\mathfrak{b} = 7{,}287'$, egész magassága nem sokkal kisebb a $\frac{1}{2}\ \mathfrak{b} = 3{,}643'$-nél. Azonban a keret arányának meghatározásában a tulajdonképi képes táblához, itt sem követték az építészeti rendszert, hanem csakis a symmetriait, midőn t. i. a szobrász az egész magasságot tiz részre osztotta, s ezekből kettőt a keretnek, nyolczat pedig a képes táblának adott. Miből ismét azon következtetést vonhatjuk, hogy az alsó táblának szobrásza sem volt beavatva a középkori építészeti arányok rendszerébe; vagy, talán még inkább, hogy a domborművek sokkal később készülvén, mint a templom maga, az építész már nem folyhatott be részleteiknek arányositásába.

Alsó táblánk (l. 55. sz. fam.) kereténél más diszítési rendszert követtek, mint a felsőénél; mert itt megelégedtek a növényzeti alakkal. E keret darabját, tüzetesebb megismerése végett, nagyobb mérvben adom.



(102. ábra.)

Négy medaillon van előttünk, melyet elyptikai alakban képez egy-egy faszárból görbített száraz ág, e száraz ág mesterségesen van tekerve és megkötözve, s mindennek daczára, hogy az ág száraz, ugyanezen ággal kettős szálból kinő vagy virág, vagy levél: az egész elrendezés tehát nem természetes, itt a valósághoz ragaszkodó utánzást nem látunk, még pedig annál kevésbé, minél kevésbé mondhatjuk a medaillonok virágait vagy leveleit a természetből egyenesen másoltaknak; de a stylizálás, a képzelőtehetségbeni átdolgozás mégis ugy jelenik meg előttünk, hogy természetes virágra vagy levélre emlékeztethessen, midőn két, a valóságban meglevő forrásra mutat, azaz, midőn a baloldal két medaillonnak növényében harasztra és a jobboldal két medaillonáéban stylizált három vagy több levelű, vagyis teljesnek képzelt liliom virágra könnyen és rögtön ráismerhetünk.

A liliom, iris, a franczia bourboni családból eredő királyok jelvénye; látjuk a liliomot ugyan már byzanti, s később nagy Károly idejéből származó, ugynevezett carolingi műveken is, hanem más alakban, mint itt. A bourbon-liliom kehely nélküli virágievele csak hármas, holott a természetes liliomnak hat levele vagyon, s ezen, csak háromlevelű liliomot fogadta el jelvényül a franczia királyi ház, és tette át Magyarországra is e háznak egyik ága, az anjoui család.

Viollet-le-Duc az építészeti növénydíszről szóló „Flore“ czikkében (l. Dict. de l'Archit. V. köt. 485. s k. l.) igen elmésen szól a virágok és levelek díszítményi használatáról:

„Gyakran van alkalmunk a középkori faragott floráról beszélni; és e kor építészete valóban sajátságos florával bir, melyet módosít a művészet emelkedése vagy süllyedése. A (kora) román korban a flora nem egyéb a római és byzanti utánzásánál; mindazáltal bizonyos — a XII. század elejétől származó — román épületen látjuk, hogy a növénydísz számára a vidék erdei és mezei növények közt mintákat kerestek. Hogyan kezdődik ezen keresgélés? Miféle elemekhez ragaszkodik az eleinte? Mi szolgáltatott erre alkalmat? Hogyan válik ez rendszerré s uj iskolának alapjává? Ki e kérdést megtudná fejteni, megirná a franczia művészet történetét keletkezése pillanatában, midőn ez valóban

„Nous avons sonvent l'occasion de parler de la flore sculptée de l'architecture du moyenâge; c'est qu'en effet cette architecture possède sa flore, qui se modifie à mesure que l'art progresse et décline. Pendant la période romane, la flore n'est guère qu'une imitation de la sculpture romaine et byzantine; cependant on aperçoit, vers le commencement du XII. siècle, dans certains édifices romans, une tendance manifeste à chercher les modéles de l'ornementation sculptée parmis les plantes des bois et des champs. Mais comment cette recherche commence-t-elle? A quels éléments s'attache-t-elle d'abord? Qui la provoque? Comment s'érige-t-elle en système et parvient-elle à former une école?

Digitized by Google

eredetileg lép fel, és mit sem kölcsönöz többé a multtól.“

„Ugy tetszik, mintha a clunyiak voltak volna az elsők, kik a természet szüleményeinek díszre való használatát hozták be művészeti iskolájokba. A vézelay-i apátsági templomnak kapitaeljei többé nem az antik szobrászatnak elkorcsosodott utánzásai: ezen iskola faragott növényzete sajátságos physiognomiával bir, mely inkább egy uj rendszernek zordonságát, mint valamely régi hagyomány barbár visszatükrözését mutatja. Ép ugy látjuk, hogy a szobrászat más, mint az antik világról reá származott elemek után törekszik a XII-dik század kezdetén a Loire és Garonne partjain, és Poitou és Saintongeban is. E kisérletek azonban csak elszigeteltek, egyes művészeké, kik megunták utánozni oly typusokat, melyeket nem értettek, mert keletkezésöket nem ismerék. De ez bárhogy legyen is, e kisérletek fontossággal birnak, mert — igen hihetőleg — uj utat törtek a most keletkező laikus iskola számára.

„Mutassuk fel mindenekelőtt egyikét azon példányoknak, mely a mondandókat világosabban magyarázhatja. Másolunk egy oszlopfőt a Châteauroux (Déols) melletti Bourg-Dieu nevű apátsági templomból, mely körülbelül 1130-ból származik.

„S ime, haraszt-növény van előttünk, leveleinek kifejlődése perczében, midőn azok gyapotos szövetükből bontakoznak ki. Nincs szükség, hogy a művész világos czélzatát fejtegessük; ő bizonyosan a harasztnak erőteljes bimbaját akarta használni, a Francziaországban oly közönségesen a nagy fák alatt talált harasztét; ő nem kereste mintáját sem a római, sem a byzanti díszek közt; hanem letört egy haraszt szálat, figyelmesen megvizsgálta, meglepetéssel és előszeretettel nézte a természet ezen kecses szülöttjét, s ennek segítségével szerkesztette azután kapitaeljét. Ismételnünk kell, hogy ezen eset e korban még kivételes, de a laikus iskola nem sokkal később támadván, igénybe veszen minden építkezést, kivált a királyság földjén.“

Résondre ces questions, c'est faire l'histoire de notre art français au moment ou il se développe, ou il est réellement original et n'emprunte plus rien au passé.

„Il semble, en examinent les monuments, que les clunisiens ont été les premiers à former des écoles de sculpteurs allant chercher, dans les productions naturelles, les èlements, de la décoration. Les chapiteaux de la nef de l'église abbatiale de Vézelay ne sont plus déjà des imitations abâtardies de la sculpture antique: leur végétation sculptée possède une physionomie qui lui est propre, qui a l'âpreté d'un art neuf plutôt que l'empreinte barbare d'un art, dernier reflet de traditions viéllies. Sur les bords de la Loire, de la Garonne, en Poitou et en Saintonge, au commencement du XII^{e} siècle, on voit aussi la sculpture chercher d'autres èléments que ceux laissés par l'antiquité. Ces essais, toutefois, sont partiels: ils semblent apparteuir à des artistes isolés, fatigués de toujours reproduire des types dont ils ne comprenaient plus le sens, parcequ' ils n'en conaissaient plus l'origine. Quoi qu'il en soit, ces essais ont une certaine importance: ils ont ouvert la voie à la nouvelle école des architectes laïques; c'est du moins probable.

„Présentons toute d'abord un de ces exemples, qui fera ressortir d'une façon plus claire ce que nous allons dire. Nous donnons ici un chapiteau de l'église abbatiale de Bourg-Dieu près Châteauroux (Déols) dont la sculpture date de 1130 environ.

„Or voici des feuilles de fougère au moment où elles commencent à se développer, à sortir de leur tissu cotonneux. Il n'est pas besoin, pensonnous, de faire remarquer, dans ce chapiteau, l'intention évidente de l'artiste; il a certainement voulu se servir de ces formes puissantes données par ces bourgeons de fougère, de la fougère qu'on trouve partout, en France, sous les grands bois. Le sculpteur ne s'est inspiré ni des traditions romaines, ni des ornements byzantins: il a cueilli un brin de fongère. l'a examiné curieusement, s'est épris de passion pour ces charmantes productions naturelles, puis il a composé son chapiteau. C'est là, pour cette époque, disons-le encore, un fait isolé. Mais bientôt l'école des architectes laïque s'élève, s'empare de toutes les constructions, particulièrement dans le domaine royal.“

Viollet-le-Duc idézi (l. 489. l.) a sens-i székes-egyház főkapuzata bélletét, hol ugyancsak a felszökő növénydísz mintájára a harasztot használták előmintául 1170 körül.

„Adja továbbá (520. l.) másnemű harasztnak rajzát is, kérdezvén: lehet-e a vonalok hajlamában nagyobb erőt kifejezni, mint kifejezve van e két

„Y a-t-il rien de plus énergique comme disposition de lignes et comme modelé que cette petite plante? Que l'on observe les belles courbes des

Digitized by Google

növényben? Tekintsük a szárak szép görbe vonalait, a tagozat erős és mégis gyöngéd voltát, és át fogjuk látni, hogy ügyes szobrász ennek nagy hasznát veheti; és valóban, nem is utasították vissza e mintát a XIII-dik században, sőt a XIV-dikben sem. A levélhegy finom fogrovatkái néha nagyobb díszek szervezésében is szolgáltak utmutatásul, ha ilyeneknek gazdag és gyöngéd tekintetet akartak szerezni."

és 521. l.: „A XIV-dik század művészei (talán a XV-dik századé) előképeiket a tekercses, sok hajlásu növények nemében keresik; — letörik ama nagy harasztot, mely nedves falakon nő; figyelembe veszik a levelek alján levő mag tokját, mely azok felületén púpot szül; ők ezt még nagyítván, valamint a levelek ránczozatát még élénkebbé tevén, vastagos díszt nyernek, melynek tekintete közelről tetszős ugyan, hanem messziről látva, az árnyék és világosság zavartsága miatt, nehezen felfogható rajzot képez."

pétioles, la délicatesse et la fermeté des jonctions, on comprendra qu'un sculpteur peut tirer un grand parti de ce modèle; aussi, ne s'est-on pas fait faute de s'en inspirer dans les ornements du XIII^e^ siècle et même du XIV^e^. Ces fines dentelures des extrémités des feuilles ont souvent servi également comme moyen décoratif de grands ornements auxquels on tenait à donner un aspect délicat et précieux.

„Les artistes du XIV^e^ (?) siècle ne vont chercher des exemples que parmi les plantes d'un modèle tourmenté. — Ils cueillent cette grande fougère qui vient sur les parois des murs humides; ils observent ces capsules ou coques placées sur la surface intérieure des feuilles et qui forment des bosses sur leur face externe, et en exagérant encore les plis des appendices foliacés, ils obtiennent des ornements d'un contoure chiffonné, d'un modelé gras, dont l'aspect est saisissant de près, mais qui, à distance, ne présentent plus qu'une suite de ressauts de lumières et d'ombres très-difficiles à comprendre."

Viollet-le-Ducnek ezen példái a harasztnak építészeti díszkénti használatát Franciaországra szorítja; és valóban alig fogunk találni hasonló gyakorlatot, akár Angliában, akár Németországban; mert az ehhez némileg hasonló, csakis a XV-dik században felkapott fodrozott és összezsugorodott növények többnemű káposztalevelek utánzásából eredtek, miért is Franciaországban azokat choux-nak, vagyis káposztának nevezik.

E szerint félhenger-alaku keretünk növénydíszének mindkét nemét egyenesen Franciaországból, még pedig a cluny-ak iskolájából kell származtatnunk; mert Viollet-le-Duc példáit ezen iskolából vette.

A medaillonok közt fenmaradt helyet mindenféle stylizált lombozat tölti be: van itt liliom-idomu és olyan is, melylyel a román ornamentikában minden lépten és mindenütt találkozunk, főleg azzal, mely két egyenesen felszökő, egymás felé fordított, s két más, a kereszt oldal-ágához hasonló, mintegy földön fekvő, levélből áll.

A medaillonok közt fenmaradt tér ugyanazon alaku felül és alul, és minden két-két medaillon közt, s még sincs sehol sem ismételve az azt kitöltő lombozat; e változékonyság, melyet a medaillonok kitöltésében is észreveszünk, oly nagy, hogy itt is minden virág ujnak tünik fel, szobrászunk igen élénk képzelőtehetségéről teszen tanuságot.

Végre megjegyzendő még, hogy a román ornamentikának egyik jellemző vonása az adott terek teljes betöltésében mutatkozik; itt üres helyről alig lehet szó, sőt a tömöttség igen gyakran nehezíti a felfogást, a megértést. Ezen általános szabálynak világos tanuságául szolgál első, második és negyedik medaillonunk is, mig a harmadiknak lilioma valamivel csekélyebb helyet foglalván el, itt az alapot, melyen emelkedik, inkább megpillanthatjuk.

Oszlop.

Ötvenötödik sz. fametszetünkön két oszlopot látunk; az egyiket Sámson csak átkarolja, a másikat lerántja, összetöri; az előbbi román stylű díszes oszlopnak mintegy megrövidített jele; mert tövének magassága nincsen arányosítva lábának és fejének nagyságához, s ily oszlopot Sámson könnyen leránthatott; az utóbbi szintén csak jele, csak symboluma oly oszlopnak, mely más oszlopokkal együtt nagy társaságot befogadó épületet hordott. Ámbár az előbbi oszlopot az utóbbival ugyanegy neműnek kell képzelnünk, — ha csak az előbbit inkább Gaza város kapujának jelvényeül nem tekintjük, — az utóbbi magasabbnak

Digitized by Google

van előtüntetve, és maga fölött hordja a feltett épületnek jelképét; lába és feje díszei annyira lezsurolvák, hogy azoknak eredeti voltára többé rá nem ismerhetni.

A kisebb oszlop kizárólag román, még pedig késő, és hozzáadhatni, késő franczia román stylű.

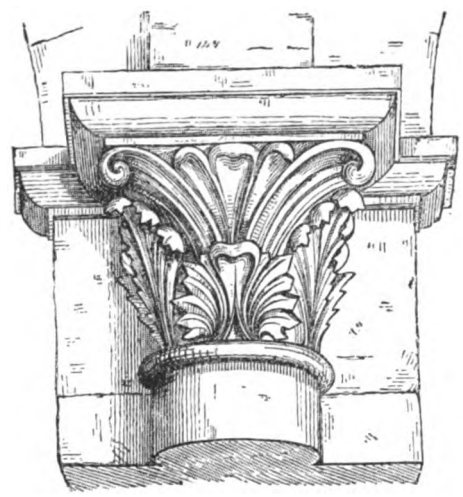
Fejének egész alakja, körrajza vagy silhouett-je az elkorcsosodott doriai echinus előmintája után készült; közvetítő idomként itt a byzanti tökéletlen, félgömb kapitael jelenik meg, melynek négyfelé tett leszeléséből a hamisan ugynevezett „chapiteau cubique, Würfelkapitael“ eredt. Oszlopfejünk nélkülözi a leszelést s igy még közelebb áll a doriai echinushoz, mint a gömbszelvényes oszlopfő, ámbár másrészt nyomát sem találjuk azon kecsteljes hajlékony vonalnak, mely a doriai echinust oly tetszővé teszi.



(103. ábra.)

Ime, ezen oszlopfő nagyobb mérvű rajza 103-dik szám alatt:

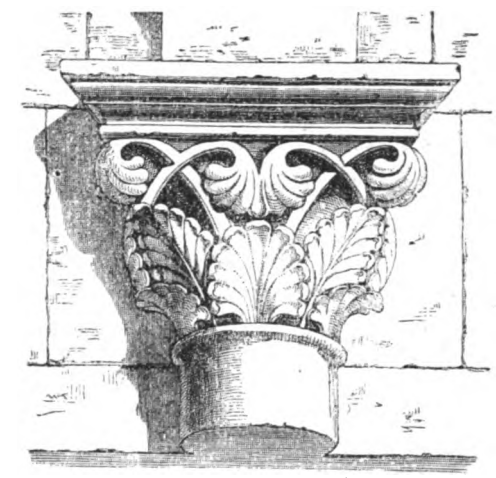
első pillanatra feltünik, hogy itt nem találkozunk azon elvvel, mely szerint az oszlopfő dísze előkészíti a fölötte kiszökő boltgerinczeket, nem szolgál saját elosztásával e gerinczek külön elosztásának, részekre elkülönítésének alapjául.



(104. ábra.)



(105. ábra.)



(106. ábra.)

Szolgáljon e tételnek bővebb magyarázatául és összehasonlításul a pécsivel a karintai sz.-páli apátságnak e jelen három kapitaelje, melyet a bécsi régészeti évkönyvek IV. köt. 71. és 72-ik lapjáról választottam azért, mert a gurki dom után és mellett a karintai, s ezek közt a sz.-páli, építkezés a XII-dik század végén és a XIII-dik század elején legnagyobb befolyást gyakorlott az akkori magyarországi építkezésre.

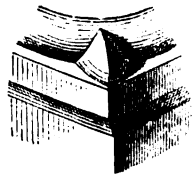
A lemásolt példányok mindegyikén észreveszszük a felosztási elv szigoru követését; ugyanis mindegyik — elülről nézve — három főosztályt mutat, melyekhez hozzá kell adni (képzeletben, mivel itt csak féloszloppal van dolgunk) az ellenkező oldal ugyanannyi osztályát és a jobb és baloldal egy-egy osztályát; leend tehát egészben nyolcz osztályunk, mely a boltozat rendes, gerinczczel ellátott nyolcz osztályának megfelel, mint ezt első részünk 85. és 86-dik lapján fejtegettem.

Tizedik számu fametszetünk (I. Rész. 16. l.), mely a pécsi felső templomnak egyik oszlopfejét adja, nem mutat ugyan ily rendszeres osztályozást; azonban itt a növénydísz mégis az oszlopfő négy oldalára van némi tekintettel, mig ellenben a dombormű oszlopának fejét a növénydísz minden rendszer nélkül fogja körül, rendeltetése egyedül az levén, hogy az adott lapot minél dúsabban betöltse s minél sűrűbben befödje; mit másrészt rosszalni azért nem lehet, mert ezen oszlop maga fölött boltozatot nem hord, s igy nincsen szüksége az erre való tekintetnek; e szempontból tehát az oszlopfejet is, mint az egész oszlopot, csupa jelképesnek kell mondanunk; még pedig annál inkább, mivel a kapitaelen csak abacus-táblát, de rendes vállkövet nem látunk. A növény maga nem specifice franczia stylű ugyan, hanem a Franciaországban előforduló példányokhoz egészben mégis közelebb áll, mint a német iskolákéihoz. Kapitaelünk alatt egyetlen egy hengertag mutatkozik, ez nem egyszerű, hanem kötél-alaku.

A tő egészen sima, annál gazdagabb és díszesebb az oszlop lába. Az oszlopláb koronkénti fejlődését, különféle példányokban mutatják 5. sz. (10. l. az altemplomból), 13. sz. (16. l. a felső templom

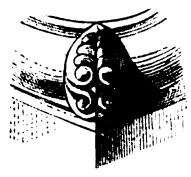
Digitized by Google

hosszhajójából), 17. sz. (19. l. a talapzaté) és 9. sz. (15. l. a szentély-pillérekhez a XIV-dik században hozzátoldott féloszlopoké) fametszeteink. Az utolsó, bár később készült, mégis durvaságával építésze ügyetlenségéről tesz tanuságot, az altemplom oszlop-lába (5. sz.) a többi közt legrégibb alkotásu. Igaz ugyan, hogy a fejlődés maga nem történt Pécsett, hogy itt nem haladtak önállólag a tökéletlenebbről a tökéletesebbhez; mert a talapzat attikai lába fejlettebb a hosszhajóénál és még sem tehetjük fel, hogy az utóbbi régibb volna az előbbinél; de az adott példányok mégis mutatják, mint fejlődött másutt az oszlop-láb alakja, melyet koronként az épülőben levő pécsi székesegyházra átvittek. A négy érintett példányban még nem veszszük észre a köralaku lábtól a négyszög talaphoz átmenetet képező sarklevelet. Ez elég durva alakban a felső templomban csak az utolsó, nyugati pillérpáron és a kapuzat oszloplábán fordul elő.



(107. ábra.)

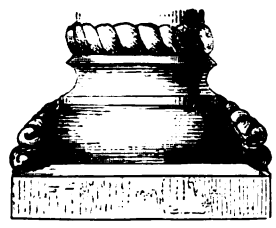
E sarklevélhez igen hasonlót, sőt ugyanazonost találunk Viollet-le-Duc építészeti szótára VI. kötetének 48-dik lapján; a franczia régész erről azt mondja, hogy ezen primitiv sarklevél vagy dísz igen egyszerű, hogy ez nem egyéb gomb- vagy csomónál, mely a láb alsó henger-tagjáról leszáll a négyszögű talap üresen maradt háromszögére.



(108. ábra.)

Ezen, igen egyszerű sark-csomótól roppant ugrással haladtak Pécsett a dombormű oszlop-lábának igen díszes és mesterséges sarkleveléhez, melyben a csigavonal nagy szerepet játszik. A miénkhez hasonló sarklevelet (franczia nyelven Griffe-nek, németen Eckblattnak nevezik) látunk az említett szótár II. köt. 134., és távolabbról hasonlót IV. köt. 48. lapján; az előbbit Viollet-le-Duc a poissy-i, az utóbbit a strasburgi templomnak régibb (még román stylű) részéből vette; mind a hármon az alapidom a csigatekercs, melynek alá van rendelve a növény-lombozat.

Csigatekercses sarkdíszünket az összes oszlop-láb nagyobb mérvű másolatán oldalról látjuk képezve. Igen jelentékeny itt az egésznek körrajza, silhouettje, mely a legfejlettebb román korszakra mutat. Ugyanis, ha azt első részünk oszloplábaival hasonlítjuk össze, látni fogjuk, hogy alsó része, s kivált alsó hengertagja igen nevezetesen kiszökik, mig ellenben a régibb példányokban a láb profilje ellentétesen meredek szokott lenni; nagy haladásra mutat továbbá az, hogy az alsó hengertag sokkal nagyobb, mint a felső, mely utóbbi itt kötéldíszszel van czifrázva; végre a léczecskék nagyon keskenyek, sőt a felső már nem is tulajdonképen léczecske, hanem kajács; egyedül még a horony nincsen teljesen kifejlődve, midőn az átmeneti korszak horonya sokkal mélyebb szokott lenni és inkább leereszkedik, belevág az alsó hengertagba, ugy, hogy e miatt geometricai rajzon nagyobb része nem is látható.



(109. ábra.)

Mindezek tanusítják, miként itt igen fejlődött román oszlop-lábbal van dolgunk, és miként részleteinek alakzása sokkal inkább a francziaországi burgundi, mint Magyarországhoz közelebb fekvő valamely német iskolának tulajdonítható.

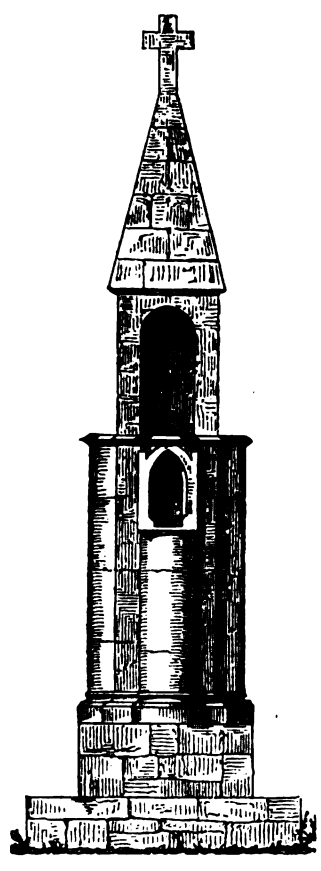
Az összetörő oszlop szintén inkább jelképes; ez is a Sámson történetében előforduló jelenetet inkább jelzi, mint azt realistice előadni törekszik.

Probus kőkoporsóján, melyen az V-dik század beálltakor készült (l. Aginc. Sculpt. VI. T. 12—17. ábra, és Arringhi „Rom. subterr." I. 280.) oszlop-arcádok láthatók, melyek fölött az egyes oszlopokat összekötő ívek terjednek el, két-két ív kezdete közt minden oszlop vállkövén kas áll, melynek gyümölcséből két madár nyalakodik. A kas helyébe később kis tornyos épület lépett, mely, mint az üres mezőnek tölteléke, már a XII-dik században igen gyakran van alkalmazva a franczia templomokon; azonban ezen dombormüféle előadást már régibb kéziratokban is, rajzban látjuk használva; miből világos, hogy az oszlopok megterheltetése tornyos épületkékkel a pécsi dombormüben nem fordul elő legelőször, hanem, hogy annak elve már székes-egyházunk építése előtt lőn elfogadva.

Magában az építészetben ezen elv sokféle alkalmazást nyert a halotti mécstartókon, emlékoszlopokon, a szabadég alatt felállított szentek szobrai épületkéin, feszületeknél, a templomok szentségtartóinál, tabernaculomokon; ezen elven alapulnak az oszlopokon nyugvó szónoki székek, az ereklyetartók stb. majd építészeti, majd tektonikai tárgyak. Az elv a minden oldal felé kiszökés elve, melyet a természet követ az élőfa koronája alkotásában, s melyet az épitészetben a gyámkodás (Vorkragung) elvének neveznek.

Digitized by Google

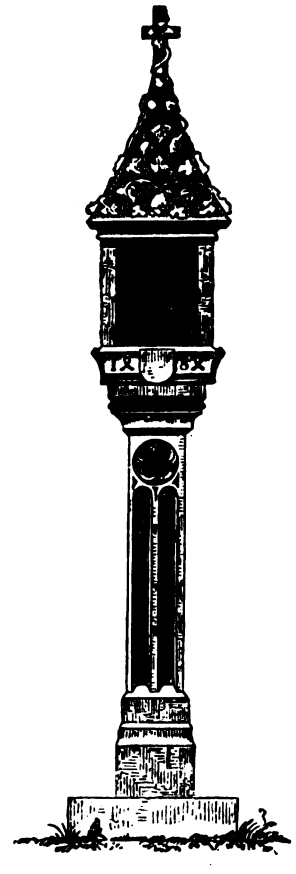
Erről igen tanulmányosan irt Essenwein építész a bécsi „Mittheilungen“ 1861-diki évfolyamban, e czim alatt: „Das Prinzip der Vorkragung und die verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst.“ (5. czikk.)



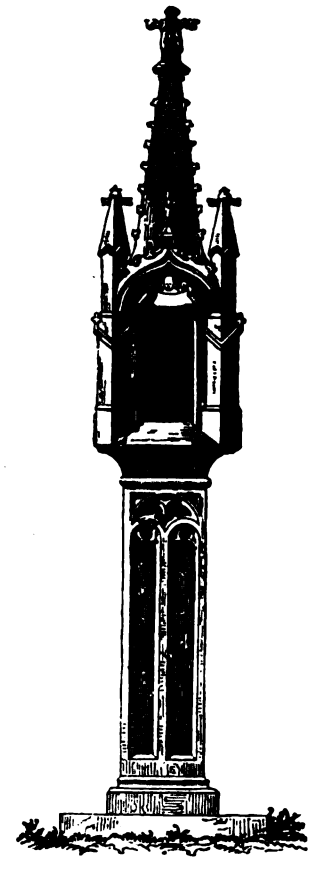
(110. ábra.)



(111. ábra.)



(112. ábra.)



(113. ábra.)

Ime négy ily, részint halotti mécstartó, részint emlékoszlop a XIII., XIV. és XV-dik századból Sopronból és az e városhoz közel fekvő Mattersdorf helységből. Mindezen építményeknél az alapelv ugyanaz, t. i. egy szoborka vagy mécs magába fogadásra szánt házacskának felállítása pillérre vagy oszlopra. A lőcsei, bártfai és kassai szentségtartó, tabernaculum, ugyanezen elven alapul, csak hogy itt mécs helyett a monstranczia fogadására készült a felső épületke.

A pécsi domborművön ennél sokkal tovább mentek; itt, a bibliai történet értelmében, a nézőben a nagy felső emeletnek eszméjét akarták kelteni, oly tágas teremnek, melyben a philisteusok lakomáznak, mig alattuk Sámson zenél, mielőtt haragjában a termet hordozó oszlopokat megragadja, és azokat összetörvén, magát és ellenségeit a ledöntött épület romjai alá temeti.

Természetes, hogy ily jelenet realisticus előadására nem volt elegendő sem a domborműnek tere és elrendezése, sem a szobrásznak tehetsége; itt tehát előállott a „signum pro re signata“ szólás- vagy előadásmód szükségessége; s e szerint az oszlopon két osztályu, gúla-tetővel fedett házikót látunk, melynek egyik osztályából egy, másikából két fő kandikál ki, és melyről tál, korsó és még egy, rongáltsága miatt többé fel nem ismerhető harmadik tárgy leesik a földre; az utóbbi tárgyak jelentik a philisteusok lakomáját, a fejek magokat a philisteusokat, még pedig csak a fejek; mert többi testök számára nem maradt fel semmi hely.

A rövidítésnek — abreviatura-nak — ezen módjával számtalanszor találkozunk, kivált a régibb plastikában, hol még nem mertek a festészeti elrendezéshez és compositióhoz fogni, mihez a szobrászok később fordultak, midőn még a legsúlytalanabbat, mit az ember láthat, a felhőket is, kőbe faragni nem átallottak.

Digitized by Google

Élőfa.

A classikai kor festészeti maradványai közt egyedül a Vezuv kitörése által elenyészett városok falképei több tért és jogosultságot adnak és engednek a tájfestészetnek; másként az inkább plastikai szellemű régi művészetben az élőfa-előadást is inkább rövidítés- és jelentésként, mintsem realisticus szempontról tekintették; s e nézet sokkal inkább dívott még — törékeny vagy kemény anyaga miatt — a szobrászatban, mint a festészetben.

A legjobb, mi e tekintetben ránk maradt, a római művészetnek legrealisticusabb korszakából származik, s igy Trajan császár dísz-oszlopán és diadalívén látható. Azonban a fa még itt sem jelenik meg a természetnek művészeti utánzása, reproductiójaként, hanem rövidítéssel, reductióval itt is signum pro resignata. Rendesen a felszálló törzs, csekély magasságban három vagy több ágra oszlik, melynek végén a levél ernyő- (Dolde) alakban csomóba van összefoglalva. A törzs és a levél, magában véve, elég jellemzőleg jelennek meg ide s tova, de a koronaféle kiterjeszkedés a lombos fáknál, és a sűrűség valamint itt, ugy a tűlevelű fáknál sem jelentkezik. Leveleiről mindkét nemet megkülönböztethetni, sőt az utóbbiaknál még tobozai is látszatnak. Trajan oszlopán leginkább ráismerhetni a pálmafára, tölgyre, nyár- és fenyőfára.

A katakombák domborműveiben, kivált a koporsókon előfordulókon, az antik elv, melyet a trajani oszlopon követtek, folytatva van mindig alábbszálló értéssel és előadási tehetséggel; másrészt szabadabb az előadás a falképeken, hol a pompejiekhez hasonló falképek befolyása túlnyomó volt; azonban a lombozat itt inkább kuszált s néha hajazathoz hasonlít, emlékeztetvén Horaznak

„Redeunt jam gramina campis
Arboribusque comae“-jára.

A byzantiak az élőfák előadását, hol szerét tehették, elkerülték, és hol azokkal szükségkép élniök kellett, p. o. a „Jó pásztor,“ „Ádám és Éva bukása“ képénél, ott a régi római móddal, ugyancsak fokról-fokra leszálló elkorcsosodással éltek.

Nemkülönben, mint a régi, a középkor is elhanyagolta a táj és az élőfa előadását. Nevezetesek e tekintetben a sz.-savini falképek. Az ezeket másoló fent idézett (141. s k. l.) franczia munka 5-dik tábláján látjuk az embernek teremtését a paradicsomi kertben; itt tehát a fa elkerülhetlen volt, s igy találkozunk két példájával, nem mondhatni nemével; az egyiken látunk egyenesen felszálló törzset, melynek hegyén egyetlen egy három osztályu levél emelkedik, a másodiknak törzse három ágra oszolván, ezek mindegyike gombaféle süveget, vagy harangot hord végén. Az ismeret fája, a 6. táblán, szintén hegyén, három osztályra szakad, de itt nincsen ág, hanem a nagy levél közvetlen a törzsből származik, oly alakban, mely már közel jár a későbbi román azon hármas leveléhez, melynek ketteje fekirányosán terjedt el a közte függőlegesen felmagaskodó harmadik alatt. Az idézett fán kivül van még több Sz.-Savinban, melyen a hármas osztályozás a rendes; de a levél különbözik egymástól, néha levél helyett tű- vagy hajszálakat látunk; de valamennyi eltér a természetes falevéltől, ugy, hogy az élőfa itt változó alakban ugyan, hanem eltérőleg akárminő természeti mintától, tehát képzeletileg mint jel vagy jelvény, és nem realisticus módra jelenik meg.

Hogy még egy későbbi példát is idézzek, érintem a párisi székes-egyház sz. Anna nevű kapu mezején előforduló domborműnek élőfáját. Fentebb mondám (223. l.), hogy e domborműi Krisztus gyermekkorának jeleneteit adja elő, s igy a három keleti bölcs is megjelen a gyermek tiszteletére; e három bölcs bemegy a bethlehemi istállóba, s addig egy künn álló fához köti lovát. A fának itt is csak egyetlen törzse vagyon, melyből azonban több száraz ág nő ki; a száraz ágak közt egyetlen egy élő levelekkel ellátott emelkedik; de ezen levél mintegy gömb-alaku csomóba tetszik kötöttnek, a csomó körözetét képezik az egymáshoz szorított, igen sűrűen álló levelek.

A párisi székes-egyháznak e fa-részlete fölötte hasonlít egyik részletéhez azon fának, melyet a pécsi domborművön, Sámson — miután kitépte — karjai közt hordozza. Ez a lelóggó, szintén gömb-alaku részlet, itt is a gömb-alakot a sűrűen egymáshoz szorított levelek képezik, azonban a pécsi levelek ágakkal vannak keretelve, minők Párisban nem fordulnak elő. A pécsi lombozat hallal megtöltött, fent

Digitized by Google

összetekert hálóhoz hasonlít, vagy talán még inkább a francziák azon drótkasaikhoz, melyekben a megmosott salátát, a kosár rázása által, vizétől szabadítják.

Élőfánk felső része ugyanazon elv értelmében van felfogva, t. i. az ágak közt oly módon összeszorított levelekkel, hogy az egész szakadatlan vonalu alakot képezzen s az alak itt inkább a lángé, vagy még jobban az articsókáé.

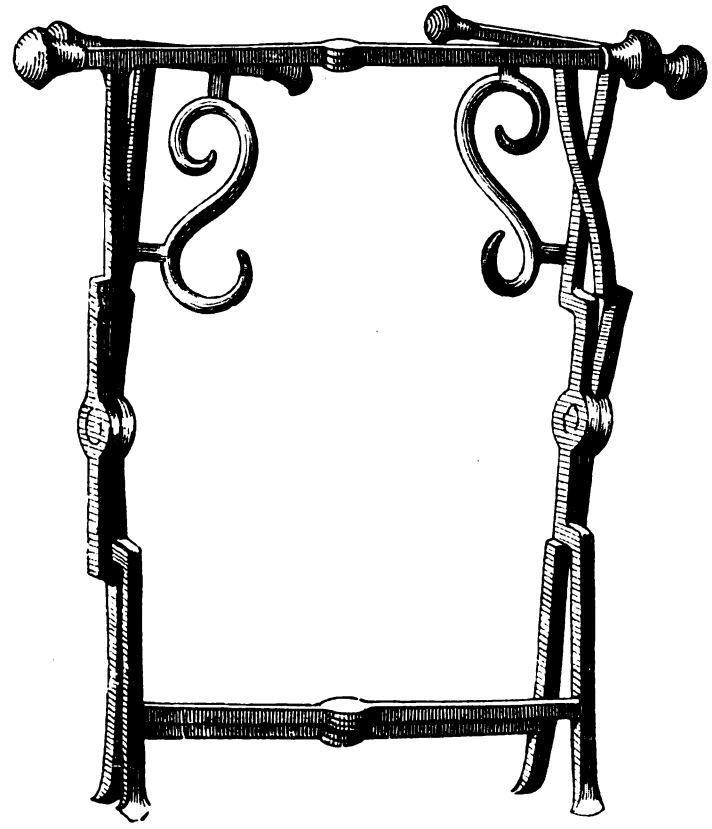
Azonban ha élőfánk két főrészletén ráismerünk is a conventionel, a mesterkélt és jelentő inkább, semmint ábrázoló módot: mégis el kell ismernünk egyszersmind, hogy a törzs és az ágak előadása, sőt az egyes levelek alakja máris a valóság, a természet tanulmányozásán alapul, s hogy e tekintetben szobrászunk — bátran mondhatjuk — valóban remekelt.

Szék.

Domborművünkön három ugyan, hanem mégis csak egynemű szék mutatkozik; kettő Herodesnek, egy a szűznek szolgál ülőhelyül vagyis trónul, mondom, trónul; mert székünk a régi és középkori trón jellemével bir, és hasonlít — összes alkotásában — sz. Péternek trónjához a vaticani templomban, mint ezt leirja Rossi „La cateḍra di s. Pietro nel Vaticano“ czimű, a „Bulletino di archeologia cristiana“ nevű folyóiratának 1867-ki 33-dik s k. lapjain.

Közelebbről határozva kétféle antik dísz- vagy trón-szék, vagy ülőhely ment át a középkorba, az ugynevezett cathedra és a sella curulis; amaz rideg, hanem solid szék volt; ha kőanyagból készült, többnyire egyetlen egy darabból állott, mig ezt összehajtani és helyéből elmozdítani, elvinni lehetett.

Sella curulis (*δίφρος ἀγκυλόπους*) curulis szék, görbe lábu ülőhely X betű alaku lábbal, melyet összehajtani és kiterjeszteni lehetett elszállítás és magával elvihetés végett, mint hasonnemű mai székeinket. E széket Etruriából hozták Rómába, hol eleinte kizárólag a király használta; később — hivatalos díszjelül — megengedték a consulnak, praetornak és aedilis curulisnak. Eleinte elefántcsontba majd homoruan, majd domboruan vésett művekkel volt ékítve; később aranyművekkel diszítették (l. Rich. „Diction. des antiquités romaines“, hol hivatkozás történik Liv. I. 8. IX. 46. Suet. Aug. 43. Ovid. Pont. IV. 9. 27. és egy Pompejiban talált sella curulisnak rajza van adva).



(114. ábra.)

Nemzeti muzeumunkban is van ilyféle szék, mely egy római sír mellett találtatott Budán 1863-ban; ezen összehajtható szék, nem mint más társai, bronzeból, hanem vasból készült; leirja Römer Floris az „Archeologiai közlemények“ IV. köt. 2. füzetében, mely 1864-ben jelent meg, „sella castrensis“ név alatt; itt nincsen kar-tám, mely különben sem lényeges s azért gyakran hiányzott a sella curulison is, az X betűs alakot tehát egyedül a szék lábai képezik, melyek nem oly görbék, mint a sella curulison szoktak lenni.

A római sella curulist a régibb középkor is használta dísz- vagy trónülésül, az X alaku lábak vagy oldalok többnyire felső végükön oroszlán- vagy kutyafejet, alsó végükön pedig ugyanezen állatok lábát mutatták. Számosak az e nemű székek a régibb kéziratokban, sőt ily, egész épségében fenmaradt bronze-szék őriztetik Párisban a Louvre-ben, mesterének sz. Eligiust tartják, első urának Dagobert királyt. (Rajzát adja Weiss „Kostümkunde“ czimű munkájában, 731. l.)

Digitized by Google

Az ugynevezett fauteuilről, mely ezen összehajtható antik sella curulisból eredt, Viollet-le-Duc „Dictionaire du mobilier“ 108. l. ezeket mondja:

„F a u t e u i l, Faldistorium, összehajtható szék, faudestola, faudesteuil, faudestuef, faudestuel. Ércz vagy fa összehajtható szék, könnyen elszállítható, vánkossal és kárpittal ellátva, ülés-helyül szolgált a souverainek, püspökök- és főuraknak; ez valóságos trón. E butornemnek legrégibb ismert példánya mindenesetre az ugynevezett Dagobert-karszék, a császári könyvtárban (jelenleg a „Musée des souverains“-ben a Louvreben) áll, mely a sz.-denisi kincstárból származik, mesterének sz. Eloit tekintik. Nem ismételjük azt, mit e becses butorról mondott Lenormant (Mélanges d'archéol. par les RR. PP. Martin et Cahier t. I. p. 157); tárgyalása lehetőleg kimerítő, és — ugy hisszük — világosan bebizonyította, hogy e trón a merovingi korszaknak legrégibb idejéből való, és nem — mint mások állították — antik consularis szék. Ily alaku ülőhely rajza előfordul igen régi (VIII., IX. és X. századbeli) kéziratokban és meg lőn tartva a XV. századig. Tagadhatlan, hogy a faldistorium antik hagyományon alapul: de a középkor azt igen gyakran használta, és dísz- vagy tiszteletbeli széknek tekintette.“

„Fauteuil, Faldistorium, sella plicatilis, faudestola, faudesteuil, faudestuef, faudestuel. C'est un pliant en bois ou en métal que l'on pouvait transporter facilement, et qui, recouvert d'un coussin et d'une tapisserie, servait de siége aux souverains, aux évêques, aux seigneurs; c'est, à proprement parler, un trône. Le plus ancien de ces meubles connu est certainement le fauteuil dit de Dagobert, conservé dans la Bibliotèque impériale, provenant du trésor de Saint-Denis, et dont la fabrication est attribué a saint Éloi. Nous ne reviendrons pas sur ce qui a été dit à propos de ce précieux meuble par M. Ch. Lenormant; la notice de ce savant archéologue est aussi complète que possible, et nous paraît prouver, de la manière la plus évidente, que le trône de Dagobert appartient aux premiers temps mérovengiens, et n'est pas, comme on l'a prétendu, une chaise consulaire antique. Cette forme de siége se trouve d'ailleurs reproduite dans les manuscrits d'une époque fort reculée (VIII^{e}, IX^{e} et X^{e} siècles) et persiste jusqu' au XV^{e} siècle. Que le f a l d i s t o r i u m soit une tradition antique, cela ne peut être nié; mais le moyen âge en fit de nombreuses applications, et le fauteuil fut toujours conisdéré comme un siége d'honneur.“

Ezekhez hozzáadhatni, hogy bármennyire franczia szelleműnek tessék is a „fauteuil“ szó, az mégis a Viollet-le-Duc felhozott régibb hangoztatásában a német „Faltestuhl“-bóli eredetét világosan mutatja.

A c a t h e d r a vagy t r ó n f é l e szék is igen régi eredetű; fentebb idéztem sz. Péternek cathedráját, melyet Rossi egykorunak tart az apostollal; de ennél még sokkal régibb volt az olympiai, Jupiternek hason-alaku trónszéke, mint ezt — Pausanias leirása után — jól restaurálta Quatremère de Quincy. (L. rajzát Steinbüchelnek „Gross. antiq. Atlas“ II. füzet, IX. tábláján.)

Cathedrákról — a pécsi székekre alkalmazhatólag — igy szól Rich régészeti szótárában:

„Cathedra, *καθέδρα*, kar-támasz nélküli, de háttámaszszal ellátott szék, minőt különösen a nőnem használt. (Horat. Satyr. I. 10,91; Mart. Epigr. III. 63.) Férfi-cathedrát emlegetvén, az ezzel élőket lomhaknak, bujáknak vagy asszonyosoknak akarják bélyegezni a régi római irók (Juv. Satyr. IX. 52). Cathedrának nevezték továbbá a bölcsészek és rhetoricát tanitók székét is, ez tanári szék volt (Juv. Satyr. VII. 203. Mart. Epigr. I. 77). Valamivel ujabb időben cathedrának nevezték a püspök szertartási székét (Sidon. in conc. post Epist. 9, 1,7); innen jön, hogy a dioecesis főtemplomát a cathedra-székről cathedralis-nak, székes-egyháznak nevezik, mint a melyben a püspök széke van helyezve.“

Szavunk utolsó értelmében, mint püspöki dísz-szék, a cathedra a katakombákban is használtatott. Ily cathedrát ad Rossi „Roma sotterranea“ I. 1. A. tábláján is. Igaz ugyan, hogy ezt többé nem találta a sz. calixtusi coemeteriumának pápai szobájában, melynek restauratióját látjuk az idézett táblán; azonban az összetört pápai cathedrának mégis fenmaradtak némi nyomai, s igy azt más ép példányok útmutatásával könnyű volt kiegészíteni. A kiegészített cathedra hasonlít 63. sz. fametszetünkön (171. l.) másolt atyaisten és a b. szűz cathedrájához; csakhogy Rossi egyenes vonallal végezteti hát-támját, mig ez 63. sz. fametszetünkön félkörű, és hogy Rossinál a háttám félhengert képez, mig fametszetünkön talán inkább egyenesnek vehető. A főjelleg abban keresendő, hogy solid kődarabból készített hát-támas székkel van dolgunk, a kar-tám nem annyira lényeges; jelen lehet, vagy elmaradhat.

Digitized by Google

Herodes két széke, Pécsett, nélkülözi nemcsak a kar-, hanem a hát-támat is, ez egyszerű parallel-epipede, de annyiban mégis cathedrának vagy trónszéknek mondhatjuk, mennyiben egyetlen egy diszített kődarabból készítettnek tetszik.

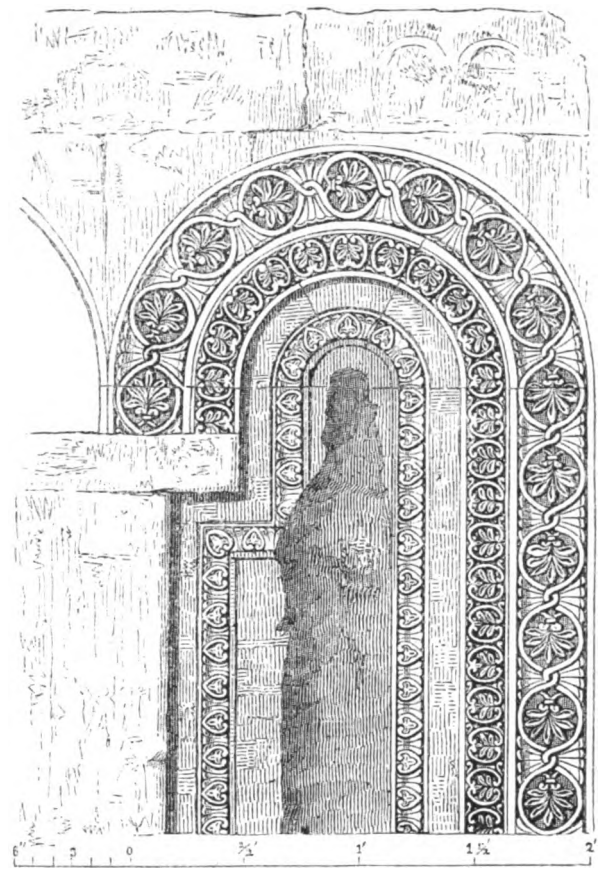
A szűz székénél e jelleghez még a hát-tám is hozzájárul, és az ülést vánkos is teszi kényelmesebbé; vánkost pedig többnyire tettek a középkorban a kemény üléshelyre.

A dísz mind a három pécsi széken ugyanaz, s nem egyéb az antik ugynevezett „opus pavonaceumnál", vagy másként cseréprakásnál, minő t. i. a cseréptetőkön fordult elő s fordul elő még ma is; csak hogy itt a cserepek félkörű vége meg van fordítva s nem le-, hanem felfelé néz. Pavonaceumnak nevezték azért, mert a páva farkának egymás alsaját elfedő tollaihoz is hasonlítható; lehetne halpikkelyesnek is nevezni. Ha a cserepek egymást nem közvetlenül érintik, hanem tér marad köztük, akkor azok félkörrel zárt ablakocskákhoz hasonlítanak inkább. Ily ablakcsa-díszes trónszéket, melyen koronás király ül, látunk Weiss „Kostümkunde" 876-dik lapján. Az „opus pavonaceum" előfordul az Apt, franczia városban talált nevezetes sarcophagon is, melynek mását Rossi adja „Bulletino di archeol. crist." 1866-ki évfoly. 35-dik lapján. Itt az egymás fölötti félkörsorok a koporsó hátsó oldalát foglalják el szabatosabb rajzban, mint minőt Pécsett láttunk. Hasonlóképen látjuk ezen opus pavonaceumot alkalmazva a triesti domnál is (di San Giusto). Egyik apsisának félkúpjában Mária, a gyermekkel ölében, trónon van mosaikban ábrázolva; lába alatt gazdag szőnyeg terül el, mely ezen opus pavonceummal díszes; de itt az egyes félkörben foglalt hármas levél járul még hozzá, mely felváltva zöld és vörös színű. E mosaik készítését Haas már a középkorba teszi, megjegyezvén azonban, hogy az, mint ujabb, egy ugyanitt létezett, egynemű régibb mosaiknak helyére tétetett. (L. a bécsi közlem. 1859-diki évf. 204. s k. l. és VI-dik tábláját.)

Digitized by Google

A pécsi északi lépcsőház domborművei.

Az északi lépcsőházban hasonlíthatlanul kevesebbet látunk és ismerünk, mint a déliben; mert egyrészt itt az elfalazás sokkal nagyobb elterjedésben foglalt helyet; másrészt, a mi ezen elfalazáson kivül megvan, sokkal rongáltabb állapotban jutott ránk, mint a déli lépcsőház domborművei.



(115. ábra.)

Egyetlen egy félkörü arkád mutatkozik az északi falon, közvetlen az alsó ajtó mellett, közepén némi nyoma egy hajdan itt állott emberi alaknak.

Nem tudjuk, vajjon az arkád-elrendezés volt-e felfelé folytatva, vagy csak két, vagy a második oldaléval, négy arkád flankirozta az altemplomba vezető ajtót. Mindkét esetben meglehet, sőt valószinű, hogy a typologiai előadás, mely a déli lépcsőházban történeti, itt csak egyéni, vagyis mig amott a testamentomi több személyiségével történt cselekvény vagy jelenet párhuzamba van téve a megfelelőnek vélt uj-testamentomi jelenettel: itt csak egyes ó-testamentomi személy van ellentéve uj-testamentomi személynek. De biztos itéletet e tekintetben sem mondhatni; mert az érintett szent kép nyoma után mit sem határozhatni. A további magyarázatot tehát itt is csak az eredeti lépcsőház helyreállításától várhatni, mire, sajnos, hogy nem mutat különös kedvet a pécsi káptalannak „jó (?) izlése.“

Egyet azonban mégis következtethetünk az alak fenmaradt nyomából, azt t. i.: hogy itt is tökéletesen világos franczia iskolai teremtménynyel van dolgunk. Végig menvén a XII-dik századbeli franczia építészeti elrendezésen, kivált az ugynevezett ile-de-France-i és azt az ország közepén körülvevő iskoláén, kivált a kapuzatok elrendezésén: látni fogjuk, hogy itt a szobrok felvételére szánt horony sem oly széles, sem oly mély, mint másutt, főleg Németországban, sőt látni fogjuk, hogy a

Digitized by Google

horonynak ezen hiányossága belevonul a XIII-dik századba is, és hogy gyakran a horony egészen elmaradván, a szobrok nem fülkében állanak, hanem egyszerűen a fallaphoz támasztva vannak. A horonyok rendesen csekély szélessége a szobrászt szükségképen kényszerítette szobrainak természetellenes összeszorítására, s innen származtak ama hosszura kinyujtott, csekély szélességökhez, aránytalanul magas alakok, melyekkel rendesen a franczia egyházakon találkozunk; innen következett, hogy azokat nem lehetett cselekvőleg, hanem merev, tétlen, egyenes állásban kellett előadni; másrészt pedig e szobrok nélkülözik a kellő kiemelkedési határt is, mert nem léphetnek ki a mögöttük levő horonynak mélyebb árnyékából. Ezen eset teljesen áll a pécsi szoborra nézve is, melynek szélességébeni terjedhetése igen csekély, igen szűk, és mely épen nem léphet ki a mögötte levő árnyékból; mert itt fülke nincs, és mert az alak nem egészen kikerekített szoboré, hanem csak dombormű, mely alig emelkedett ki jobban a háttéren, mint emelkedtek kőlapukon a déli lépcsőház alakjai.

Ellentétben a tulajdonképi szobrászatnak ezen hiányosságával, feltünő az ornamentistika jelessége és dúsgazdagsága, mely az arkádban csaknem semmi üres dísztelen helyet vagy alapot nem hágy, hanem ellepi és bevonja ékesítményeivel minden terét, minden pontját. Ez, valamint általán a késő román stylnek, ugy különösen a franczia román iskoláknak jellege. Másrészt igen meglepő az arkád ezen dúsgazdagsága mellett a közbülső pillér nemcsak simasága, hanem tökéletes meztelensége, midőn ez nemcsak dísztelenül, hanem valóságos durvaságban jelenik meg. Talán az arkád ezen része nem készült el soha.

Az arkád arányosításánál szélességét a déli lépcsőház alsó táblájának szélességéből származtatták oly módon, hogy az utóbbit $\sqrt{3}$-al felosztották. Amott volt t. i. a szélesség $\frac{1}{2}$ $\mathfrak{b}=3{,}643'$; ha már most ezen számot osztjuk 1,732-vel, leend 2,103', azaz arkadunk egész szélessége; szárának magassága, a félkör kezdetéig, szélességénél kisebb, de itt a mérvet a megrongált állapot miatt biztosan nem tudhatván ki, feltehetjük, hogy a félkör alatti négyszög négyeg-alakra volt tervezve.

Az imént felismert 1 és $\sqrt{3}$ közti arány még egyszer fordul elő a keretek közti arányban. E keret t. i. hármas és a külfelé fekvőnek szélessége, a belsőhez képest bizonyos meghatározott arányban növekedik, igy:

a benső keret rendszeres szélessége $\mathfrak{w}=0{,}123'$
a középső . . . . . $\mathfrak{u}=0{,}189'$
a külső . . . . . $\mathfrak{T}=0{,}325'$

(lásd „Fehérvári ásatásaim“ II-ik fejezetét „A középkori arányok“).

Ha már most a külső keret szélességét felosztjuk $\sqrt{3}$-al, leend $\frac{0{,}325}{1{,}732}' = 0{,}187'$, vagyis középső kereteink szélessége, és ha a középső keret szélességének kétharmadát veszszük: nyerjük a benső keret szélességét, mert 0,189'-nek kétharmada = 0,126'; mindkét esetben az utolsó decimalszám különbsége csak onnan jő, hogy a $\mathfrak{w}$, $\mathfrak{u}$ és $\mathfrak{T}$ betűs számok kalkulusánál nem elegendő decimal vétetett.

Erősen meg vagyok győződve, hogy arkádunk hármas keretének tetszős alakja közvetlen következménye az itt alkalmazott összhangzatosan arányzott mérveknek; és hogy épen azért, mivel oly összhangzatosak, azokat oly építész tervezte, ki a rendszeres arányozáshoz értett; mig valószinű, hogy a középkor tulajdonképi szobrászai nem mindig voltak beavatva az építészeti elmélet titkaiba.



(116. ábra.)



(117. ábra.)



(118. ábra.)

E három keretünknek szélességi arányához mérve van a levéldísz száma is, ugy, hogy a legnagyobban hét, a középsőben öt, a legkisebben csak három levelet találunk; ugyszintén változik a kisebb keretek — melybe a lombozat van foglalva — alakja is: a hét-levelűt kör, az öt-levelűt elypsis, a három-levelűt csúcsív veszi körül.

Digitized by Google

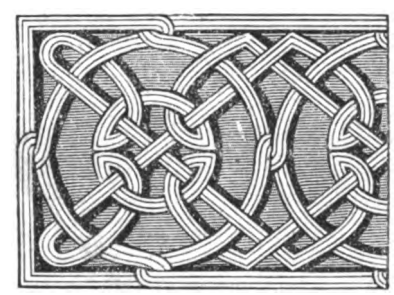
Egyenkint tekintve:

legnagyobb keretünk dísze három részletre oszlik: egybefüzött, a körmezőt körülvevő szíjjtekercsre, hetes levélre két csigájával és két-két kör közti négyes, illetőleg nyolczas levélre.

Ily köralakot medaillonnak szokták nevezni, ha pedig ily körben kerek vagy rózsaféle alak fordul elő, rosettenek. Medaillonnal és rosettel találkozunk gyakran már az antik világban is, s ezen alak átment a középkorba, melynek néhány példáját mutatják a következő fametszetek. A 119. számu, mely nemzeti muzeumunk egyik sarcophagjáról van véve, ezt „Fejérvári ásatásaim" 123-ik lapján hibásan rómainak neveztem. A medaillonoknak, melyekben egy-egy nyolczlevelü rózsa van, szíjjkötése hasonlít a pécsi medaillonéhez (l. 117. fametsz.). E sarcophagon két hatszárnyu angyalfő és egy repülő angyal fordul elő; az utóbbi a halottnak, bepólyázott gyermeknek alakjában ábrázolt lelkét égbe viszi, az angyalok mindkét neme nimbussal bir. Ily előadás-móddal nem találkozunk az ó-keresztyén világban, s ezért e koporsót rómainak nem mondhatjuk, ámbár Ó-Budán találtatott; egyébiránt a rosettek római stylüek, s ezért — mert csak ezekre fordítottam figyelmemet — tévedésből az egészet ó-keresztyén-rómainak tartottam.



(119. ábra.)



(120. ábra.)

Az itt adott füzemény (Flechtwerk) hasonló egyrészt a muzeum sarcophagjáéhoz, másrészt a pécsihez; amahhoz mennyiben a medaillon az épszögü kerettel, emehhez a mennyiben egymással van összekötve; egyébiránt a medaillon kettős, mivel két concentrikus körből van szerkesztve, és különben is sokkal bonyolódottabb, mint akár a pécsi, akár az ó-budai. Rómer barátom találta Szala-Apátiban, hova Szalavárról került; ez alkalmasint még a római korban készült.

Ez ujabb eredetü, t. i. a kifejlett román styl korából; látható a zürichi kereszt-folyosóban. (V. ö. „Mitth. d. antiq. Gesellschaft in Zürich" I. Band. 1841.)



(121. ábra.)

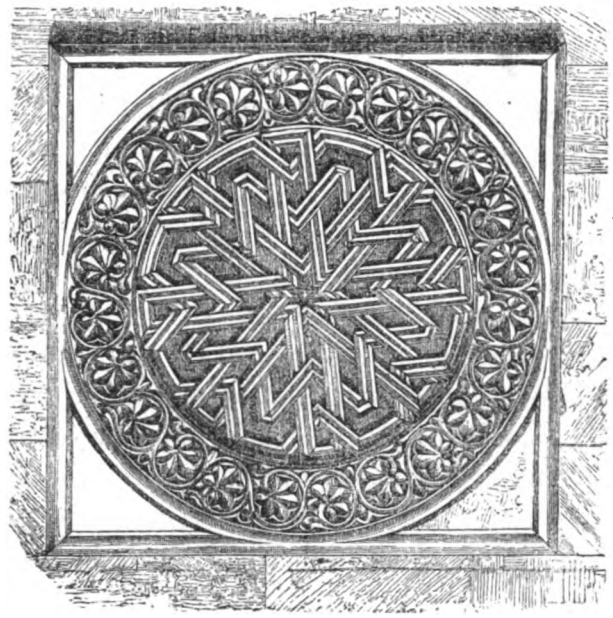
A füzemény — kivált egyszerűbb alakjában — antik találmány, melyet díszei számára mohón felkapott a byzanti és még inkább az arab ornamentistika. Azonban, mennyiben a füzeményt az ornamentistika mintegy furfangosságának tekinthetni, azzal a vadnépeknél is találkozunk, kik képzelőtehetségüket azzal foglaltatják és fárasztják; füzemény az ugynevezett bronze-korban is szintén előfordul.

Igen mesterkélt az ugynevezett celta, vagyis inkább angol-szász füzelék; teremtményeit egész Nagy Károly koráig, sőt azon túl is találni a — kivált Irlandiában és Scótiában készített képes kéziratokban. Ezekről bőven szól és igen jól jellemzi Waagen „Kunstwerke und Künstler in England und Paris" czimü, két kötetes, 1837- és 38-ban megjelent munkája több helyén, sőt a füzeménynek jellemzésére uj német szót, a „Gerinsel"-ét is talált fel.

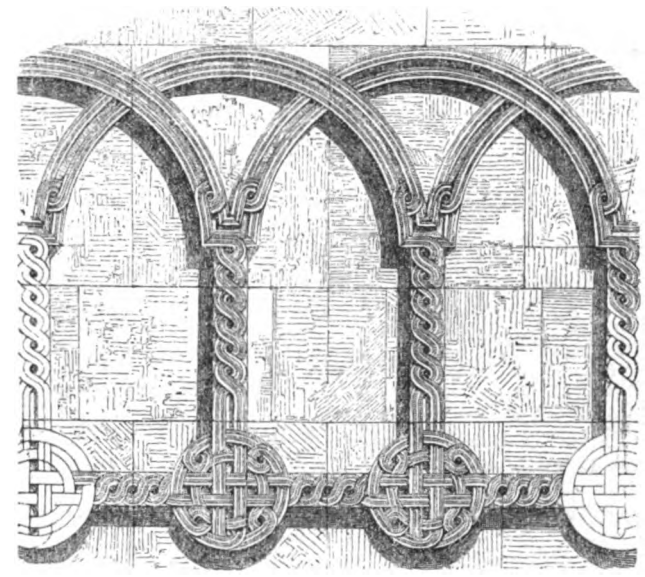
Később a füzemény igen gyakran mutatkozik a kifejlett román stylben, melybe kétségkivül byzanti és arab befolyás által jutott, ép ugy a keresztes-, mint a Spanyolországban a mórokkal folytatott háboruban.

Mennyire ugyszólván kalandorossá vált a füzemény a byzantiaknál, tanusítja a Kurtea d'Argyischi székes-egyház Oláhországban, melyet leirt és képekkel dúsan illustrált Reissenberger Lajos a bécsi Évkönyvek 1860-ki évfolyamában (IV. kötetében). E templomnak meglehetős nagy mérvü mintáját szabatosan kidolgozva kiállították 1867-ben a románok Párisban, hol a mü különös figyelmet gerjesztett.

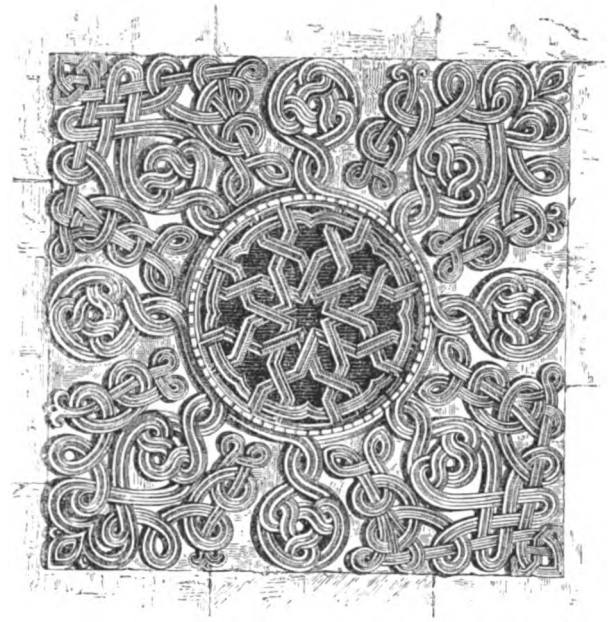
Digitized by Google



(122. ábra.)



(123. ábra.)



(124. ábra.)

Ime, három példánya azon füzeménynek, mely e székes-egyházon előfordul, melyet Reissenberger az idézett évkönyvnek 198., 199. és 201-ik lapján közöl, és melyet talán e nemnek non plus ultrájaként nevezhetni. Igaz ugyan, hogy e székes-egyházat a Bessarabák nemzetségéből való 1511-től 1520-ig uralkodó Nyagon herczeg építette; de mivel azon — kivéve némi török befolyást — főleg a byzantit látjuk, mivel tudjuk, mennyire szívós a keleti egyház nemcsak dogmai, hanem művészeti tekintetben is: az itt adott mesterkélt füzeményt egyenesen byzantinak vehetjük. Két példányunkban a medaillon játszsza a főszerepet, az egyikben kettős nyolczágu, a másikban hatágu csillagot látunk; az előbbinek keretében csigavonalu folytatásban uj medaillonok vannak, s ezeknek mindegyikében egy-egy ötlevelű lombozat, csillagidomu elrendezésben; a második hatágu csillagu medaillont tetemesen complicált füzemény veszi körül, ez a kör tengelyei végén nyolczas alaku, a sarkokban pedig összetett s mesterkélten összefűzött töltelék. E két füzeménynél egyszerűbb a harmadik, félköreinek — ezek a félkör-íves román friesből eredtek — szárain egy-egy, szomszédjával egyenes vonallal összekötött kisebb medaillon; itt a füzemény a medaillonokra, és az egyenes vonalu szalagokra szorítkozik.

Ezen byzanti építészeti ornamentikából származik valamint a magyar, ugy a török, orosz és lengyel ruhának zsinórzata is; nem tudjuk ugyan még: vajjon őseink zsinórfüzeményeiket még a byzantiaktól, vagy csak később a töröktől, vagy épen a lengyeltől vették? de világos, hogy azt magokkal

Digitized by Google

Ázsiából nem hozták; mert Ázsia keleti népeinél nem fordul elő, kivált nem a chinaiaknál és japániaknál, kikkel különös összeköttetésben volt ázsiai ősi földén a magyar.



(125. ábra.)

Keretünk második eleme a középső hétlevelű dísz. Ezt az asphodelos-virágtól vették, mely az itt adott alakban számtalanszor fordul elő, a legrégibb görög agyag-edényeken, sőt ehhez hasonló ékesítéssel már az assyriaiak és egyptomiak is éltek. E virágot eleinte világos alapon fekete vagy vörös festékkel, később vörössel fekete alapra festették.



(126. ábra.)

Ily virágból eredt azután az antefixák dísze. A tetők két lapos cserepe közt mindig rés maradt fel, hogy tehát az esővíznek ide szivárgását elkerüljék, e rést félhenger-alakú téglával födték be, és nehogy az utóbbinak, a homlokcserépnek (Stirnziegel, tuiles faîtières, imbrices,) durva végprofilje kellemetlenül hasson a szemre, elébe az antefixumot emelték, néha ugy, mint azt 127. sz. fametszetünk mutatja, máskor ezt mint domborművet csúcsíves alakú lapra tévén.



(127. ábra.)

Az antefixumot szülő elv ugyanegy az asphodelost használó elvvel, csakhogy az előbbinek rendesen több levele vagyon, de hogy mégis az asphodelostól származik, onnan is világos, mert nemcsak a természetes virág leveleinek elrendezését, hanem annak csigatekercsét, a fűvészek ugynevezett cirrhusát is felveszi, csak hogy azt közvetlen az alsó levélpár alatt alkalmazza, mig a virágban ettől elkülönítve s inkább a levélrendszerhez, semmint az inflorescentiához tartozóként jelenik meg.

Pécsi medaillonunkban tehát a levéldísz az antefixummá átváltoztatott régi asphodelos-virágot mutatja, az alsó levélpárhoz csatolt cirrhussal; a különbség csak abban áll, hogy a levél itt nem kikerekített, hanem hegyes véggel bir és hogy nem függőleges, hanem fekirányos állásban van alkalmazva.

Harmadik elemünk a medaillonok közti helyet töltő legyező-alakú négy, illetőleg nyolcz levél, melyet — ugy hiszem — inkább emberi készítményből, mint természeti mintából származtathatni. Ugyanis már a byzanti díszsisakon madártollból összerakott, vastag forgót látunk, Federbusch, panache, melyről Reiske ezt mondja Const. Porphyr.-hoz irt commentárja 591-dik lapján:

„τιάρον Scholion marginale reddit τούφα est autem tog, tug, τόγα et τούφα idem tog et tag, Persis πίλος.ὀρθοπαγὶς, ἀκλινὶς, super quo fasciculus pennarum vel plumarum pretiosissimarum auro vel aliunde factarum enitet et velut libella nutat. Vides originem caudae equinae, insignis militaris Tunici, quod Graeci post saec. X. a Bulgaris nacti sunt. Oscillarium regale signum hanc libellam appellat Joannes Thwroczius vel Ostilarium: „dextrarii solennes cum armis et operimentis omnibus ipsorum gloriosissimis, seu attinentiis, cum sartanea currus (ita videtur legendum esse, non curru) seu mobili aut oscilario regnali signo desuper forma avis strutionis deaurato et gemmato dicto monasterio dati et concessi exstiterunt.“*) Viderint Hungari, verane tradidit civis suus, libellam qualem diximus, Hungariae Sartaneam appellari. — 592. l. Adhuc hodie Turcae vexillum cauda equina e sarissa factum tug appellant; contra veteres Germani Tufa, Zopf, toupet bonetum quadratum denominatur cufa, cacufa. Tafa est genus tiarae.“

Középső keretünk csak két elemből áll: a részlet elyptikai keretéből és az abba foglalt lombozatból; az elyptikai medaillonok közt igen csekély hely maradt fenn, melyet apró, a részletkerethez tartozó csigákkal töltöttek be.

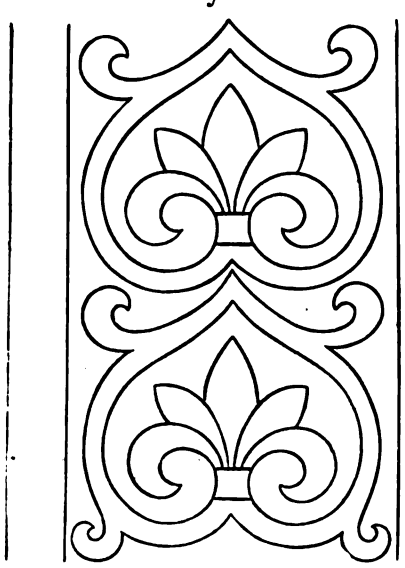
A lombozat, melyet ötlevelűnek mondtam, tulajdonképen csak négy levélből áll; azonban van itt egy kisebb ötödik levél is, s ez a részletkeret két csigácskája közt emelkedik és a felső nagyobb levélpár közé szorul, ugy, hogy ezt ehez tartozónak tekinthetjük annál inkább, minél kevésbé nőhet ki a szíjjféle elyptikai keretből. E lombozat inkább kikerekített végeivel áll közel az antefixák alakzatához; másrészt különbözik azoktól megfordított fekvésével.

Benső keretünk inkább rokon a külsővel, mint a középsővel; midőn ismét három elemből: részletkeret, lombozat és forgó-alakú kitöltésből áll. Részletkerete csúcsíves vagy szívalakú, minőt az antik világban is használtak; az abba foglalt hármas-levélnek párja hegyes, alatta csigát látunk, mely nem a

*) Thuróczynak idézett helye áll krónikája I. részének XCIX-dik fejezetében, melynek czime „De morte Regis Caroli.“ Az itt említett „monasterium“ a fehérvári államegyház, melybe Robert Károlyt temették, és melynek a temetési szertartás után a fölhozott tárgyakat ajándékozták. Reiske felszólítására: vajjon magyarul sartanea-nak nevezték-e a külön szekeret? csak ezt felelhetni, hogy a szó alig magyar alkotásu, ha csak zárt tanyát nem szabad itt sejtenünk, minek eldöntését ismét nyelvészeinkre kell biznom.

Digitized by Google

lombozathoz, hanem a részletkerethez tartozik; e lombozat, mint az antik, egyenesen felfelé áll; végre a kitöltő lomb vagy toll csaknem egészen olyan, mint a legszélesebb kereté, csakhogy szűkebb tere miatt egy részlettel csekélyebb.



(128. ábra.)

Az utóbbi két kerethez több tekintetben hasonlít az itt adott szalag, bordure, melyet egy, a XIII-dik században készített misés köpenyről (pluviale) vettem, s melyet Heider a bécsi Évkönyvek IV. kötetében e czim alatt ir le: „Liturgische Gewaender aus dem Stifte St.-Blasien im Schwarzwalde, dermalen aufbewahrt im Stifte St.-Paul in Kärnthen.“ Heider a középső lombozatot liliomvirágnak, „Lilienblatt“-nak nevezi, és tökéletesen román izlésűnek mondja; előttem pedig igen nevezetesnek tünik fel azért, mert világosan mutatja, mint keletkezett régibb lombozatból, minő a pécsi, a középkor stylizált liliom virága.

Ha már most a pécsi három keretet egyetemesen tekintjük: abban a felhozottakon kivül még kettő igen feltünő: ugyanis azon román elv, mely szerint az egész, rendelkezésre álló tér tömötten be van töltve, másrészt pedig a rajznak szabatossága. Az előbbire nézve megjegyzendő, miként a feladat valóságos jeles izléssel van megoldva, ugy, hogy az elrendezésben a lehető legnagyobb világosság, érthetőség uralkodik; a másodikra nézve, hogy itt valóban antik rajzfolyékonysággal és alakérzéssel találkozunk. Nem válhatik tehát a pécsi díszek hátrányára, midőn azokat a legtöbb ebbeli classikai díszek mellé helyezzük, azokhoz hasonlítjuk, daczára, hogy voltak, kik a pécsi domborműveket barbaroknak mondták; de hisz igaz, hogy ezen régészek az északi lépcsőházat, mely csak később lőn megnyitva, még nem ismerték.

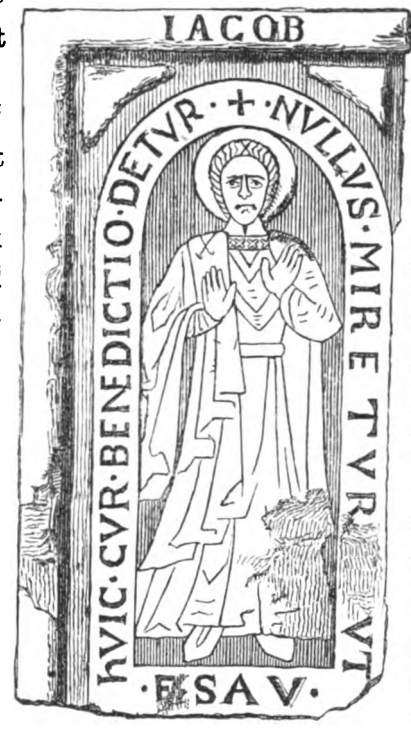
Digitized by Google

Izsák áldása.

A pécsi püspöki udvar egyik kamrájában a következő alak van elhelyezve, melyet, typologiai jelentősége miatt, hajdan a székes-egyházban felállítottnak vehetünk.

E faragványt Koller szerint 1773. körül találták a püspöki várban (in arce) a föld alatt; Koller Szalagy*) után arról „Prolegomena“ 19. s k. lapjain igy ir:

„Kövünk a megváltó (?) képét vésűvel faragva mutatja. Feje tölött olvassuk: IACOB; lába alatt: ESAV.; bal oldalán: „senki ne csodálkozzék“ (itt hibás a kő); jobb oldalán: „miért kapja ez az áldást +.“ A felirat keresztyén, mint ez kitetszik sz. Pálnak a rómaiakhoz intézett leveléből, hol Jákob a választottak, Ezsau az elvetettek előképeként állíttatik fel; csodálkozásunk oka megszünik, ha a különböző állapot alapját egyedül az alkotó akaratában keressük, mely szerint az agyag egyik tömegét a megbecsülés, másikát az ocsmánylás tárgyává tette. A képnek idoma és tekintete nem árulja el a közép-, hanem inkább jobb kornak művészetét. A fölirat betűi hasonlók a valódi rómaiakéhoz; h betünk alakja a rómaiaknál szokásostól elüt ugyan, de mégis található némely kövön**), iraton; a peutingeri táblán, mely a IV. században készült (v. Bergier de publ. et milit. viis l. 3, sect. 7. n. 3. seqq. Scheyb. diss. de hac Tab. C. 2. keletkezési korát 392-re teszi). E betűnek hasonló alakját látjuk régi kéziratokban is Mabilonnál (de re dipl. Tab. 2. n. 5., Tab. 3. n. 3., Tab. 5. n. 2. 4.) Duellinél (excerp. Geneal. Hist. in Specim. mss. Saec. 7. et 8.) Struvenél (de Criteriis mss. n. 21.). N betűnk összekötése E-vel a BENEDICTIO szóban nem szokatlan a rómaiaknál, kik ily rövidítéssel éltek (Marsilinál Danub. T. 2. és 62. táblán, hol a



(129. ábra.)

„Est is lapis — inquit Salagius, qui exhibet imaginem Salvatoris (?) scalpro incisam. Supra caput legitur: IACOB. Sub pedibus: ESAV. in latere sinistro: NVLLVS - MIRETVR (hic viciatus est lapis) VT — in latere dextro — HVIC·CVR·BENEDICTIO·DETVR +. Inscriptio est Christiana, uti ex epistola S. Pauli ad Romanos sumpta patet, in qua Jacob velut Electorum, Esau reproborum typus proponitur, et rejecta in solam figuli, qui massam luti pro arbitrio suo aliam ad honoris, aliam ad usum contumeliae finxerat, voluntatem disparis causa conditionis, occasio tollitur admirationis. Forma atque habitus imaginis nihil minus, quam consuetudinem medii aevi, sapit; est enim similis imaginibus aetate cultiori expressis. Litterae sunt iis, quae in genuinis Romanis inscriptionibus visuntur, similes; forma litterae h differt a communi scalpri Romani consuetudine, reperitur tamen in quibusdam lapidibus*), scripturis, puta in Tabula Peutingeriana, quae est saeculi quarti (?) (v. Bergier de publ. et milit. viis l. 3. sect. 7. n. 3. et seqq. Scheyb. diss. de hac Tab. C. 2. ejus tempus figit anno 392), Codicibus item, et speciminibus litterarum a Mabillonio (de re diplom. Tab. 2. n. 5. Tab. 3. n. 3. Tab. 5. n. 2. 4.) Duellio (excerp. Geneal. Hist. in Specim. mss. Saec. 7. et 8.) Struvio (de Criteriis mss. n. 21). Nexus litterae N et E in

*) Salagius, magyarul Szalagi vagy Salagi István itt idézett munkájának czime: „De statu Ecclesiae Pannoniae.“ Szalagi Kollernek kor- és pécsi kanonok-társa volt.

**) V. Scip. Maffei Ep. ad Bacchin. de insign. mss. Veron. inter var. opusc. p. 60. ad Calc. Hist. Theol. edit. Trident. Salag. Maffei ugyanis a peutingeri táblán látható betük alakját római maradványokon is kimutatja; honnan h betü alakját is némelyeken találhatónak hihetjük. Egyébiránt, midőn ezen h a IV. századbeli peutingeri táblán már előfordul, ugyanilyent vésüvel képezettnek is tehetünk fel.

*) V. Scip. Maffei Ep. ad Bacchin. de insign. mss. Veron inter vat. opusc. p. 60 ad Calc. Hist. Theol. edit. Trident. Salag. Nempe Maffejus formae ejus Litteras quae in Tabula Peutingeriana videntur, etiam in marmoribus Romanae antiquitatis ocurrere testatur. Unde conjicere licet etiam litteram h in eorum quibusdam reperiri. Ceterum cum ejusmodi littera h in Tab. Peut. saec. IV. (?) passim scripta sit, quid vetat aliquando, et scalpro expressam dicere?

Digitized by Google

miénkhez hasonló összevonás fordul elő. A szók közti pontok Cicero*) és Seneca**) korában az irásból átmentek a kövek feliratira, sőt találkozunk ilyenekkel Pécsett talált köveken is. Miért is szakavatottak emlékünket római eredetűnek tartják. (?!) Egyetlen körülmény kétséget látszik támasztónak, s ez az ugynevezett leonini rím: miretur, detur, melyet szakavatottak nem tartanak régibbnek a XII. századnál.***) Papebrochius mondja (Ad 19. Maji comment. in vit. S. Prudent. n. 7), hogy a XII-ik század előtt a tudósok leonini verset nem csináltak. Ugyanezt tanusítja Blanchini József is. (Hist. Eccl. quadrip. Ind. Tab. I. Saec. 2. p. 455.)

„De máskép tünik fel az ügy, midőn csak egyes versről, minő a miénk; máskép, midőn egész költeményről van szó, hol a rím az egész versezet sorát átfutja. Az utóbbiaknak újabb voltát megengedem.“

voce BENEDICTIO ab usu Romanorum, qui hujusmodi compendia passim adhibent (apud Marsil. Danub. Tab. 2. in ectypis inscriptionum passim. nostro simile compendium exhibet Tab. 62.) non alienus. Interpunctio post singulas voces, Ciceronis*) et Senecae**) aetate in scribendo usitata manavit ad lapides, quam ea quoque quae supra descripsi, epitaphia apud nos eruta observant. Quibus rebus fit, uti hoc monumentum aetatis, et originis Romanae (?!) esse credant periti. Unicum est, quod suspectum videri solet, forma nimirum versus Leonini in illis miretur, detur, similiter desinentibus, quae ab eruditis viris creditur saeculo duodecimo non esse antiquior***), Papebrochius: Leoninorum, inquit (Ad 19. Maji comment. in vit. S. Prudent. n. 7.) versuum initium nemo eruditus fecerit saeculo duodecimo antiquius. Eadem sunt verba Jos. Blanchinii. (Hist. Eccl. quadrip. Ind. Tab. I. Saec. 2. p. 455.)

„Sed aliud esse debet judicium de versu singulari, cujusmodi est noster, aliud de Poematibus integris, eandem in versibus singulis formam retinentibus. Haec novicia esse concedere possum; quae sunt singularia vel perpauca, nullo modo.“

Egyes leonini versekből idéz azután Szalagi már Ciceronak ismertjét:

„O furtunatam natam me Consule Romam,“

Ovidiusnak:

„Quot coelum stellas, tot habet tua Roma puellas“

versét, és más ehhez hasonlókat; mikhez hozzá ad

„Nos pia Praxedes prece sanctas confer ad aedes“

hivatkozván Onuphriusra, ki sz. Praxedes templomát Róma legrégibb (?) templomának mondja. Végkövetkeztetését tehát ekkép vonja: „Ha már most a pécsi felirat római, s ugyancsak az, mivel ez tökéletesen keresztyén, oda mutat, hogy nálunk (Pécsett) a keresztyén isteni tisztelet a keresztyénség első századaiban virágzott.“ Jam si haec nostra Inscriptio Romana est, uti quidem est, cum sit omnino Christiana, manifeste indicat, apud nos primis Ecclesiae Saeculis Christiana Sacra viguisse.“

Ezek ellenében Koller itészetileg megjegyzi:

„Nem mellőzhetem el, hogy a kisebb rendű Ferenczieк-temploma főoltárán Siklóson, mielőtt az új oltár felépült, hasonló betűivel irt ilyféle feliratot láttam: „Én vagyok élő kenyér. 1535.“ A siklósi várnak azon nagyobb kamrájában, melyben Zsigmondot fogva tartottnak mondják, ennek olasz

„Tamen dissimulare nolim, visum ab me fuisse lapidem parti posticae Arae majoris Ecclesiae Siclosiensis Ord. F. F. Minorum, priusquam nova exstrueretur, insertum, in qua simillimis litteris inscriptum legebatur: EGO . SVM . PANIS . VITE. 1535. In arce Siklosiensi in cubiculo majore Camerae,

*) De oratore l. 3. c. 45. „A leheletnek elzárása és csekélyebb tartossága oka a zár- és pontozási jelek keletkeztének.“ Orat. pro Muraena c. II. „Minő méltóság lehet ily csekély tudományban? Midőn csekély dolgok, csaknem egyes betükben, és a szók közti pontozásokban foglalvák.“

**) Epist. 40. „Mi is, midőn irunk, pontozással élni szoktunk.“

***) Mondják, hogy ily verset feltalált Leo, vagy Leoni paviai benczés szerzetes és költő, ki 1190. körül virágzott. V. adnot. I. in comment. S. Brunonis Astensis tom. 2. p. 33. edit. Rom. 1775.

*) De oratore l. 3. c. 46. „Clausulas enim, atque interpuncta verborum animae interclusio, atque angustiae spiritus attulerunt.“ Orat. pro Muraena C. II. „Dignitas in tam tenui scientia, quae potest esse? Res enim parvae prope in singulis litteris, atque interpunctionibus verborum occupatae.“ Salagius.

**) Epist. 40. „Nos etiam, cum scribimus, interpungere consuevimus.“ Sal.

***) Inventorem hujusmodi Versuum ferunt Leonem, seu Leonium Paviensem Poetam Monachum Benedictinum, qui floruit circa ann. 1190. V. adnot. I. in comment. S. Brunonis Astensis tom. 2. p. 33. edit. Rom. 1775.

Digitized by Google

kandallója fölött vörös márványba vésve vagyon: „Az ur isten rám küldte könyörületét és megszabadított az oroszlánok kölykétől, miután zavarodott volt álmom.“ A fölirat Zsigmond megszabadulására vonatkozik. A római betűk ezen utánzása és pontozása némileg kétessé teszi a pécsi kőre alapított állítást. Hozzájárul, hogy a h betű alakjának régisége nem igen igazolható a peutingeri táblának tanuságával; mert Gatterer (Synochristische Universal-Historie P. I. p. 58.) ezt régibb példányból, csak a XIII-dik században másoltnak mondja.“

in qua servatum Sigismundum Regem Captivum tradunt, proxime supra Caminum Italicum hujusmodi est in rubro marmore inscriptio: MISIT. DEVS. MISERICORDIAM. SVAM. SVPER. ME. ET. ERIPVIT. ME. DE. MEDIO. CATVLI. LEONVM. DORMIVI. CONTURBATUS. Quae ad liberationem Sigismundi referuntur. Haec imitatio Romanarum Litterarum, et interpunctionum dubiam quodommodo reddere videtur universam, quae lapidi Quinque ecclesiensi innititur, demonstrationem. Accedit, quod forma litterae h non nemini videri queat, haud satis firmo Tabulae Pentingerianae suffragio niti: veluti quam Gattererus saeculo XIII. ex vetustioribus descriptam esse tradit.“

Hogy Koller kétsége teljesen jogosult, egyetlen egy rajzunkra vetett pillantás tanusítja, mely is a művet XII-dik századbelinek, nálunk lehet XIII-dikbelinek ismerteti velünk.

Pál apostol a rómaiakhoz irt levelének azon helye (IX. 12. és 13.), melyre fentebb hivatkozás történt, igy hangzik: „12. Ezt mondá Isten néki: A nagyobbik szolgál a kisebbiknek. 13. Miképen meg vagyon írva: Jákóbot szerettem: Ézsaút pedig gyűlöltem.“ És ehhez Mózes I., XXV. 23.: „És monda az Úr őnéki (Sarahnak): Két nemzetség van a te méhedben: és két különböző népek származnak a te méhedből, egyik nép a másiknál erősebb lészen, és a nagyobbik szolgál a kisebbiknek.“

Kövünkön Jakab neve a felső, Ezsaué az alsó helyre van téve, az idézett bibliai helyek értelmében, melyekből kitetszik, miért nyerte el Jakab Izsáktól az első áldást, Ezsau előtt, holott ezen áldás az utóbbit illette mint az első szülöttet. Ime a középkor vitás kegyelmének egyik megmagyarázhatlan példája, ama kegyelemnek, mely annyi vitatásra adott alkalmat az egyházban a reformátióig és még azon túl is. Alakunkat Izsákénak kell tekintenünk, ki — e kegyelem képviselőjeként — fiait két kezével áldja, és — a nevek ranghelye szerint — fel kell tennünk, hogy Jakab a jobb, Ezsau pedig a balkéz áldását kapja. De ha a biblia idézett helyeit olvassuk, világossá válik egyszersmind a felirás értelme is, hogy t. i. „senki sem csodálkzzék, miért kapja ez, t. i. Jakab, az áldást“; mert hiszen felfoghatlan dolgokban hasztalan a csodálkozás: „Credo quia absurdum.“ Ez volna tehát az előadás dogmatikai oldala.

De van typologiai oldala is s ez az áldásnak mintegy keresztezése, midőn — minek tulajdonképen előre kellene jönni — az hátra van téve.

Azonban ezen keresztezést sokkal világosabban mutatja egy másik áldás, t. i. Jákobé, melyről Genesis XLVIII. 1—20-ig ezeket olvassuk.

„És ezek után megmondák Józsefnek: Ímé a te atyád beteg; és elvivé magával az ő két fijait: Manassét és Efraimot. És tudtára adák Jákóbnak, mondván: Ímé, a te fijad József hozzád jő; és magát megerősítvén az Izraél, felüle az ágyon. És monda Jákób Józsefnek: Az erős, mindenható Isten megjelenik nékem Lúzban a Kanaán földében, és megálda engemet. És mondá nékem: Ímé, én megnevellek tégedet, megsokasítlak téged, és sok népü sereggé tészlek, e földet is a te magodnak adom te utánnad örökkévaló örökségül. Annakokáért a te két fijaid, kik neked születtek Egyiptom földében, minekelőtte hozzád jőnék Egyiptomba, én fiaim: Efraim és Manasse, mint szinte Rúben és Simeon, én fiaim legyenek. A te fiaid pedig, kik azok után születtetnek, tiéid lésznek, és az ő bátyaiknak nevek alatt foglaltassanak bé az ő örökségökben. Mikor Mésopotámiából jőnék, meghala Rákhel Kanaán földén az úton, mikor még egy mértföldnyire volnék Efratától, és eltemettem őtet ott az Efrata úta mellett, mely Efrata immár most Bethlehemnek neveztetik. És látá Izráel (Jakab) a József fijait, és mondá: Kitsodák ezek? Felele József az ő attyának: Az én fiaim, a kiket Isten nékem itt adott. És monda: Állasd előmbe kérlek őket, hogy áldjam meg őket. Az Izráelnek pedig szemei homályosak valának, a vénségnek miatta, és nem láthat vala. És eleibe állatá néki őket, és megtsókolgatá és megölelgeté őket. És mondá Izráel Józsefnek: Nem reménylettem, hogy soha tégedet lássalak, és ímé, az Isten megadta látnom magodat is. Elvevé azért Józsefnek azokat az ő attyának térdei elől, és a földre artzal leborula. Vevé pedig József mind a kettőt, és állatá Efraimot magának jobbkeze felől, Izráelnek pedig balkeze felől:

Digitized by Google

Manassét pedig magának balkeze felől, Izráelnek jobbkeze felől, és azokat közel vivé ő hozzá. Kinyujtván pedig Izráel az ő jobbkezét, tevé Efraim fejére, ki kisebb vala, az ő balkezét pedig Manassénak fejére, és megesméré az ő kezeivel, hogy Manasse elsőszülött volna. És megáldá Józsefet és mondá: Az Isten, kinek előtte jártak az én atyáim, Ábrahám és Izsák: az Isten, a ki táplált engemet az én születésemnek idejétől fogva mind e mai napig: Amaz Angyal, a ki megszabadított engem minden gonosztól, áldja meg e gyermekeket, és hivattassék ő rajtok az én nevem, és az én Atyáimnak, Ábrahámnak és Izsáknak nevek, és mint a halak szaporodjanak e földön. Látván pedig József, hogy az ő atytya jobbkezét Efraim fejére tenné, nem tetszék néki, és megfogá az ő attyának kezét, hogy Efraim fejéről Manasse fejére tenné. És mondá József az attyának: Nem úgy, szerető atyám: mert ez első szülöttem, a te jobb kezed ennek fejére tégyed. Nem akará pedig az ő attya, és monda: Tudom, jó fiam, jól tudom, ez is nagy néppé lészen, és igen megnevekedik; de az ő öttse nálanál inkább megnevekedik, és az ő magvából sok népek származnak. És megáldá őket azon a napon, ezt mondván: Az Izráel te benned áld meg egyebeket ily módon: Az Isten tégyen ollyanná tégedet, miné̊művé tette Efraimot és Manassét. És Efraimot Manassénál feljebbvalóvá tevé."



(130. ábra.)

Az ó-testamentom ezen eseményének előadását — mondja Heider a bécsi „Mittheil." III. kötetében a bécsi sz.-István temploma zománczművei magyarázata alkalmával, hol a kérdéses jelenet szintén ábrázolva vagyon — találjuk a sz. bertani apátságának kereszt-alapján vagy lábán, továbbá Labarte zománcz-tábláján is, melyet Didron adott ki „Annal. archaeol." Vol. VIII. p. 1.; végre a bourgesi székes-egyház amaz ablakán, hol a kereszt-hordozás, a halál a keresztfán és a feltámadás együtt van előadva.



(131. ábra.)

Labarte zománcz-tábláján az előadás e szavakkal magyaráztatik: a megfordított, keresztbe tett kéz jelenti a keresztet „Transversae palmae recitant speciem crucis almé"; a bourges-i ablakon pedig ezzel József fiai Izsák „Josephi filii Isaac."

E képlet mély jelképen alapul, még pedig kettős tekintetben.

Először is az egymás fölébe, keresztbe tett kar jele Krisztus keresztjének, mit Labarte táblája tanusít, és az egyházi irók számos helyeiből is világos.

„Igy mondja a jámbor deutzi apát: „A kéznek keresztezése kétségtelenül a szent keresztnek alakját jelezi. Vajjon esetleg képezte-e a keresztet (Jakab), midőn ekkép megváltoztatta kezeit? Nem érhette-e el czélját ép ugy, ha Manasset bal, Effraimot jobb oldalára helyezi? Tehette bizony, hanem ő próféta volt, és próféta-lelkében tudta, hogy a

„So sagt der fromme Abt von Deutz: „Sine dubio transpositio manuum crucis expressit figuram. Numquid in eos sic manus commutando casu crucem figuravit? Numquid non poterat, eadem ratione data Manassem ad dexteram (sinistram). Effraim vero ad sinistram (dextram) suam posuisse? Poterat plane, sed profeta erat, et profetico spiritu sciebat, quod

Digitized by Google

kereszt teszi meg az áldást, melyet a jövendő törvényhozó eszközlend, s melyben részesülend Ábrahám e magzatában minden nép... Tehát mint próféta és egyszersmind patriarcha is jósolt igy előre: „Ez ugyan a népek fölött lesz és szaporodni fog, de öcscse nagyobb lesz nálánál;“ ugyszintén kezei állásával tudta előre idomítani a keresztet, midőn ekkép előre teendő leend a pogány nép, bár ifjabb, az idősebb zsidó népnek.“ (Rupp. Opp. Colon. 1577. T. I., p. 186. in Genesim l. IX. c. 24.)

„A deutzi apát utolsó szavai előadásunk m á s o d i k j e l e n t é s é h e z vezetnek; az elsőbbségben, melyet a fiatalabb testvér elnyer az idősebb fölött, ki van mondva a pogány népnek felsőbbsége az uj szövetségben a zsidó nép fölött.

„Ily felfogást nemcsak a deutzi apát idézett helye tanusít, hanem tanusítja ezt az egyházi irók egész sora, kezdve a legrégibbeken egészen le a késő középkorig, s ebben megegyeznek a római és a keleti egyház, midőn kifejezik, hogy a pogányok felsőbbsége a zsidók fölött már az ó-testamentomban, bár fátyolozott, de mégis felismerhető jelzést nyert. Ime, felhozzuk az említett iróknak némely ide tartozó mondatát.

„Az autissiodori Remigius igy nyilatkozik (in Genesim Petznél. Thesaurus ancedot. T. IV. Pars I. p. III.): „József e két fia mysticailag két népet jelent. Manasse, kit, mert elfelejtkezett teremtőjéről, feledésnek magyaráznak, a zsidó népet jelenti, Ephraim, kit gyümölcsözőnek, szaporának magyaráznak, — a pogány népeket, — ki Krisztusban hivén s hitét és jócselekedetei gyümölcsét az úr Istennek felajánlván, szellemi szaporaság által lőn szorozva.“

„Ugyanezen szerző más mondata ilyféle: „Igy nyert elsőbbséget az ifjabb Abel öregebb testvére fölött, Izsák Izmael, Jakab Ezsau, David valamennyi idősebb testvérei fölött. E példák mindegyikében ki van mondva a keresztyének elsőbbsége a zsidók fölött.

„Sz. Isidor, midőn a genesis ide vonatkozó helyét magyarázza (in Genesius XXXI.), következő módon nyilatkozik:

„Ő azonban (Jakab), midőn megváltoztatva kezeit, jobbját az ifjabbikra, balját az idősebbre

per crucem componenda erat benedictio, quam venturus legislator daret, vel qua in illo semine Abrahae benedicerentur omnes gentes... Igitur tamquam profeta simul et patriarcha, quo modo verbis verum profetare potuit, dicendo: Et iste quidem erit in populos et multiplicabitur, sed frater ejus junior major erit illo: sic et manuum positione crucem Christi praefigurare scivit, per quam priori junior, id est judaico praeferendus erat populus gentilis.“

„Diese letzteren Worte leiten uns auf die z w e i t e B e d e u t u n g dieser Darstellung hinüber. In ihr ist nämlich durch den Vorzug, welcher dem jüngeren Bruder vor dem älteren zu Theil wurde, auch der Vorzug vorbedeutend ausgesprochen, welcher im neuen Bunde dem heidnischen Volke vor den Juden gegeben wurde.

„Diese Auffassung entnehmen wir nicht blos aus der vorangeführten Stelle des Abtes von Deutz, alle Kirchenschriftsteller von den frühesten Zeiten an bis in das späte Mittelalter herauf, und zwar sowohl der abendländischen, als der morgenländischen Kirche stimmen in derselben zusammen, und sie geben zugleich den Nachweis, dass dieser dem Volke der Heiden vor dem Judenthume verheissene Vorzug in einer Reihe von Begebenheiten des alten Testamentes verschleiert zum Ausdruck gelangte. Es sei uns gegönnt, einige der bezeichneten Stellen dem Leser vorzuführen.

„So heisst es bei Remigius Autissiodorensis: „Mystice per hos duos filios Joseph, d u o p o p u l i signantur. Per Manassen, qui o b l i v i o interpretatur, accipitur j u d a i c u s p o p u l u s, qui oblitus est Dei creatoris sui. Per Ephraim, qui f r u g i f e r vel foecunditas interpretatur, g e n t i l i s p o p u l u s figuratur; qui credendo in Christum, fides et bonorum operum fructum Domino obtulit et spirituali foecunditate multiplicatus est.“

„An einer anderen Stelle desselben Autors heisst es: „Sic Abel junior fratri suo praelatus est, Isaac Ismaeli, Jacob Esau, David majoribus fratribus cunctis praelatus est. I n q u i b u s o m n i b u s significatur, quia j u d a i c o p o p u l o p r a e f e r e n d u s e r a t c h i s t i a n u s.“

St. Isidor, indem er die betreffende Stelle der Genesis erläutert, spricht sich in folgenden Worten aus:

„At ille, c a n c e l l a t i s m a n i b u s c r u c i s m y s t e r i u m p r a e f i g u r a n s, translata in mino-

Digitized by Google

feltette, előre alakítá a keresztnek mysteriumát. S igy a keresztnek hasonlatossága fejökön volt jelezve, s a zsidóknak megbecstelenítése, a keresztyéneknek pedig jövendő dicsősége előre jósolva.“

„Elmellőzvén a nolai Paulinust, Hieronymust és Tertulliant, kik lényegben megegyeznek a fölhozottakkal, végre csak sz. Ágost szavait idézzük, oly egyházférfiét, kinek munkái mélyen beható jelképességnek és allegoriának fénylő vonásaival vannak keresztülszőve, és ezért a vizsgálónak a keresztyén régészet legnehezebb helyei magyarázatában sikeres segedelmet szolgáltatnak. Ágostnál tehát ezt találjuk (De civitate Dei lib. XVI. c. 42.): „Valamint... Izsáknak két fia, Ezsau és Jákob a zsidó és keresztyén népet képezik: ugy történt Józsefkét fiával is; mivel az idősebb a zsidók, az ifjabb a keresztyének typusát viseli magán.“

„Még egy, az áldást adó Jákob valóságos typologiai jelentését felvilágosító körülményre kell figyelmeztetnünk. Midőn t. i. az áldás a sz. bertini keresztlábon és Labarte zománcz-tábláján közvetlenül a keresztre-feszítéssel tétetik érintkezésbe, ez a bourges-i ablakon el van különítve és fölébe állítva a kereszt-hordozásnak, a halálnak és a feltámadásnak, az ezeknek megfelelő ó-testamentomi jeleneteknek. Itt tehát az áldását osztó Jákob nem a fölhozott uj-testamentomi jelenetek egyike vagy másika typusának vétetett, hanem ebben csak általános eszme van kifejezve, mely szerint a kereszt által a pogány nép a zsidó nép helyébe lép, és mely szerint Krisztus szenvedése megpecsételé az uj-szövetséget, minden, a keresztfán történt halál által a pogányokra háromlott örökké tartó áldásával.“

rem dextera, majori sinistram figuraliter superposuit. Sicque crucis similitudo super capita eorum denotata. Judaeis scandalum, christianis futuram gloriam praesignavit.“

„Indem wir Paulinus von Nola (Ed. Paris. 1685. p. 148. Epist. 23. ad Severum), Hieronymus (in Jerem. XXXI. 9.) und Tertullian (de Baptismo VIII.) übergehen, welche der Sache nach mit den bereits angeführten Zeugnissen vollkommen übereinstimmen, führen wir schliesslich nur die Worte des h. Augustinus, eines Kirchenschriftstellers an, dessen Werke vorzugsweise von glänzenden Zügen einer tiefgehenden Symbolik und Allegorie durchwoben sind und den Forscher auf dem Gebiethe der christlichen Archaeologie über die schwierigsten Fragen hinüberleiten. Es heisst bei ihm: „Sicut... duo Isaac filii, Esau et Jacob figuram praebuerunt duorum populorum in Judaeis et Christianis: ita factum est etiam in duobus filiis Joseph. Nam major gerit typum Judaeorum, Christianorum autem minor.“

„Nicht unerwähnt dürfen wir einen Umstand lassen, welcher die typologische Bedeutung der Darstellung des segnenden Jakob in das rechte Licht stellt. Während dieselbe nämlich auf dem Kreuzesfusse von St. Bertin und auf der Emailtafel von Labarte unmittelbar mit der Kreuzigung Christi zusammengestellt erscheint, erblicken wir dieselbe auf dem Glasfenster zu Bourges zu oberst und vereinzelt über einer Reihe typologischer Darstellungen, in welchen die Kreuztragung, der Kreuzestod und die Graberstehung Christi mit den ihnen entsprechenden alttestamentarischen Vorbildern zur Darstellung kommen. Hier ist daher der segnende Jakob nicht zum speciellen Typus einer der angeführten neutestamentlichen Scenen genommen, sondern es soll damit der allgemeine Gedanke ausgedrückt werden, wie durch das Kreuz das heidnische Volk an die Stelle des jüdischen gesetzt wurde, und wie durch das Leiden Christi der neue Bund besiegelt wurde, welcher dem Volke der Heiden die Segnungen des Kreuzestodes für immerwährende Zeiten zuführte.“

Az ifjabb testvérnek felsőbbsége az idősebb fölött nem igen származott a zsidóknál, annál kevésbé a keresztyéneknél; ennek alapja sokkal régibb, mire az egyptomi Harpocratesnek (her pe kruti, azaz kis Horus) felsőbbsége az idősebb és nagyobb Horus fölött, utal. Egyébiránt lesz alkalmam e felfogásról az e könyvhöz adandó függelékben bővebben szólani, itt csak annyi álljon, hogy ezen felfogás sem kizárólagosan zsidó, sem keresztyén, hanem a régi világnak általános felfogása.

Régenten alakunkat Krisztus alakjának tartották, tévesen ugyan, de nem mégis mintegy sejtvén, hogy

Digitized by Google

jelentősége túlmegy azon, mit első pillanatban ábrázolni látszik; mélyebb értelmét épen magyaráztam, s ehhez hozzáadom, miként alakunk ruházata is ily rejtélyes értelmet árul el; mert ez nem a közönséges, a bibliai személyeknek adott viselet, hanem több tekintetben az akkori szertartásos papi ruha. Illik ugyan a bibliai személyhez a tunica talaris, vagyis a bokáig leérő köntös, de ez jelen esetben papi ruhává, alba vagy dalmaticává válik magas, álló gallérjával; sőt ugy látszik, mintha ezen hosszu alsó ruha fölött a vállra alkalmazni szokott kendő — a superhumerale — is megvolna. E két ruhadarab fölött köpenyt látunk, még pedig vállköpenyt. Ha rajzát szabad pontosnak tekinteni, itt legalább három, hacsak nem négy darabból álló köpenynyel volna dolgunk, vagy pedig fel kell tennünk, hogy az egyetlen szövetdarab magasan fel van vágva mindkét oldalán, a karok keresztül bocsátása és szabadon mozoghatása okából. Reiske Const. Porphyrogenitushoz irt Commentariusa 542. lapján olvassuk: „Chitones scissi erant ab ante in pectore, pallia in latere, ut pallia quaedam *δίαχιστα*, bis fissa, quadrata, quadrangularia erant, seu enim omnia idem valent, quaedam autem *τετράσχιστα* et octangularia.“ Mindenesetre a csak térdig érő pallium vagy planeta kettős felvágású, dischistos, és elől dísz-szalaggal a tunica gallérja alatt van erősitve; szalagjának dísze a négylevelű lóher vagy rózsa, minőt több helyütt találtunk a lépcsőház domborművein, és ugy hiszem, ezen rokonság kiemelendő jelen alakunk származtatása okából. A tunica szíjalakú vagy minőségű övvel van megkötve derekán. Lábán alakunk egész, közepén felvágott czipőt visel, olyant, minő a domborműveken többször fordul elő, nevezetesen a gyermeket ölében tartó szűznél. Különös figyelmet gerjeszt az alakunk fejét körülvevő nimbus, mely a szent személyek jellegének szokott tekintetni, de melylyel a byzantiak nem-szentek fejeit is szokták ékesíteni; igy például azt Judásnak, sőt még az ördögnek is megadják s körülveszik azzal nem-szenteknek, pl. császáruknak fejeiket is, mint ezt 65. sz. fametsz. 181. l. Justinian császár feje körül is mutatja. De itt nincs dolgunk byzanti, hanem a nyugati egyház művével, nyugaton pedig a nimbussal kevésbé pazarul bántak; e körülményt összevéve Izsák papi ruhájával, még a fentebb érintett nevezetes jelentőségénél is nagyobbat, fenségesebbet kell tulajdonítanunk e személynek.


(132. ábra.)

Didron „Annales archéolog.“ 1850-diki évfolyam (X. köt.) kezdetén „La divine liturgie“ czimű czikkében ezeket mondja:

„A keresztyén vallás a festészetnek szánt bámulatos tárgyai közt van egy, melyet a nyugaton alig jeleztek, mig ezt a kelet számtalanszor ábrázolta, kivált a byzanti kúpok vagy egeken; ez azon tárgy, melyet a „Manuel d'iconographie“ az égben tartott misének nevez, azaz maga az Isten által olvasott misének. A „Manuel d'iconographie“ bevezetésének 36. és a szöveg 229-dik lapján hosszasan leirtam e szép conceptiót, s ezért itt bővebben nem szólok erről. Csak annyit érintek, hogy Jézus, midőn az egyház főpapjának tisztét teljesíti, készül magát feláldozni atyjának és véghezvinni az általunk misének hívott szertartást, körülvéve angyalokkal, apostolokkal, prófétákkal, az apoclypsis huszonnégy öregeivel és az ég udvari népével. Ez, legyen szabad ugy neveznem, a mise az egekben.“ Ezután leirván a czikkéhez adott rézmetszetet, igy folytatja: „Krisztus állva, (egy ablak-rózsa, rosace közepén), jobbján takaróval ellátott oltár. Mint az ó- és ujszövetségnek főpapja viseli — hogy ne is szóljunk az albáról, stoláról, kendőről, köntösről, casuláról és palliumról — Aaronnak rationaléját és sz. Péter tiaráját. Benne összefoly a régi és a mai papság. A keresztes nimbus hirdeti, hogy e főpap maga az

„Parmi ces admirables sujets que le christianisme offre aux peintres, il en est un que les artistes de l'Occident ont à peine indiqué, tandisque ceux de l'Orient l'ont millefois reproduit, surtout à la coupole ou au ciel des églises byzantines, c'est celui que le „Manuel d'iconographie“ nomme la Divine Liturgie: c'est-à-dire la messe célébrée par Dieu lui-mème, par Jésus-Christ. Dans le „Manuel d'iconographie“ pag. 36 de l'introduction et p. 229 du texte, nous avons décrit si longuement cette belle conception, qu'il est inutile de nous y appesantir ici. Nous dirons seulement que Jésus, faisant les fonctions du pontife suprême, s'apprête à s'offrir lui-même à son Père et à célébrer l'office, que nous appelons la Messe, en préseuce des anges, des apôtres, des prophètes, des vieillards de l'Apocalypse de la cour céleste. — Jésus-Christ est debout, ayant á sa droite l'autel que recouvre une nappe. Grand Prètre de l'ancienne loi comme de la nouvelle, il porte, sans parler de l'aube, de l'étole, du manipule, de la tunique, de la chasuble et du pallium, le rational d'Aaron et la tiare de S. Pierre. En lui se réunissent le sacerdoce ancien et le sacerdoce moderne. Le nimbe crucifère annonce que ce

Digitized by Google

Isten. Kész a mise tartására, kitárja karjait, átveendő azon szent szereket, melyeket neki hat kis angyal odanyujt; az Isten ezen ministránsai kezükben tartják: a füstölőt, misekönyvet, két kannácskát tányéron, kelyhet, patenát és ostyát. Hat más angyal a misező teremtő istenségét jelenti a kezében tartott nappal, holddal, az utolsó itélet mérlegével, a királyságát jelentő földgömbbel és kormánybottal; végre egyikök a keresztet emeli fel „regnavit a ligno Deus."

grand prêtre est bien Dieu en personne. Prêt à cèlébrer le sacrifice divin, il étend les bras comme pour recevoir de la main de six petits anges, ces enfants de choeur d'un Dieu, les instruments qui vout servir à l'office céleste: l'encensoir, le missel, les burrettes et le plat, le calice, la patène et l'hostie."

Didron görögországi utjából hozta az ó-hitű művészeknél mai napig használatban levő festészeti kézi-könyvet, melyben fel vannak jegyezve az egyházi előadásokra méltó vallásos tárgyak, azok felfogási módja, az e czélra szükséges technikai eszközök készítése és az ezekkeli helyes bánása. Didron ezen, ugyan új görög nyelven irt, hanem a legrégibb hagyományon alapuló kézi-könyvet, Durand Pál fordításában és saját jegyzeteivel bővítve, kiadta 1845-ben „Manuel d'Iconographie chrétieune grecque et latine" czím alatt. Könyve az égi miséről igy szól 229. s k. l.:

„A kúpban. Lenn asztal, ezen a sz. evangelium; fenn a sz. lélek, mellette az atya Isten, trónon ülve, szent kezével áldva és irás-szeleten mondva: „Keblemben megfogamzottalak Lucifer előtt." Az asztal jobb oldalán Krisztus patriarcha-öltözetben, és áldva. Előtte az angyalok minden rende tiszteletteljesen, papi ruhában, kört képezve, mely az asztal bal oldaláig terjed. Krisztus tálat vesz egy diaconus-öltözetben előtte álló angyal fejéről. Négy más angyal közől kettő az üdvözitőt füstöli, kettő nagy gyertyatartót tart. Hátul több angyal látszik; az egyik kis kanalat, a másik lándzsát, másik nádvesszőt, másik szivacsot, másik keresztet tart, többen viaszgyertyát hordanak."

Ezekhez Didron megjegyzi, hogy a görögök, élénkebb képzelőtehetségök miatt, megtartották Krisztus szenvedésének emlékét, s ezért látjuk miséjökben a szenvedés eszközeit, u. m. a keresztet, a szivacsot, a nádvesszőt és a lándzsát, mely utóbbival az ostyát darabokra osztják, mint felvágta Longinus lándzsájával Krisztus oldalát. A sz. vacsorát kanállal veszi a görög, innen van, hogy az angyalok egyike kanalat tart kezében.

Könyve bevezetésének XXXVI. l. Didron az égi misének görög nevét: „mystagogiát" említi és elmondja, hogy „divine liturgie"-nek kell tekinteni a rheims-i székes-egyházét is. Ott t. i. a mellékhajók fölött emelkedő ívtámak mellett ugyanannyi áttört tornyocskát látunk, melynek mindegyikében egy-egy angyal áll, kezében vagy mise-szert, vagy szenvedési eszközt tartván. Mindnyája mintegy a szentély felé tart, melynek csúcsán maga az üdvözítő misét mondani készen áll. Didron azt hiszi, hogy a rheimsi építész ezen eszmét a keleti egyházból vette, s ezt művében bővítette és eszményesítette.

Ámbár hazánk nem vetélkedhetik, középkori emlékek tekintetében a nyugattal, mégis meg volt itt a nyugaton oly ritka égi misének egyik példánya a péczöli templomban, melyet három vagy négy év előtt hordtak szét! Az ábra frescoba festett falkép volt, melyen az üdvözítő mise-tartásra felszerelt oltár előtt állott, körülvéve repdeső angyalokkal, mint ministránsokkal. Krisztus, hátat fordítva az oltárnak, felemelt két kezével áldotta a nézőt; és, mi feltünő, nem papi ruhában, hanem meztelen felső testtel jelent meg, hogy oldal-sebjéről, valamint keresztes nimbusáról ráismerhessünk az üdvözítőre. A falkép — stylje után itélve — a XIV. században készült. Rómer barátom lemásoltatta, és a „Magyar Emlékek"-ben ki fogja adni.

Ha már most Didron és a péczöli falkép alakjait összehasonlítjuk a pécsi Izsákéval, a hasonlatosság, sőt ugyanazonosság feltünő; a „liturgia diviná"-ban az üdvözítő ugyanazon cselekvényben van ábrázolva, mely Izsákunkat is foglalkodtatja, áldva mindkét kezével ugy, mint áldja a világot a pápa „urbi et orbi", vagy a misező pap, s igy, ha kövünk körirata nem határozná meg közelebbről az áldás nemét, mint Jakab és Ezsaunak adatottat, azt a mise-közben adott általános áldásnak is vehetnők; s ezért hihette Szalagi is, hogy itt az áldozó Krisztus van eléállítva, csakhogy ekkor nimbusán a keresztet kellett volna látnunk.

Nincs tehát alapos ellenvetés, miért ne tekinthetnők áldó Izsákunkat, valamint a keresztet előképezőnek, — mert hisz másutt keresztben áldja ő is fiait, — ugy a divina liturgiában a keresztyénségre

Digitized by Google

áttért egész világot — zsidót és pogányt — két kezével egyaránt áldó Krisztus előképének, s ilyen feltétellel joggal megilleti Izsákot is a nimbus, mely különben elegendő magyarázat nélkül maradna. Alakunkat igy tekintve, ismét igen helyén van a csodálkozás letevésére való intés is; mert hiszen valamint a kiegészítő szobrász, ugy azon nép is, melynek számára az előadás készült, nem zsidó, hanem pogány eredetü volt, tehát igényt mindkettő tarthatott az áldásra, és a zsidó hitről áttértekkel a két-kezü áldásra.

Másrészt e hypothesis segítend művünk összeköttetését más művekkel és az általa hajdan a templomban elfoglalt helyet is közelítőleg meghatározni. Az alak valamivel nagyobb fél emberi magasságnál, és ugy tetszik, mintha a felső lapos henger-alakú keret jobbkéz felül folytatva volt volna, miért is eredetileg hosszukás négyszögöt kell feltennünk, melynek szélső jobb oldalán állott Izsák alakja. Ha már most — a typologia nyomain haladva — az Izsákén kivül, balfelül még két hasonérvü alakot teszünk fel, oltárféle antipendiumot nyerendünk, mint a klosterneuburgi, vagy pedig oltár-rakványt (Aufsatz).

Ha már most ez áll; nincs pedig semmi fontos ok tagadására: akkor Izsák mellett balra magát az üdvözítőt kereshetjük, mint mise-mondó főpapot; és a kő másik végén, Krisztus mellett, Melchisedechet, ki az ó-testamentomban a papság főképviselőjeként tekintetik, és egyszersmind kenyerével és borával, melyeket a csatából visszatért Ábrahám elé viszen, a szent vacsora, az eucharistia nyujtójának, tehát e tekintetben is Krisztust előre jósolónak. Itt igaz, Izsák és Melchisedech a törvény előtti korból volt volna véve „tempus ante legem“, nem maradna tehát helye más a törvény létezése koráról „tempus sub lege“ vett előadásnak; de ilyen, a legszigorúbb typologiai szabálytól való eltéréssel számtalanszor találkozván, tehát ezen ellenvetés sem bir semmi elutasító erővel.

Másrészt nem tagadhatni, hogy — ha feltevésemben nem csalatkozom — a hajdani pécsi oltár előadása a dogmának lefenségesebb köréből volt volna véve, s hogy oltárra illőbbet s jelentékenyebbet többé nem találhatni; miért is méltán feltehetjük, hogy az előadás csakis a főoltáré lehetett, s inkább a rakványt diszítette, mint az oltár táblája alatti követ.

Kőtáblánk különös, és meglehetősen ritka technikát mutat; ez t. i. a franciánál ugynevezett „relief en creux“, vagyis mélyedésben kimetszett, mélyedésből kiemelkedő dombormü.

A dombormü ezen nemét legrégebben már az egyiptomiak gyakorolták; eredetét inkább építészetinek, mintsem szobrászatinak tekinthetni, mert készítésénél főtekintettel voltak az építészeti dísz elrendelésének elvére. Ugyanis sima felületü követ vettek, melyen a dombormü rajzát körvonalozták, és hogy e rajz elváljék alapjától, ez utóbbit a rajz körül csekély mélységben kivésték, magát a rajzot pedig igen csekély habozó felülettel mintázni igyekezték; igy a mélyedési dombormü egyrészt a rajz és a mintázott dombormü közt közepett áll, másrészt a szobrászati művek legtartósabbja; mert csak igen kevéssé kiszökő felülete nincsen alávetve a könnyü ledörzsölésnek.

Ugyanezen elvet látjuk követve a Parthenon friesében is, hol a kevéssé kiemelkedő tárgyak lapos domborodásukkal (basrelief, Flachrelief) a lehetőségig hasonló felületre emelkednek; miért is azokat, miként már az egyptomiak is tenni szokták volt, külön színnel vagy befestéssel kellett elválasztani egymástól.

A középkorban ezen mélyedésből emelkedő dombormüveket ide s tova ugy módosították, hogy csakis az ábra egész silhouettje emelkedett ki a bemélyedett alapon, az alak pedig mindenütt ugyanazon felülettel birván, annak benső rajzát egyszerüen bevésett vonalakkal jelezték; itt tehát tulajdonképi dombormü nem létezik, s legfeljebb annak csak egész silhouettjét tekinthetni. Hogy kissé közönséges hasonlítással éljek, emlékeztetem olvasómat mézes-kalácsainkra, hol hasonló eset fordul elő, csakhogy ezeknél az egész alak ki van vágva, mig az idézett középkori relief en creux-ben az alak rendesen lapos kerettel vétetik körül, mely a benne levő ábrával ugyanazon emelkedéssel vagy felülettel bir.

Ezen elvet alkalmazták leginkább a sírtáblákon, melyeket padolatkövekként raktak le a templomokban; alkalmazták pedig két okból: 1-ször, nehogy az azokon állók vagy járkálók lábaival eldörzsöltessenek; 2-szor, nehogy e sírtáblák a keresztüljárókat különféle emelkedésökkel akadályozzák menetökben, mi régebben történt, midőn a síremlékek kiemelkedtek a padozaton.

Ily sírtáblák nagy számmal rakattak le a templomokban, kivált szentélyeikben, hol a középkoriak az eltemettetést igen nagyon hajhászták. E táblák vagy kőből, vagy érczből készültek, az utóbbiak ismét kőtáblákra voltak beeresztve. Francziaországban a XIII-dik században jöttek szokásba, Angliában, az érczneműek brasses név alatt, valamivel később, t. i. a XIII-dik század csak 2-dik felében; Németal-

Digitized by Google

földön sem ritkák, de ritkák Németországban. A mult századnak franczia forradalma elrontotta e sírtáblák roppant számát, azonban a hôtel Cluny museumában, Párisban, mégis őriztetik néhány ily kőtábla, melyeken a bevésett vonalak vörös festékkel vannak kitöltve. Angliában ellenben a fenmaradt ércztáblák száma még igen nagy és nehányon eredetileg többszinű zománczmű fordult elő, melynek nyomát még ma is láthatni.

Pécsi kőtáblánk a sírtáblák elvét követi; mert itt az áldó alak csak egészben, csak silhouettjével emelkedik ki a bemélyedt alapon, a benső vonalak rajza pedig ép oly egyszerűen be van vésve e silhouttebe, mint be vannak vésve alapjukba a felirás betűi.

Hazánkban még csak egy hasonló példányt ismerek, t. i. a szamos-ujvár-némethi templomban, Erdélyben. Ott a középhajóban, közel a szentélyhez, ilyféle sírkő-tábla látható beeresztve a padolatba. Az egész kő hossza 3′ 10″, szélessége 1′ 8″, ha e mérvből minden oldalán mintegy $7\frac{1}{2}$″-et elveszünk a lapos keret számára, maradt egy 3′ $2\frac{1}{2}$″-nyi hosszú, $1\frac{1}{2}$″-nyi széles tér a mélyedés számára, de még ezt sem tölti be hosszával az ebből kiemelkedő, csak 2′ $2\frac{3}{4}$″-et tevő alak. Ez egy összekulcsolt kézzel imádkozó és koronafélével ellátott nő, minden felirás nélkül. Sajnos, hogy ezen ritka emlék még jelenleg is a folytonos lábbal-tapodásnak van kitéve. Igérték, hogy a kolozsvári muzeumba küldik, de nem tudom, megtartották-e igéretüket?

A pécsi kőtábla stylje még a XII-dik századé; egészben mindenesetre szigorúnak nevezhető, emlékeztet a hellen ugynevezett archai vagy hieraticus művekre. Az arcz vastag orrával és lelógó szájvégével fanyar tekintetű, a kéz elhibázott rajzú; sokkal jobb ezeknél a ruha redőzetének előadása, melyben a természet tanulmányozását és nem csekély szabatosságát vehetni észre. A haj rajza ismét el van hibázva; mert merev — inkább geometricai, mint természetes — vonásai minden szabadságot, minden folyékonyságot nélkülöznek.

A felirás betűi szintén a XII. századra, vagy a XIII-diknak kezdetére utalnak.

Püspöki sírkövek.

Csak három régibb püspöki sírkő maradt fenn a pécsi székes-egyházban; de ezek olyanok, hogy közülök mindegyiket a magyarországi plastika egy-egy külön századbeli képviselőjeül tekinthetjük; György vagy Dömötörét a XIII-dik, Valentinét a XIV. és Henrikét a XV-dik századbeli szobrászat példányaként.

György vagy Dömötör sírköve.

Koller „Historia Episcopatus Quinqueccl.“ II. köt. 238. s k. l. ezeket jegyzi meg:

„Schmith Miklós „Series Archiep. Strigon.“ és Pray György „Specimen Hierarchiae Hungaricae“ (megjel. 1776-ban, 225. l.) a pécsi püspökök sorában Dömötört az 1304-diki évre teszi.*) Azonban, midőn semmi erre vonatkozó okmányt nem hoznak fel, itt bizonyost alig állíthatok. Megvan ugyan a székes-egyház sz. Imrének szentelt kápolnájában Dömötör sírköve; de mivel ez az alak halála évének az 1301-et mondja, melyben, mint kimutattam, még első Pál ült a püspöki széken, és mivel az alak püspöki botja takaróval van lekötve, mi az egyházi szokások szerint a püspöki szék alárendeltségének jele, következik, hogy itt nem pécsi püspökkel van dolgunk, hanem olyannal, ki — ha csakugyan viszonyban állott ezen székkel, — suffraganeusa volt. Ezért hiszem, hogy Péter, ki az 1308-diki évben bi-

„Nicolaus Schmith in „Serie Archiepiscoporum Strigoniensium“ et Georg. Pray „Hierar. P. I.“ in serie Quinqueecclesiensium Episcoporum Demetrium, ad annum 1304. assignant. Verum cum nullas ejus rei testes Tabulas citent, assentiri tuto haud possum. Exstat quidem in contiguo Basilicae Quinqueecclesiensis Sacello, quod S. Emerici nuncupatur, sepulchralis lapis Demetri, seu verius Demetrii Episcopi; sed cum annum obitus seu sepulturae MCCCI., quo Paulum I. sedisse supra docuimus, praeferat, et effigies Virgam Pastoralem exhibeat velo devinctam, quod Sacrorum Rituum Lege constitutum est subordinationis ad loci Episcopum signum, consequitur Eundem Quinqueecclesianum Episcopum neutiquam, bene vero, si tamen aliquem cum Ecclesia nostra nexum habuit, Suffraganeum

*) Schmittnél „Archiepiscopi Strigonienses. Tyrnav. 1785.“ 153. l. ez áll: Dalmatae, Croatae et perpauci Hungari, Caroli Roberti amplexi partes, Gregorium veluti legitimum pontificem strigoniensem adorabant,“ és 155. l.: „Anno 1303. Dominus electus Strigoniensis, Gregorio nomine, occiditur a filiis Nicolaii de Columna.“

Digitized by Google

zonyosan Pécsett ült, közvetlen következett Pálra. Ha szabad valószinűséggel élnünk, Pétert már 1302-ben püspöknek hihetjük; mert egy, az 1308 előtt tartott törvényszék okmányai értesítenek, miszerint Miklós, pécsi énekes (kanonok?) Péter felmagasztalását semmibe sem vette, és Pétert mindig csak tolnai esperesnek nevezte, mi püspökké emeltetése előtt volt, és ki két hóval később, miután Miklós ostiai cardinális és a sz. szék magyarországi követe, követsége körében, az egyház-javadalmak erőszakos letartóztatói ellen az excommunicatiót kimondotta, a pécsi templomot és várat, valamint a pécsi egyház más javadalmait hatalmába kerítette. Hogy Miklós cardinalis 1302-ben Magyarországon tartózkodott: kiviláglik egy ugyanezen év január 24-kén irt leveléből; követsége pedig ezen évnél tovább nem tartott; mert a következő évben, VIII. Bonifácz halála után, pápává választatott. Péternek püspökké emeltetése és Miklós énekes erőszakoskodásának összeköttetése miatt, mindkettőt legfelebb a 1302-dik év vége felé tehetjük."

Episcopum fuisse. Quare censeo Petrum, quem anno 1308. Ecclesiae nostrae praefuisse certum est, Paulo rebus humanis exempto successisse. — Si conjecturas in subsidium vocare libeat, integrum erit opinari, Petrum ipso anno 1302. ad Episcopatum esse evectum. Nimirum Acta Judicii anno 1308. celebrati produnt Nicolaum Cantorem Quinqueecclesiensem, qui Petri promotionem nihili duxit, et Episcopum licet, non nisi Archidiaconum Tolnensem, quam ante Episcopatum obtinuerat dignitatem, compellare consuevit, post duos (menses) a publicatione excommunicationis a Nicolao Cardinali Ostiensi Sedis Apostolicae in Hungaria Legato adversus occupatorem et violentos detentores bonorum Ecclesiasticos intra fines suae Legationis latae, Ecclesiam et Castrum Quinqueecclesiense, uti et alia Ecclesiae Ejusdem bona vi occupasse. Id accidit anno 1302. quo Nicolaum Ostiensem in Hungaria versatum fuisse didicimus e litteris suis an. eod. 24. Jan. datis. Cujus Legatio non videtur posse ultra eum annum prorogari, cum anno sequenti certum sit eum habitis post mortem Bonifacii VIII. Comitiis Papam electum fuisse. In ea igitur, quae esse videtur, promotionis Petri ad Episcopatum, et violentiae a Nicolao Cantore admissae, connexione quid vetat uti alterum, ita primum anno 1302. saltem inclinanti adscribere?"

Miklós énekesnek erőszakoskodása 1309-ig tartott; tanusága Koller könyvébe a vaticani levéltárból átvett okirat, mely az egyrészt Miklós, másrészt Péter, pécsi püspök és Tamás esztergami érsek közt, Gentilis — a pápa magyarországi követének — itélőszéke előtt tárgyalt pört tartalmazza. Az okirat igen hosszú, s mégis csonka; mert a végitéletet abban nem találjuk; de megtudjuk belőle mégis, hogy Miklós énekes Pétert még 1308-ban sem akarta elismerni pécsi püspöknek, hogy ekkor is csak tolnai esperesnek nevezi, és hogy több püspöki javadalmak birtokában volt. E hatalmatoskodást csak a Robert Károly megállapodását megelőző roppant országos zavarokból magyarázhatjuk, mikből másrészt következik Pál végső, és Péter első püspöki éveinek ma már alig felderíthető történeti homályossága, mit maga Koller is kénytelen elismerni.

Hibázott-e tehát Pray, midőn Péter és Pál közt külön püspököt vett fel?

Hibázott annyiban, mennyiben egy Koller által idézett 1302-ki jan. 24-kéről szóló okmány említést tesz Pálról, mint pécsi püspökről; hibázott továbbá annyiban, mennyiben Koller 1307-ről szóló okmányt hoz fel, melyben Péter mint pécsi püspök említtetik. De 1302. és 1307. közt Koller sem ismer semmi okiratot, mely Pétert püspöknek mondaná; ilyennek csak Miklós ellenszegülését Péter ellen hozza fel.

Másrészt ott van még ma is a sírkő, mely Pál és Péter közti püspököt említ — igaz ugyan — mint 1301-ben megholtat, de ez a szobrásznak tulajdonítható hiba is lehetne, minő gyakran fordult elő a középkorban; az esztendő eltévesztése tehát alig zár ki egy okiratilag ismeretlen püspököt Pál és Péter közt 1302. és 1307. közt; még kevésbé nyomatékos pedig Kollernek pálcza-lekötéséről vett oka, mert e pálczát nem rajzoltatta maga Koller sem másképen, mint az e kép mellett látható Henrik (1420—1445.) püspök pálczáját. Ellenben nyomatékosnak látszik Miklós énekes ellenszegülése, mely méltán sejtetheti velünk, hogy a sírkő püspöke és Péter közt versengés létezett, és Miklós az előbbinek pártjához állván, ezen állását még pártoltjának halála után sem hagyta el.

De van ezen kisebb nehézségen kivül még más nyomatékosabb is:

Digitized by Google

Koller „Prolegomena“ IV. T. 2. ábr. adja e sírkövet, ily felirattal: „Hic † jacet † sepultus † aemicus † episcopus † a... em.. anno † dni † M † CCCI †.“ A nevet Koller Demetrius-nak olvassa, s igy olvasta Pray is.



(133. ábra.)

Ezek ellenében a fenmaradt és sz. Imre kápolnájából a templom nyugati homlokfalába áttett sírkövön én és mások ezt olvastuk:

„Hic † jacet † sepultus † gear .. ius † episcopus † amiensi . . anno † dni † M † CCCI †.“

Megjegyzendő, hogy a sírkő restaurálva van; alja egész darabbal, mely Koller rajzában hiányzik, meg van toldva, ugy, hogy jelenleg az alakot egészen előttünk látjuk, holott Kollernél alsó része hiányos, s igy az amiensi.. szó is ki van egészítve „ensi“ betűkkel; de mi ennél még zavaróbb, az, hogy a góth betűket fekete színnel befestették és a festéket oda rakták, hova nem kellett volna. E szerint történt a püspöki szék nevének meghamisítása, mert világos, hogy ez „a m i e n s i s“ teljességgel nem lehet; mert:

1-ször. A mai Amiens-t, franczia várost, a középkorban Ambionumnak nevezték.

2-szor. Mert Amiensben a XIV. század beállta körül sem György, sem Dömötör nevü püspök nem fordul elő.

Nem marad tehát egyéb hátra, mint hogy a meglehetős világos „amiensis“ szót csak a modern restauratió által keletkezettnek nyilatkoztassuk.

Másrészt itt „amiensis“ helyett nem tehetünk fel sem „csanadiensis“-t, sem „agriensis“-t, mely két szónak irása góth betüvel még közel állana az „amiensis“ szóhoz; mert e korban sem Csanádon, sem Egerben nem találunk sem György, sem Gergely, sem Dömötör nevü püspököt; tehát „amiensis“ csak „quinqueecclesiensibus“-ból keletkezhetett.

Az egész kőnek magassága 6′ 6″, szélessége 2′ 3″. Ezen püspöki alak díszruhában van előadva, jobbjával a kelyhet, baljával püspöki pálczáját és misés könyvét tartván. Feltünő, tekintve a kornak még elég szigorú szokásait, a mitránák magassága, kivált ha azt a 77. sz. fametsz. 204. l. látható mitrával hasonlítjuk össze. Másként az alakot — kivált Magyarországon — a XIII-dik századbeli felfogás tanuságos példányának tekinthetjük, mire valamint a ruha-redőzet jeles elrendezése, ugy a kehely és püspöki pálcza egyszerü alakja is utal.

V a l e n t i n C a r d i n a l i s sírköve.

Valentin élet-leirását találjuk Koller „Hist. ep. Quinqueeccl.“ III. köt. 138. s k. l. E szerint Valentin 1374—1408-ig ült a pécsi püspöki széken, s ezen idő alatt cardinalissá is lőn kinevezve, azonban püspöksége melyik évében, Koller nem határozza meg, ellenben 151. l. ezt mondja: „Mihi in gravissimo Decreti Mariae Reginae, scriptorum contemporaneorum Theodorici de Niem ac Pauli de Paulo conflictu sedere Arbitrum nec libet nec licet. Theodoric szerint t. i. a kinevezés 1382. körül történt, és Paulus de Paulo irja, hogy Erzsébet és Mária királynék társaságában, midőn 1383-ban Dalmátországba utaztak, a pécsi püspök c a r d i n a l i s is volt. Ellenben fenmaradt magyarországi okmányok 1383-ban még mitsem tudnak Valentinnak cardinalis méltóságáról.

Koller állítása szerint, Valentin alatt a pécsi főiskola nagyon virágzott s igen sok tanítványa volt. Valentin annak számára szabadalmat és kegyelmet eszközlött a pápánál, valamint rendbe szedte, rendben tartotta a püspöki javadalmakat is.

De mindezeknél fontosabb az, hogy Valentin életfolyama nem annyira az egyházférfiút, semmint az udvari hivatalnokot és diplomatát tünteti fel. Ő már nagy Lajos kedvencze és híve volt, s ennek halála után ragaszkodott nejéhez, Erzsébethez és leányához, Máriához.

1381-ben, még Lajos alatt, közbenjárt és társaival létrehozta a békekötést Magyarország és Velencze közt; s némelyek hiszik, hogy ezen szolgálat miatt nyerte el a cardinalisi méltóságot.

Digitized by Google

1383-ban a királynékat kisérte Jadrába, és
1407-ben Zsigmond követe volt a pápánál.

De vannak, kik őt vádolják, hogy durazzoi Károly, magyar koronás királynak meggyilkolása legalább nem tudta nélkül történt, és ezen vétkéből még Koller sem törekszik őt kitisztítani, egyszerűen a következő tanuságot hozván fel (155. s k. l.): Chron. Estense ap. Murat. Script. Rer. Ital. Tom. XV. col. 512. MCCCLXXXVI. die VII. Februarii Dominus Karolus Rex Apuliae et Hungariae, proditorie fuit in capite lethaliter vulneratus per quemdam Balassam Hungarum in Camera Reginarum Hungarorum praesentibus et consentientibus atque ordinantibus ipsis Reginis, Domino Nicolao Comite Palatino, Episcopo Quinqueecclesiarum, Domino Georgio, Domino Aimerico, et quibusdam aliis proditoribus, et sequenti die ipsum Regem mandaverunt incarcerari in Castro Misagrae, in quo castro venenatus fuit die XXIV. Februarii ex quo mortuus est."

Valentin utolsó útjában Rómában megbetegedett és betegen tért haza, hol rövid idő mulva meghalt és a pécsi székes-egyházban temettetett el; fehér márványból készített sírkövének itt van másolata.



(134. ábra.)

E sírkövet, bár alkalmasint a XV-dik század első évtizedében készült, méltán XIV. századi stylűnek mondhatjuk; mert egyrészt módja e stylnek felel meg, másrészt a középkorban a művészet Magyarországon a nyugati gyakorlattól legalább félszázaddal mindig hátramaradt.

De innen van azután az is, hogy sírkövünk valamint egészben, úgy részleteiben is szigorúbb felfogásunak tetszik az egykorú nyugati műveknél.

Valentin ruházatára nézve megjegyzendő, miként a cardinalissüveg alakja felhajtott karimájával és fölötte hosszu. hanem azért mégis egyszerű zsinóraival igen eltér a mai igen széles, merev karimájú cardinalis-süvegtől, s annak rövidebb bár, de sokkal bonyolódottabb a byzanti korona „ta seia"-ra emlékeztető zsinórzatától. Felső ruhája a gazdagon diszített álló gallérral és hímzett kerettel ellátott köpeny, mely alatt még két alsó-ruhát látunk, az egyik két oldalán fel van hasítva, a másik szűk ujju; kezén egyszerű nagy keztyűt látunk; jobbjával nyugati módon áldását osztogatja, baljában tartja püspöki pálczáját, mely a XIV. század ebbeli eszközök styljében van tartva, felső vége a három gomb (nodus) fölött német iskolai lombozattal (Krabbe) ellátott csiga-karimát mutat, a levélcsomó jó, elég szigorú alakkal bír.

A püspöki pálcza fölött díszlik a püspöki süveg (mitra), drágakövekkel megrakott úgynevezett ligulái és lefüggő bojtos stoláival vagy faoneseivel. Megjegyzendő, hogy ezen mitrának alakja kevésbé modern, mint az egész századdal régibb György vagy Dömötör püspöké. Ugyszintén tömörebb alakú Valentin kelyhe is, mint Györgyé; ellenben itt meg van a jól alakított későbbi gomb, nodus.

Díszesebb végre Valentin misés-könyve, mint Györgyé vagy Dömötöré; amannak öt karikája ha nem drágakövet, legalább vésett bronze-ékesítést jelentenek.

A sírkő baloldala felső sarkán látjuk Valentin czímerét: csúcsíves paizson jobb kart és kezet, mely három rózsát tart. Ez volt alkalmasint Valentin családi czimere, t. i. az Alsan-családé; mert hogy ebből származott, bizonyítja sírkövének felirata. Koller „Hist. Ep. Quinqueeccl." 139. l. mondja: „Ortus est nobili in Hungaria genere, eorum, uti equidem conjicio, qui de Alsan vocabantur, et quorum unus Joannes filius Georgii de Alsan initio Saec. XV. Pincernarum Regium Magister erat. Nam terram de Alsen haereditario jure Valentino obnoxiam fuisse indubium est. Ante Episcopatum Ecclesiae Strigoniensis Lector et Aulae Regiae Vicecancellarius fuit, item Decretorum Doctor."

Digitized by Google

A sírkő feliratát így olvassa Koller 166. l.:

„Hic jacet

„Reverendissimus pater dominus Valentinus tituli Sancte Sabine presbyter Cardinalis Gubernator Ecclesiae Quinque ecclesiensis .. tibus 9. d. Johannisbani fili luctredii palatini de alsan de que ruthemaguch obit autem in festo beate elisabeth regine anno domini MCCCCVIII.“

Ha a „tibus“ szó olvasása helyes volna, e szó alig lehetne más rövidített „sumptibus“-nál; s ekkor az első betű fölött rövidítési jelet kellene látnunk, de ily jelnek semmi nyoma, sőt annak a *t* betű és az *i* pontja fölött hely sem marad. Azt hiszem tehát, hogy itt „tibus“ helyett „filius“-t kell olvasnunk, és ezután a „qd“ összevonást „quondam“-nak, e szerint Valentin cardinalis fia volt volna Alsan János bánnak, és unokája Luctredius nádornak.

Valentin halálnapja az 1408-diki nov. 19-ére esik. A sírkő nagy mérvű; mert hossza 8,20′, szélessége 3,62′ teszen, s igy az előbbi az utóbbihoz ugy áll, mint 9 a 4-hez; mert $\frac{8,20'}{9} = 0,91'$ és $0,91' \times 4 = 3,64'$.

Henrik püspök sírköve.

Koller a pécsi püspöki széket 1420-tól 1445-ig elfoglalt Henrikről nem igen dicsérőleg emlékezik. (Hist Ep. Quinqueeccl. 324. s k. l.) Ugyanis azt mondja, hogy eleinte a patarenusok, manichaeusok és hussiták ellen szónoklatokat tartatott; sőt megyéje papságának erkölcsein is törekedett javítani; miután ezek ágyasaikkal nyilvánosan éltek: „verum accessit ad illud (ad haereseos) longe gravius malum, perversa nimirum Clericorum vita, qui cum carnis foetores amplexati concubinas palam tenerent, tanquam lumine, quod ad illuminandum alios positum erat super candelabrum, converso in tenebras, et sale, quo condiendae erant homiuum mentes, infatuato, nullum subditi populi sanandis languoribus superesse remedium videbatur.‘

A szent szék Jakab de Marchia minorität küldte a pécsi megyébe, részint hogy a haeresisek ellen fellépjen; de működése Pécsett annyira visszatetszett, hogy a püspök és a káptalan a reformatort kiűzte. (329. l.): „Tum vero Henricus et Capitulum impatientia correctionis in rabriem acti, Jacobum e finibus Dioecesis procul ejecerunt, et a sua predicatione ac haereticae pravitatis inquisitione cum manifesta Dei, et Apostolicae Sedis ac Regiae Majestatisinjuria prohibuerunt.“



(135. ábra.)

Zsigmond király Jakab működésének folytatását megparancsolta ugyan, hanem e királyi parancsnak alig volt foganatja, és pedig kivált azért nem, mert Zsigmond ezután nemsokára meghalt; sőt bácsi Simon a pécsi egyház archidiaconja Jakabot 1438-ban excommunicálta; miért is Albert király parancsára az esztergami szent szék elé idéztetett, hol hibáját bevallván, Jakabbal kibékült.

E zavargások végre Henrik püspökségének utolsó éveiben megszüntek, legalább 1439. után ilyenekről emlékező okmányok nem fordulnak elő; de másféle okmányok sem terjeszkednek túl az 1439-diki éven, melyben Albert király Jakab barátot pártoló levele utolsó helyen áll. Ennek daczára Koller azt hiszi, hogy Henrik 1445-ig ült a pécsi püspöki széken, mert közte és I. András közt más név nem fordul elő; I. András pedig bizonyosan 1445-ben pécsi püspökké lett.

Henrik sírköve e homályt nem deríti fel, mert ezelőtt földön feküdvén, feliratának jobb részét teljesen letaposták; én itt már mit sem láttam, mig Koller rajzában (Prolegom. IV. T. 1. ábra) a régi betűknek legalább némi jelei még észrevehetők. A sírkő magyar vörös márványból készült, rajta a püspöki alak, egészen ledörzsölt fejjel, fekszik; le van dörzsölve a püspöki süveg is, azonban körrajza mégis megmaradván, igen magasra emelkedő hegyes csúcsával a mitrának valóságos szörnyetegét mutatja.

A viselet három ruhából áll, Valentin cardináliséhoz hasonló casulából; — Valentin sírkövén nem cardinalis, hanem csak püspöki ruhában van ábrázolva, — s épen ugy tunicellából és albából; a casula

Digitized by Google

és a tunicella a térden alul ér, az alba tovább terjedvén, a lábat is elfödi; az utóbbi két ruhadarab ujjas, kézig érő. A püspök mindkét kezével egy, a XV-dik század styljében készült kelyhet tart, melyen, ledörzsöltetése daczára, meglátszik a csengetyű-alakú „cupa", a középső „nodus" és az alsó láb.

A püspök jobbjában pálczája vagyon, melynek felső vége csiga-alakban gömbölített német iskolai lombozatot mutat, ez alatt durva gombot és a gomb alatt lefüggő kettős szalagot, a bot alja keskenyebb vasrészből áll.

A sírkő feliratának épen maradt része ez:

„Hic est sepultus Heinricus episcopus quinqu. ecclesiensis."

Koller Károly „Proleg." tábláinak lajstromában ezt: „Lapis sepulcralis Heinrici Joannis Episcopi Quinqueecclesiarum"-nak mondja. Nem tudom honnan vette a „Joannis" szót; mert annak saját rajzán sem találom nyomát.

Henrik II. Jánosnak volt utódja a pécsi széken, követte azt, miután János zágrábi püspökké lett; János, Koller szerint, Henriknek bátyja volt, családnevök de Alben. János 1433-ban halt meg Pécsett.

Mennyire a ruha-redőzetről, mostani állapotában, itéletet hozhatunk, ezt már modoros felfogásunak kell mondanunk, kivált ha azt 133-dik sz. fametszetünkével hasonlítjuk össze, kelméje nem puha, nem hajlékony, hanem inkább merev és durva, mintegy bőrféle; a meztelen testrészekről keveset mondhatni; mert az arcz egészen le van dörzsölve, a két kézen feltünő hüvely természet elleni nagysággal bir. Püspöki pálczájának levélcsomója, die Krabbe, merev, fölötte nagy és tömör, tehát elég távol álló az elegans és szabad hajlásu efféle példányoktól, minőket a XIV-dik század készített, kivált Németországban s minő művészibb alakot Valentin cardinalis pálczája is mutat. A szabadabb felfogás hiányát mutatja a vánkos is. A fenmaradt felirat betüi, bár meglehetősek, mégis hátra állnak az elébb adott két sírkő elegansabb és régibb jellemü betüinek.

Digitized by Google

HARMADIK FEJEZET.

Az ó-keresztyén művek műértéke.

A XV-dik század vége óta nevelésünk az antik világ megkedveltetésére van irányozva. Már a reformátio előtt a nézetekben és szokásokban nagy fordulat történt, a keresztyén világ elszakadt a kizárólagos vallásos felfogástól, mely az előtt az ember létét egészen elfoglalta, az élet minden nyilatkozatában a főelemet, főalkatrészt képezte; e helyett a XV-dik század második felében az európai nemzetek mindinkább, s nevezetesen a tudományban és művészetben az antik, inkább római, mint görög, polgárosodáshoz tértek vissza, sőt ezen igyekezetben később két pápa is zászlótartóként működött.

Azóta — főkép a katholika világ részéről — több ellenhatás támadt, azonban az alap oly erősnek mutatkozott, hogy a visszaterelés a középkorba lehetlenné vált, bár több izben sikerült legyen, az uj lendületet a majdnem négy századot tevő időközben, majd hosszabb, majd rövidebb időre megakasztani.

A művészet fejlődésének megakasztását legkevésbé sem vették czélba; csak legujabb időben tettek ez iránt is kisérletet, egyrészt az ugynevezett nazaraenusok, kiket Angliában preraphaelitáknak, azaz Raphael előttieknek neveznek, és a franczia archaeologok külön iskolájának tagjai, kik be akarják bizonyítani, hogy a középkori keresztyén művészet a fejlődés sokkal magasabb polczán áll, mint állott a régi classikai.

Az érintett franczia iskolának fő tanterme husz éven át, 1844-től 1864-ig, idősebb Didron-nak „Annales archaeologiques“ czimű folyóirata volt, melynek 24 vastag kötetében ezen kérdés tárgyalása számtalanszor merül fel, legvelősebben előadva Texier által a IX. k. 193. s k. l., hol az építészetről röviden, a szobrászatról bővebben, a festészetről azonban épen nem teszen említést. Texier tételei ezek:

Párhuzam az antik és középkori építészet közt:

„1. A csúcsíves építészet teremtőleg eredeti, valamint szerkezete, támasztó tagjai, boltozatai, részletei és díszeinek rendszerében; úgy azon fontosságban is, melyet a függőleges vonalnak tulajdonít.

„1. L'architecture gothique est originale par son système de construction, de points d'appui, de voûtes; par les détails de son ornamentation; par l'importance qu'elle donne à la ligne verticale.

„2. Kiválólag nemzeti művészet, mely Franciaországban keletkezett, lakosai vallásos ihletéből.

„2. Elle constitue un art éminemment national, crée en France et inspiré par notre foi.

„3. Legjobban alkalmazkodik a keresztyén valláshoz, éghajlatunkhoz és építészeti anyagainkhoz.

„3. C'est l'architecture la mieux appropriée à nos croyances, à notre climat, à nos matériaux.

„4. Legjobban felel meg feladatának, mely a legnagyobb hatásnak a legcsekélyebb költséggel való eszközlése.

„4. Elle résout le problème d'obtenir le plus grand effet avec la moindre dépense.

Digitized by Google

„5. Teremtményei nagy számban s legnagyobb kiterjedésben Franczia-országban emelkednek.

„6. Mindnyája különválik sajátos eredeti jellemével s különféleségével, mely különféleséget idéz elő az alap-eszme egységében.“

„5. Les édifices élevés dans ce système sont innombrables, immenses.

„6. Tous se distinguent par un caractère particulier d'originalité; ils réalisent la variété dans l'unité.“

Ezen itéletet szóról szóra aláirhatjuk; mert a csúcsíves építészet rendszere azt valósítja, mit az antik rendszer nem birt valósítani: a boltozás emelkedhetését a lehető legmagasabb helyen, olyformán, hogy a benső tért nem szűkítik a bolt oldalnyomását felfogó támaszok, mert ezek mind külsőleg vannak alkalmazva, még pedig nem, mint az antik-rendszerben folytonos, roppant falak alakjában, hanem csak egyes központosított helyen; mi a költség nagy kimélését tette lehetővé, s ugyanezt elősegíti, lehetségessé teszi a mindenféle csekélyebb és kisebb mérvű természetes építészeti anyagnak alkalmazása is. Ezen uj irány nem — mint az antik rendszer — a vízirányos, hanem a függőleges vonalnak elterjedését, s ez ismét a sok emeletű elrendezést engedte meg, s igy egyrészt megkimélte a helyet, s másrészt legjobban kifejezte a vallásos törekvést az ég felé.

Ha az építészetre nézve teljesen egyet kell értenünk Texier-vel, a szobrászatróli nézetei iránt ezt ily kiterjedésben nem tehetjük. Tételei a' következők:

„Barátink sorában többen a csúcsíves korbeli szobrászok jámbor s kecses arczkifejezéseinek védelmére szorítkoznak. Ha nekik hitelt adunk, a test lenézéséből eredt szabatossági hiányt s az alakok soványságát szellemi mysticismusnak, melyhez az akkori szobrászok ragaszkodtak, kellene tulajdonítanunk; a szobrászok tehát inkább rendszeri nézetből, mint tehetlenségből hajoltak a rút felé.“

„Dans les rangs de nos amis quelques personnes se bornent à défendre la grâce pieuse et expressive des têtes de notre statuaire gothique. A les croire, le dédain du corps et partant l'incorrection, la maigreur, seraient le résultat d'un spiritualisme mystique, pratiqué par les sculpteurs de cet âge; „on pencherait vers la laideur par système au lieu d'y tomber par impuissance.“

„Az embert teste és lelke teszik egészszé. Rendesen a lélek a parancsoló, a test az engedelmeskedő, az utóbbinak szerepe a közvetitőé a lélek és a külvilág közt. Midőn ezen közvetítés főleg a test előnyére történik, midőn az anyag túlsúlyt nyer az értelmiség felett, az érzékek csalfákká vagy hűtlenekké lesznek. A katholika tanárok a művészetet nem tartják az anyag alakítása, vagy a szép érzéki idomban valósítható tanának, működési tere ennél tágasabb; mert minden nyilvánulást magába foglal, melylyel értelmiség értelmiséghez szólhat. Az irodalom a művészetnek csak egyik ága, főkép a művészetről mondhatni valóban, hogy ez a társaságnak kifejezése. A keresztyén művészet terét ekkép határozzuk, és czélja e területénél nem kevésbé emelkedett.“

„L'homme a un corps et une âme. Regulièrement l'âme doit commander, et le corps obéir. La mission du corps est de faire communiquer l'âme avec le monde extérieur. Si cette communication est faite principalement au profit du corps, si elle fait prévaloir la matière sur l'intelligence, les sens sont trompeurs et infidèles. Selon les docteurs catholiques, l'art n'est pas la science de façonner la matière et de réaliser le beau sous une forme sensible, son domaine est plus étendu. Il embrasse toutes les manifestations par lesquelles l'intelligence s'adresse a l'intelligence. La littérature n'est qu'une des formes de l'art; c'est surtout de lart qu'on pourrait dire avec vérité qu'il est l'expression de la société. Nous venons d'indiquer le domaine de l'art chrétien; son but n'est pas moins élevé.“

Egészben véve azt is aláirhatjuk, mit Texier a művészet roppant teréről mond, miként t. i. ez tovább terjedt az ugynevezett szépnek határainál, mit főleg a keresztyén világ gyakorlatilag bizonyít.

„Az Isten három külön, hanem végképen ugyanazonos tekintet alatt nyilvánul: a jó, az igaz, és a szép tekintete alatt. A művészet czélja főkép a szép tekintet alatt nyilvánuló istenhez vezetni; elérni ezen isteni nyilvánulást, ezt emlékezetünkbe hozni, s ennek nyomát felkeresni a világ mindén tárgyában.“

„Dieux se montre sous trois différents aspects, identiques au fond: le Bon, le Vrai, le Beau. L'art a surtout pour but de conduire à Dieu manifesté dans sa beauté; d'atteindre a cette manifestation divine, de nous la rappeler et d'en chercher l'empreinte sur tontes les choses de ce monde.“

Digitized by Google

Már itt nem érthetünk egyet Texier-vel; mert a rajzművészet kizárólag érzéki; s ezért az arra alkalmazott transcendentalismus csak tévutra vezethet. Igaz, hogy már Winckelmann is kimondá, miként a legmagasabb szépség az istenben van meg, de hát mit jelent ez? Vajjon ily nézet állíthat-e művet elő, vagy megismertetheti-e velünk a műnek lényegét vagy érdemét? Nem kell-e a művet, mint érzéki dolgot, inkább az érzékeinkhez szóló hasonnemű tárgyakhoz hasonlítani, mintsem az előttünk teljesen ismeretlen isteni szépséghez?

Azonban van a művészeti tehetségnek oly nyilvánulása is, melyet a teremtéshez hasonlíthatni; s ez egy uj életnek létrehozása, mintegy teremtése oly lénynek, mely ez előtt nem létezett. Ezen teremtés bár különnemű, mégis már meglevő elemeknek uj összhangzatos s életműi egészszé füzött alakításában áll; különbözik tehát ebben az általunk fel nem fogható, semmiből való teremtéstől; de megegyezik azzal egy életszükséges, életre jogosult s ezért eleven organismusnak előállításában.

Másrészt ezen művészeti előállítás az, mire az ember összes tehetségének egyetemes és összhangzatos működése elkerülhetlen szükséges levén, a valódi művet a legmagasztosabbnak kell tekintenünk, mit nemünk lelkesültségében hozhat elő; tehát itt is van hasonlatossági kapocs a teremtő isten és a teremtő ember közt; a mint ezt t. i. korlátolt felfogásunk a homályosabb érzéstől az eszmélkedő öntudatba birja átvinni.

„A test alantabb természetű, mint az értelem; mert amarra az eredendő bűn nehézkedik s nem nyerendi el első szépségét, csak az idők végével.

„Addig a lélek, melynek a test alkalmat szolgált bukására, az embernek ura; a test pedig nem egyéb, mint a léleknek szolgája.

„Azon vésü tehát, mely csak a testnek szépségét érzékíti, elégtelen; a testi lepel alatt a léleknek láthatóvá kell válnia; a lélek érzeményeinek tehát ki kell fejezve lenniök a szobrászatban, és mivel a lélek első rangu, a testi idomokat nem szabad elválasztani azon érzésnek kifejezésétől, melynek magyarázására hivatvák.“

„Le corps est d'une nature inférieure à celle de l'intelligence. La déchéance originelle l'a frappé. Il ne sera rétabli dans sa beauté qu' à la fin des âges.

„Jusqu' à ce moment l'âmes à laquelle il a fourni l'occasion de chute, doit être la maîtresse de l'homme; le corps n'est que son serviteur.

„Le ciseau qui ne tradiurait que la beauté du corps serait donc incomplet, insuffisant. A travers les voiles corporels, l'âme doit être visible. Les sentiments de l'âme doivent donc trouver leur expression dans la sculpture; et puisque l'âme a le premier rang, la traduction des formes corporelles ne se sépare pas de l'expression des sentiments qu'elles sont destinées à interpréter.“

Az első két pont nyilván a dogmaticába tartozik s az aestheticában jogellenesen foglal helyet, ezt tehát egészen s egyszerűen mellőzhetjük; a következőket ellenben aláirhatjuk.

„A léleknek szüntelen a véghetlen szeretet felé kell irányozva lennie, ez az istennek szeretete, ki az igaz, jó és szépnek kútforrása.

„Keresztyén szobrászatunk czélja tehát az istent láthatóvá tenni, az örökké való szépségre lelkesítve, az Istenhez vezetni. De az Isten iránti szeretetre kétféle módon buzdíthatni: igenlegesen és nemlegesen, ez együtt teremtett szépség nyilvánításával, és azon lények, melyekben nincs isten, gyarlóságának kimutatásával. A rútat tehát a középkori művészet nem zárja ki; de hogy e művészetet ne rágalmazzuk, ki kell mondanunk, miként a rútat sohasem tűzte ki céljául. Célja a szép, s a rút annak csak ellentét általi világosabb kiemelésére szolgál. Ha, ide s tova, a vonások bizonyos szabálytalansága kisikamlik is a vésűből, ezt másrészt égi mosoly szokta nemesíteni s alig

„L'esprit doit aspirer sans cesse vers la charité infinie. La charité est l'amour de Dieu, source de la vérité, de la bonté et de la beauté.

„La sculpture chrétienne a donc pour but de rendre Dieu apparent et visible (?); de conduire à lui, en inspirant l'amour de la Beauté éternelle (?) Or, l'amour de Dieu s'inspire de deux manières, positivement et négativement: par la manifestation de la Beauté increé; par la vue de l'infirmité des créatures auxquelles manque Dieu. La laideur ne fut donc pas exclue de l'art du moyen âge. Mais qu'on ne calomnie pas cet art: il ne la prit jamais pour le but de ses travaux. Le but est la beauté; la laideur figurée a pour objet de faire apprécier la beauté par l'opposition et le contraste. Si, parfois, une certaine irregularité de trais se trouve au but du ciseau du tailleur de

Digitized by Google

engedi kitűnni. Jó korszakban az anyagi rútság sokszor az erkölcsi szépséget csak mintegy leplezi. Ezen feladatot, melyet az antik világ nem birt megoldani, oly szerencsével, minő sem elébb, sem utóbb nem fordult többé elő, oldotta meg a középkor.“

pieuses images, un sourire céleste la voile et permet à peine de l'entrevoir. Aux bonnes époques, la laideur physique sert souvent d' enveloppe à la beauté morale. Ce problème insoluble pour l'antiquité, a été résolu au moyen âge avec un bonheur sans exemple après comme avant ce temps.“

Texier itt megint transcendentalis előzménynyel él, mely ránk nézve korlátolt fogalmaink miatt gyakorlati nem lehet; mit ezen előzményből következtet, bár magában áll is, azt más praemissából kell következtetnünk. Midőn T. állítja, hogy a középkori művészet a rútat nem zárta ki működése köréből, nagy igazságot mondott, mely még nagyobb leend, ha a joggal szócskát teszi hozzá; e művészet a rútat pedig joggal azért nem zárta ki; mert ez is, valamint az ugynevezett szép, az idommal elbájoló, csakugyan a művészeti teremtésnek tárgya, czélja, győzedelme, mindkettőben ugyanazon élet, életkényszerűség, életjogosultság működik. Azok tehát, kik állítják, miként a művészetnek feladata egyedül a szépnek, az idom bájának előállítása, egyoldalúvá teszik a művészetet, s természeténél szűkebb körre szorítják; következik továbbá az is, hogy a rútnak jogosultsága önálló absolut s önczélú, nem pedig csak viszonylagos az idom bájához, attól függő vagy annak alárendelt, mint ellentétére és kitüntetésére szolgáló eszköz.

„Sz. Pál a világot az Istent mutató tűkörnek nevezi. Az isten nyilatkozik az alsóbb fokú teremtésekben, az állatok és növényekben is. Magok módja szerint e teremtések is prédikálják a jónak szeretetét, vagy a rosznak gyülöletét, — az egész teremtés mutatja az Istent szeretetében, vagy haragjában. Igy vetélkedik a szobrász is a természettel, midőn vésűje a követ eleveníti és előteremti számtalan növényét, melynek árnyékában négylábui járkálnak és madarai repülnek. De ő ennél még többet is tett: a költészet mintájára phantastikai lényeket is teremtett, melyeknek hivatása, szemeink előtt szónokolva, érzékíteni az erkölcs és a bűn jelképeit.“

„Mais le monde entier, comme dit saint Paul, est un miroir qui nous montre Dieu. Dieu est aussi apparent dans les créatures d'un ordre inférieur, plantes et animaux. A sa manière, cette création secondaire prêche l'amour du bien on la haine du mal. — Tout, dans la création, montre Dieu dans sa colère ou son amour. Et c'est ainsi que le ciseau de nos sculpteurs, animant la pierre, se fit le rival de la nature, et créa des plantes innombrables à l'ombre desquelles se promènent les quadrupèdes et volent les oiseaux. Il fit plus encore: á la suite de la poésie, il créa un ordre d'êtres fantastiques destinés à reproduire, sous une forme éloquente pour le regard, les symboles des vices et des vertus.“

Ha az előbbiben Texier csak a rútat, itt az egész művészetet alacsonyítja le szolgálóvá. Igaz, hogy minden művészet keletkeztét a vallásnak köszöni, mint köszöni a gyermek szülőjének, de valamint az utóbbi elszakadva anyjától, később saját életét éli, úgy a művészet is, teljes kifejlődése korában, önállólag lép fel, már azért is, mert a művészet az emberi összcselekvőségnek legmagasztosabb nyilvánulása és jól mondja Schiller: „Der Dichter (Künstler) steht auf der Menschheit Höhen.“

Veheti ugyan tárgyát a művészet e korában is a vallásból, és veszi is, hanem veszi ugy, mint az emberi vagy a természeti élet akármely más nyilvánulásából, de önállását e tárgy sajátságos eszközei és anyagainak megfelelő átalakításában, átteremtésében mutatja.

Ezekhez járul, hogy phantastikai lényeket először nem a középkor, hanem sokkal elébb már az antik művészet teremtett, s hogy annak némelyeit, mint centaurokat és sárkányokat a középkori művészek antik példányokról, csakhogy meglehetősen ügyetlenül, másolták le.

Csodálatos, hogy mindezek nem tűntek fel magának Texiernek, a XIII-dik század bámulójának. Francziaországban, mely a középkor fejlődésének zászlóhordozója vala, már a XII-dik század közepe körül felszabadította magát a művészet a vallás parancsoló uralma alól, és midőn az építészet, szobrászat és festészet a szerzetesektől átment a laikusok kezébe, egyszersmind elhagyta azon jelképes pályát, a symbolismust, melynek lényege a transcendentalis mysticismus, a fentebb ismertetett typologia. Egészen ellenkező pályán látjuk a művészetet a XIII-dik században Francziaországban, s a XIV-dikben Német- és Olaszországban, mert ekkor az előbbi tartományban a laicus művészek a jelenleg elismertnél még sokkal nagyobb

Digitized by Google

számmal fenmaradt antik művek tanulmányozásához fordultak, melyek őket a jelképesség mysticismusától a természet világosságához vezették, s igy lett a művészet mindinkább önállóvá.

„Ha a hellenek vallásos tanait kivetkeztetjük költői lepléből, csakhamar ráismerünk, hogy a materialismusra oltott pantheismus teszi a hellen cosmogonia és theologia alapját. A helleneknél az anyag halhatlan. A vak előrendelés határozza a történendők folyamát. A tegnapról származó istenek, kiknek botránkoztató kalandjai eléggé ismeretesek, nem egyebek ügyes embereknél és a Titanok legyőzőinél; ők az eget szerezték meg, hol győzedelmesekként örök lakomával trónon ülnek. Ezen nyomorult eszmék alapjára építette a hellen, s ez ép dicsőségére válik, szobrászatának költőiségét, melynek meg van saját nagyszerűsége. Előtte az istenek csak különféle, az egész emberiségben elszórt tulajdonokkal megáldott emberek. A hellen művészetnek tárgya tehát az ember, az embernek legtökéletesebb kifejezése pedig teste, erejében és szépségében előadva. A szépséget a részek összhangja teszi; s ez összhangzat felteszi a nyugalmat, a pihenést. A hellenek tehát e szempontból tanulmányozták a testet. Ők, a boncztani hűségéről és erélyes előadásáról ismeretes assyriai vésű örököseiként, izlésteljes választással járultak ezen örökösödéshez, gyakorlatilag tudták a részletet kellő viszonyba helyezni az egészszel és használatukra teremteni az emberi alak és arányainak ösztönszerű vagy öntudatos elméletét. Nálok a szabatosság a nyugvó erő, a szépnek képviselője. Czéljok tehát főkép az anyagi szépség; ennek maga a ruházat van alárendelve, melynek feladata amannak inkábbi kitüntetése. A test ekként még jobban láthatóvá leend a könnyű redőzet alatt, mely az alatta levő alak idomát követvén, azt világosabban körülrajzolja. A ruházási mesterség tehát a test művészeti előadásának mesterségévé válik.“

„En depouillant les doctrines religieuses de la Grèce de leur enveloppe poétique, on découvre bien vite que le panthéisme enté sur le matérialisme fait le fond de sa cosmogenie et de sa théologie. Pour elle, la matière est éternelle. Le Destin aveugle préside à l'enfantement des choses. Ces dieux, qui datent d'hier et dont on connaît les scandaleuses aventures, ne sont que des hommes habiles et les vainqueurs des Titans; ils ont conquis le ciel et ils y trônent en conquérants, dans un éternel festin. De ce fond d'idées misérables, l'art grec, et c'est sa gloire, tira une poétique de la sculpture qui ne manque pas de grandeur. Pour lui, les dieux ne sont que des hommes doués diversement des qualités éparses dans l'humanité. L'art a donc l'homme pour but. L'expression la plus parfaite de l'homme c'est son corps, représenté dans sa force et dans sa beauté. La beauté consiste dans l'harmonie des parties; l'harmonie suppose le calme et le repos. Les Grecs étudièrent donc le corps à se point de vue. Héritiers du ciseau assyrieu, déjà remarquable par la fidelité et la vigueur de ses études anatomiques, ils surent choisir avec goût. Pratiquement, ils mirent les parties en rapport avec l'ensemble. Ils firent à leur usage une théorie instinctive ou réfléchie, des proportions de la figure humaine. Le calme, la régularité, la force tranquille représentent pour eux la beauté. La beauté physique passe donc avant toute chose. Les vêtements mêmes lui seront subordonnés. Ils n'auront pour but que de la rendre plus sensible. Le corps sera visible à travers la draperie légère. Les plis s'agenceront dans ce dessin. L'art de draper sera l'art de rendre le corps apparent.“

A körülmények tiltják, hogy itt a hellen vallást védelmezzük; csak egyre akarunk figyelmeztetni. Mint komoly és itészeti archaeolognak, Texiernek, nem volt szabad a hellen vallást azon szempontról birálni, melyre azt az emberítő költők, kivált Homer és Hesiod helyezték, hanem szeme előtt kellett volna tartania azon jelképes jelentést, melylyel a hellen theologia birt nemcsak a régibb, hanem későbbi időben is, s mely szerint az emberített isten egyszersmind kifejezése bizonyos természeti erő nyilvánulásának, mint ezt alantabb a pécsi sarcophag magyarázata alkalmával, látni fogjuk. Materialisticus felfogásra a keresztyén theologiában is, még pedig nem ritkán találunk; legyen szabad itt csak azon, az egyiptomi felfogással rokon előadásra utalnunk, mely szerint a jelképes állat-fejeket egyszerűen rátették az evangelisták testeikre, Lukácsot ökör-, Jánost sas-, Márkot oroszlánfővel képezvén;*) ugyszintén egy, a müncheni

*) A bécsi „Közlemények“ legujabb füzetében (az 1869-ki marcz. és aprilisiben) Sacken egy 1363-ban készített, a melki zárdában örzött keresztet ir le, melyen az evangelisták emberi testen állat-fejeket hordoznak. 63. l „In den Kleeblattenden sieht man in erhobener, getriebener Arbeit die vier Evangelisten, wegen des gegebenen Raumes in hockender oder knieender Stellung in der selt-

Digitized by Google

könyvtárban őrzött könyvboritékon, melyet Didron VIII. kötete 54-dik lapján közölt, ezeket olvassuk: „LVCA BOVE SIMILAS QVIA PONTIFICALIA TRACTAS (sic).“

Ellenkezőleg emlékeztethetünk Roeth „Geschichte der Philosophie“ azon taglalására, melyből kiderül, hogy a régi egyiptomiak az ismeretlen istenből a következő négy nyilatkozatot származtatják: az anyag, a szellem, a tér és az időét, s joggal kérdjük, volt-e ennél valaha és valahol philosophiaibb felfogáss?

Óvakodjék kővel dobálni, ki maga üvegházban lakik.

Ha a hellen szobrász érdemet keresett a testi báj képezésében, ezt — anyagát, eszközét ismerve — öntudatosan tette. A szobrászat még a rajz-művészeteknek is leganyagiabbja, itt tehát csakis teljes és művészetileg felfogott testi alakkal lehet hatni; ha tehát a hellen szobrász tökéletesebb, a közönséges emberinél tetszőbb idomba teremtette istenét, jobban tette, mint a középkori szobrász, ki istenében r e n d e s e n még a közönséges emberi alakot is nemtelenité.

Midőn az élő test mindenesetre nemesebb az azt elfedő ruhánál, nem láthatni át, miért mondja Texier, mintegy szemrehányólag, hogy „az anyagi szépségnek még a ruházat is alá van rendelve, melynek föladata a testnek inkábbi kitüntetése — és, hogy a ruházat redőbe szedésének mestersége a test művészeti előadásának mesterségévé válik.“ Az utóbbi tétel túlzás, az előbbi csak dicséretére válik a hellen művészetnek; ha ellenben a fősúlyt nem az eleven test előadására fektetjük, nem ugy járunk-e el, mintha az arany edényt meg akarnók czíneztetni, hogy az aranyat nagyobb becsre emelhetjük.

Az antik művészetnek ily gáncsolásával senkit sem fogunk birni a középkori művészet érdemének igaz elismerésére.

„A méltóságos, nyugalmas, fenségesnek szabatos alakban megjelenő kifejezése, ez az antik művészet legmagasabb törvénye, e jellem mutatkozik mesterműveiben.“

Itt részben igazságos Texier az antik művészet irányában, de csakis részben; mert más jeles oldalát elhallgatja. Winckelmann első volt, ki az antik plastika főérdemét nagyszerű nyugalmában kereste, és valóban anyaga és eszköze a festészeténél kevésbé alkalmas, az erősebb mozgalmak kifejezésére, de midőn Winckelmann irt, még a hellen plastika mesterműveit, az athenai Parthenonét és más azóta fölfödözöttet vagy hiányosan, vagy épen nem ismerték; innen keletkezett azon nézet, miszerint a hellen szobrászat az erősebb mozgalom előadását szándékosan és bölcsen kerülte volna; innen van, hogy Lessing is „Laokoon és fiai“ szobra magyarázatában semmiképen sem akarta elismerni, hogy mesterei itt erős mozgalmat, erős indulatot szándékoztak kifejezni; innen van, hogy e ponton állván, Trajáu oszlopának legjelesebb domborműveit, mint realistikait, csak félvállról tekintették; innen van, hogy Texier is az ujabb fölfödözéseket mellőzhetőknek gondolván, s egyedül a régi iskola tételeit hozván fel, e pontban ellentétbe helyezhetni gondolta az antik szobrászatot a középkorival, még pedig ez utóbbinak előnyére. Hibája még nagyobbra növekszik, midőn a mozgásnak egyik leggyönyörűbb, legbájosabb neméről nem is tesz emlitést, t. i. a kecses mozdulatról (le mouvement gracieux), mely csaknem teljes és kizáró sajátsága az antik szobrászatnak, s melynek hiányát a középkori plastikában nem pótolja az alakok ékessége (Zierlichkeit); mert ezt egy fokra, legfelebb az ugynevezett archai művek ékességével helyezhetjük.

„A középkor szobrászata az általa követett tanok valóságának köszöni, hogy ihlettségében külön utat választhatott. Midőn t. i. az ember külhasonlatosságával számolt, az anyagi előadáshoz kötötte a lélekből, mint kútforrásból származó, érzés képezését. Itt kifejezését találta egy könnyen kitalálható czél elérésére minden megengedett vagy kárhoztatott szenvedély. Az egyházban teljesül az embernek az istennel való egyesülése. A templom küszöbén találkoztak a hívek lelkét előkészítő, meggyőzőleg

„Grâce aux doctrines de vérité dont il était dépositaire, l'art du moyen âge, en ces siècles d'inspiration, suivit une autre voie. Tout en faisant la part de la ressemblance extérieure de l'homme, il lia, à la représentation matérielle, la traduction des sentiments dont l'âme est la source. Pour un but qui se devine, toutes les passions encouragées ou flétries ont leur expressions. Dans l'église s'accomplit l'union de l'homme avec Dieu. Dès le seuil du saint édifice, des images éloquentes attendent le

samen, unschönen Darstellungsweise, dass sie statt menschlicher Köpfe (mit Ausnahme des Matthaeus) die ihrer symbolischen Thiere haben. — Die grossen Thierköpfe sind mit einem gewissen Naturalismus behandelt, besonders der Adlerkopf des Johannes mit seinem dicken Schnabel, was den Figuren fast etwas komisches verleiht.

Digitized by Google

szónokló képekkel. Az utolsó itélet, mely két világ határán áll, a kapu fölött mutatja kecsegtető é borzasztó jeleneteit. Két hatalmas lapon festi a székesegyház a mulandó földi és az örökkévaló életet. A vallásos történet minden eseménye, a hit minden dogmája, a keresztyén költészet minden lelkesitő vonása itt találja ép oly termékenyítő alakját, mint a minők az e kifejezést szülő eszmék. Nem folytatjuk e tárgyat. Ki látni és választani tud, arra a keresztyén szobrászat oly meggyőző hatással bir, minőt azon kivül soha sem tudtak elérni, s ebben fekszik lényeges jelleme."

fidèle et préparent son âme. Le jugement dernier, cette limite redoutable, qui sépare deux mondes, étale a l'entrée ses tableaux gracieux ou terribles. En deux pages immenses, la cathédrale peint la vie de la terre et la vie de l'éternité. L'histoire religieuse dans tous ses événements, la foi dans tous ses dogmes, la poésie chrétienne dans toutes ses inspirations y trouvent une forme plastique aussi féconde que les idées qu'elle exprime. Nous n'entrerons plus dans le détail. Pour qui sait voir et choisir, la sculpture chrétienne a une éloquence qui n'a jamais été égalée. — Voilà son principale caractère."

Tagadhatlan, hogy a keresztyén világ nézetköre tágabb az antik világénál, tagadhatlan, hogy a középkortól kezdve e kört betölteni élénk szándék mutatkozik, tagadhatlan, hogy e körben nagyobb szerep jut a lélekindulatnak még a leghatározottabb egyéniség által módosított kifejezése számára is; de másrészt tagadhatlan az is, hogy a középkor ereje e dicséretes czél elérésére nem fejlődött ki eléggé, és tagadhatlan, hogy csakis a a festészet — a szobrászatnál kiválóbb keresztyén művészet levén — ily nagyszerű feladatot birt megoldani, még pedig csakis a középkor után, addig, mig az antik plastika körét teljesen és tökéletesen be tudta tölteni; s ez teszi épen fenséges összhangzatát, hogy czéljának és törekvéseinek tökéletesen megfelelt az annak elérésére s életbeléptetésére szükségés erő és tehetség; de ne felejtsük ám soha, miként az antik művészetnek köre sokkal kisebb, szűkebb, korlátoltabb volt, mint az ujabb művészeté, s hogy amabba ezért a felfogást és az előadást könnyebben helyezhették egyensúlyba, s könnyebb volt elérni a technikai szabatosságot s ezzel hathatni az általánosan jobban megszoktatott nézőre.

„Ha azonban felhoznák azon kegyet, melyben részesülnek az antik művek, a középkoriak ellenében nem kevés igen mívelt ember előtt is, nem volna nehéz ezen ellenvetésre győzedelmesen felelnünk. A szabatosság igen fontos tulajdon. Az értelmiség és irodalmi anarchia mai korában főkép magunk nem fogjuk rosszalni a rendnek és izlésnek ezen conservativ törvényét; ennek daczára mégis ki kell mondanunk, hogy a szabatosság csak alábbrendelt tulajdon. Ha azt a lelkesedés és ihlettől elszigeteljük, az egyhanguság testvérévé és az unalom anyjává válik. A szellem a szabatossággal csakis védő fegyverként élhet: szerencsétlen ellenben azon lángész, ki az ihletnek és lelkesedésnek támadó fegyverét elhanyagolná! Nem számítnók ugyan a rosz szerzők közé, de nem illetné őt soha a mesterek helye. Ki is vágyódnék az akademiai szónoklat, ezen, az unalmas elismerés oly szabatos előpéldánya után?

„A szabatosság tehát kiváló tulajdona a legjobb művekben képviselt görög szobrászatnak. Tulengedő tudatlanságunk a kiváló művek előpéldánya után egészíti ki a művészet egész multját. A szabatosság a leginkább szembetünő jellem; ez az, mit könynyebben felfoghat a mindennapi mívelt értelmiség."

„Si l'on nous objectait la faveur dont jouissent les oeuvres de l'antiquité, opposée au mépris que tant d'esprits cultivés professent encore pour la sculpture du moyen âge, il ne nous serait pas difficile de faire une réponse victorieuse. La correction est une qualité importante; personne n'en doute. En notre temps d'anarchie intelectuelle et littéraire, ce n'est pas nous qui blâmerons cette loi conservatrice de l'ordre et de goût; cependant, il faut le dire, la correction est une qualité d'un ordre inférieur. Isolée de l'inspiration et de la verve, elle est soeur de la monotonie et mère de l'ennui. L'esprit doit s'en envelopper comme d'une armure défensive; mais malheur à l'homme de génie qui mépriserait, par exclusion, les armes offensives de l'inspiration et de l'éclat! On ne le reléguera pas parmi les mauvais auteurs, mais il n'aura jamais rang parmi les maîtres. Qui pourrait aspirer à la gloire du discours académique, ce type si correct d'une estime ennuyée?

„La correction est donc la qualité prééminente de l'art grec représenté par ses oeuvres les meilleures. Notre ignorance trop généreuse reconstruit sur leur type tout le passé de cet art. La correction est la qualité la plus apparente; c'est celle qui va le mieux à la mesure du commun des esprits cultivés."

Nem volna legcsekélyebb ellenvetésem sem, ha Texier csak az akadémiai szabatosságról szólana, melyre szert tehet a nem genialis ember is; de midőn a hellen mesterművek szabatosságát, mely az előb-

Digitized by Google

binél is mindenesetre sokkal magasabb fokon áll, említi; világos, hogy e kettő közt nem tesz különbséget. Az akademiai szabatosság, a technika felületén lebegő külső tulajdon; ellenben a hellen mesterművek szabatossága oly benső és nagyobb foku tulajdon, mely a lángeszü felfogással legszorosabb összeköttetésben áll, s mely nélkül valóságos mestermü nem létezhetik; mert ez jellemzi, ez érzékíti a művész felfogását; nem ismerhetjük el tehát igaznak Texier ezen mondatát sem, mely szerint

a románkorú művekben inkább a styl, semmint a szabatosság mutatkozik. „Le style y est plus commun que la correction;“ mert a magasabb rangu szabatosság körén kivül a styl valódi lehetlenség; nem szólunk itt egyes rajzhibákról, sem pentimenti-kről, ilyenekkel találkozunk a legjelesebb mesterművekben is; de azért, mivel Homérról is mondták, hogy ide s tova szundikált „nonnunquam bonus dormitat Homerus;“ azért bizony csak Homer marad, és roppant jeles tulajdonai egyes tévedéseit könnyen elfelejtetik velünk.

„Hogy az előadottakat összefoglaljuk, — végzi Texier elmélkedését, — minden népnek művészetét mesterművei után kell megbirálni. Méltányolni kell azt, valamint helyének, ugy korának sajátos szempontjából.“

„En deux mots, pour nous résumer, l'art de chaque peuple doit être jugé sur ses chefs-d'oeuvre. Il doit être apprécié à son point de vue, dans l'espace et dans le temps.“

A második pontot helyben kell hagynunk; de az első tévutra vezetne; mert akkor nem volna előttünk nemzeti művészet, hanem csak egyes nagy mesterek műve.

A középkori művészet igazságos méltánylásának más álláspontból kell kiindulnia, mint minőn áll Texier dogmaticus és transcendentalis tételeivel. Kisértsük meg tehát az indokokat biztosabb tételekre alapítani, melyek, nézetem szerint a következők:

1. A művészet teremt; ezt el kell ismernünk mind azért, hogy a művészetet kellőleg méltányolhassuk s igazságosan megitélhessük, mind azok ellenében, kik a művészetet utánzónak állítják.

2. Mint teremtő, nem pedig utánzó, a művészet önálló, önjogu, önczélu, s az emberi élet, tehetség s cselekvőség semmi más mozzanatának vagy nyilatkozatának, tehát a vallásnak sem alárendelhető, mint azt a keresztyén archaeologok állitják és akarják.

Mint önálló, önjogu és önczélu a művészet az ember szellemi életének épen oly eredeti és lényeges szükséglete, mint a jó és igaz; de e két utóbbi egyedül szellemi természetű, mig a

3. Művészetnek két oldala van: szellemi és anyagi, az előbbi a tárgy felfogását, az utóbbi előadását; amaz a gondolatot, az eszmét, emez az érzékítésére, mássali közlésére szükséges technikát illeti.

Mint az érzékhez szóló közlés-mód a művészet az anyaghoz, melyben működik, van kötve, és az eszközhez, mely által működik; ha tehát a szellemi világból kilépvén, közlekedővé válik a művészet, anyagibb, érzékibb a jónál és igaznál, s ezért sem lehet oly transcendentalis, oly bölcsészileg elvont, mint ezek.

4. De anyagibb oldala és természete miatt nem lehet a művészetet az ugynevezett eszményinek, az ugynevezett szépnek egyedüli előadására szoritani.

A művészet már csak azért sem fordulhat egyoldalulag az idombájhoz, mert pályáját a jelképpel kezdi, melynek előadásánál nem az alak, hanem jelentősége a fődolog, s mert tetőpontján fordul az arczképezéshez, melynek előadásánál megint nem a bájos, hanem az előminta valódi alakjának, jellemének s kifejezésének előadása a fődolog.

De a művészet azért sem fordulhat egyoldalulag az idombájhoz, mert ez az egyforma typushoz vezet, mely, mint az eleven arczkép ellentéte, mindig csak typus marad, bár hányszor is nevezzék, ha magasabb művészeti fokon jelentkezik, eszményinek (Ideal).

Ha a gyakorlati uton akarunk maradni, azt kell tennünk, mit korunk a természeti tudományokban tesz; azaz el kell hagynunk az elméleti, a priori módot, mely előre alkotja rendszerét, s e szempontjából, ugy szólván, belenézi tárgyába, mi abban nincsen; ez utat elhagyván, magok a tárgyak nagy mennyiségének tanulmányozásából kell elvonni azok közös tulajdonait s csak ebből alkotni a rendszert, a törvényt és törvényességet. Igy haladván, a művészet törvényeit nem a priori szerkesztvén, hanem elvonván a külön nemzetek, korok és mesterek meglevő műveikből, látni fogjuk, hogy azokban nemcsak az ugynevezett szép, az alakjával elbájoló, hanem annak ellentéte az ugynevezett rút, a

Digitized by Google

nem tetsző alak is felvétetett s előadatott, még pedig nemcsak — mint némelyek állitják, — a bájos idomnak ellentéteként, hanem — kivált az arczképben — önállólag és önjogulag.

Valamint a természet nem szorítkozik a tökéletes és nemesnek egyedüli előállítására, ugy a művész sem állapodhatik meg ezeknél. Köre épen oly tág, mint a természeté, nincs ebből kizárva semmi, a mi érzékünk alá esik, mit képesek vagyunk érzékíteni. A természet a nemest, a tökéletest összevegyíti a tökéletlennel, e kettővel alkot, e kettőnek életműi összefűzéséből teremt ujat, életre valót; ha tehát a művész teremteni, nem pedig csupán utánozni akar, neki is a természet ezen törvényét kell követnie.

Ha bár ezt teljesen nem értette is a hellen kor, mely kevésbé foglalkozott az arczképezéssel és a szellemi életnek a testen való visszatükrözésével; értette a keresztyén művészet, mely nem riadott vissza a külsőleg nem tetsző, hanem mégis szerves életrevalóságot, életkényszerűséget magában foglaló alaktól sem. Nem szólunk itt a középkor már érintett előadásairól, mikben a szent, a vallásos személyekkel ellentétbe helyzett alakokat rútaknak, visszatetszőknek ábrázolták; mert ez itt épen a contrast előteremtése végett történt; de szólhatunk csaknem az egész XVI. és XVII. századbeli német és németalföldi iskoláról, mely alakjait épen nem válogatta, de ezek, daczára az első pillanatnyi visszatetszésnek, másrészt oly jellemzők, oly kifejezésteliek, oly igen életre jogosultak, hogy még a szépféle elméletben elfogultakra is roppant művészeti hatással birnak. Itt tehát a teremtői tulajdon bőven pótolja az idombáj hiányát.

Továbbá nem fordulhat a művészet kizárólag az idombájhoz; mert annak érzése és hatása inkább alanyi, mint tárgyilagos, minő a műnek egyéb tulajdona, p. o. jelleme, kifejezése stb. Az ugynevezett szépnek ezen inkább alanyi jelleme kitűnik már abból is, hogy bár számtalan meghatározásával, definitiójával, birunk is, e definitiók egyike, még Hegelé és Vischeré sem képes azt valódi logikai fogalommá emelni, sőt a meghatározások épen ezen roppant száma és egymásközti különbsége mutatja, hogy az emberi ész itt olyasmivel törődik, mit — kizárólag alanyi természeténél fogva — tárgyilagossá tenni soha sem sikerülend.

Nem fordulhat továbbá a művészet egyoldalúlag és kizárólag az idombájhoz; mert ez által kizárná vagy legalább korlátozná az emberi tehetséget, korlátozná főkép a képzőtehetség működését, melynek eleme épen a változékonyság, a tárgyak minden korlátnélküli használata utáni vágy és törekvés; korlátozná továbbá az ész működését, mert ennek czélja mindenütt tárgyilagos és okadatos, ellenben az ugynevezett szépről nézet, mint alanyi, beéri a „tetszik“ vagy „nem tetszik“ kimondásával, s igy kiveszi a művet és a művészetet az itészet köréből.

Korlátozná végre még érzékeink működését is, melyek a természetben nemcsak bájos idomot, hanem nem tetszőt is vesznek észre s ezen szokást a művészetbe is kell, hogy átvigyék.

De hogy a fentebb érintett szabályt magunk is kövessük, azt t. i., mely szerint nem elméletileg akarjuk teremteni, hanem fenlevő példákból gyakorlatilag elvonni a művészet törvényeit: meg kell felelnünk e kérdésre, vajjon a művészek magok állíták-e fel a tételt, mely szerint kizáró feladatuk volna az ugynevezett szépnek, az alakja bája által tetszőnek előállítása, és hogy ellenkezőjét, a nem tetszőt, csak ellentétként, contrastként használták?

Visconti „Ikonographie grecque“ I. köt. XII. tábláján adja Aesopus arczképét; szövegében igy szólván róla:

„Ezen félalaku herma, ámbár aláirással nem bir, valószinűleg Aesopust ábrázolja; e mellett szól a kitünő emberek ábrázolására szolgáló herma-alak és az előadott személynek hibás és megrövidített alakítása: ez púpos, felduzzadt hasu, hegyes fejű, szóval olyan, minőnek Aesopus leiratik (leginkább Planudes életiratában). E testnek hibáit részben az arcznak szellemi kifejezése pótolja (?) mely egészen eltér az antik művészet által a törpéknek és bohóczoknak, szokás sze-

„Cet hermès à demie-figure, quoique sans inscription, paraît être une image d'Ésope, la forme d'hermès ou de terme, usitée pour les portraits des hommes illustres, et la conformation défectueuse et raccourcie du personnage réprésenté, qui est bossu, qui a le ventre gonflé et la tête pointue, et qui est tel en un mot qu'on nous peint Ésope ne permettent guère en douter. Ces défauts du corps sont compensés en partie par l'air spirituel (?) de la figure, qui diffère entièrement de celle que les anciens ont

Digitized by Google

rint adott, mindig nevetséges és többnyire ostoba physiognomiájától. Hogy itt Aesopus arczképe előtt állunk, még inkább valószinűvé válik, ha megemlékezünk arról, hogy Aesopnak Lysippos által faragott arczképe, Athenében volt látható, a hét hellen bölcsek sorában, és alkalmasint szintén herma-alakban. Aesopnak más arczképét Aristodèmos mintázta, mely — a második század egyik irója (Tatian. Adv. Graec. p. 55.) szerint — ép oly hiressé vált, mint élő mintájának meséi; mit épen nem nehéz elhinni, ha Tatian szobrát a miénkhez hasonlónak teszszük fel, az-az képesnek idomtalansága túlzásával a nagy tömegnek figyelmét magára vonni.“

donnée aux images de nains et de bouffons, dont la physionomie est toujours ridicule, et bien souvent stupide. (Voy. les bronzes d'Hercul. II. pl. 92, où ce sujet est bien éclairci dans les notes.) Les probabilités qui portent à reconnaître dans ce marbre l'ancien auteur d'Apologues augmentent encore, quand on observe que le portrait d'Ésope, sculpté par Lysippe, existait autrefois à Athènes, et qu'il était placé à la suite de ceux des Sages de la Grèce, vraisemblablement en hermès, comme on avait réprésenté ceux-ci. Un portrait d'Ésope, modelé par Aristodeme, avait acquis, au dire d'un écrivain du deuxième siècle, presque autant de célèbrité que les fables de ce moraliste; ce qui n'est pas difficile à concevoir, si on suppose l'image dont Tatien a parlé semblable à celle que nous examinons, avec une exagération de difformités bien propres à fixer l'attention de la multitude.“

Phaedr. epilog. libr. 2. V. a. mondja:

„Aesopi ingenio statuam posuere Attici.“

Agathias, ep. XXXV. az Analectákban:

„Εὖγε ποιῶν, Λύσιππε γέρων, Σικυώνις πλάστα,
Αείκελον Αἰσώπου στήσαο τοῦ Σαμίου
Ἑπτὰ Σοφῶν ἔμπροσθεν κ. τ. λ.
Pictorum Lysippe decus Sycionic, laudo
Aesopi Samii quod senis effigiem,
Antelocas septem Graeciae sapientibus ...
Grotius.“

„Az antelocas és a senis nincs az eredetiben. A költő Lysippost nevezi öregnek, és őt dicséri, hogy Aisopost nem a hét görög bölcs elébe, hanem velök szembe helyezte.“

„Mais l'antelocas et le senis ne sont pas dans l'original. Le poéte ne donne la qualité de vieillard qu' à Lisippe, et il le loue d'avoir placé Ésope vis-à-vis de sept Sages, non pas de l'avoir mis à leur tête.“

Azonban eltekintve ezektől, a fölhozottakból világos, hogy a hellen szobrászok egyik legkitünőbbje Lysippus, nem átallotta a rút Aisopost, rútnak mintázni, s hogy ugyanezt tette Lysippusnak egyik kitünő utódja is, Aristodemos; mindkettő pedig, nemcsak, hogy a rútat valóságos arczképként, vagyis történeti igazsággal törekedett előadni; mert hiszen Aisopost púposnak mondja a történet; hanem feltalálta, teremtette a rútat Aisopos képzeleti arczképében; mert hiszen Aisopos századokkal élt Lysippos és Aristodemos előtt. Ehhez Visconti, ki szintén a szépről theoriának nagy pártolója, hozzá adja, hogy Aristodemos alkalmasint a rútnak még tulzásával is hatott, valamint másrészt hiába keressük Visconti rajzában a pótszert, melyet ő az arczkép szellemiségi kifejezésében látni akar. Végre Visconti figyelmeztet bennünket a például felhozott antik törpék és bohóczok még feltünőbb rútságára.

Ily törpék és bohóczok képével az 1771-ben Nápolyban megjelent „Bronzi di Ercolano e contorni“ czimű II. köt. 92-ik táblájától egész a 100-ikig tele van, és az e táblákhoz irt szövegben idézve vannak a régieknek e természeti ferdeségről nézetei; jelesen Quinctil. Decl. 298.:

„Habent hoc quoque deliciae divitum: malunt quaerere omnia contra naturam. Gratus est ille debilitate, ille ipsa infelicitate distorti corporis placet.“

Martialis VI. 39.:

„Hunc vero acuto capite, et auribus longis,
Quae ita moventur, ut solent asellorum,
Quis morionis filium neget Gyrthae?“

Digitized by Google

A rútnak jelei közé számították: a kopaszságot, a nagy fület és főkép az óriási nemző-részeket; miért is bohózataikban, péld. az ugynevezett comsediae attelanae-ban a bohóczok „macci, phliaces“ bőrből készített roppant nemzőrészeket kötényalakban kötöttek fel. Ily felkötéssel jelenik meg azután Jupiter és Mercurius Alkmene ablaka előtt, Jupiter lábtóval, Mercurius lámpával, egy agyagedényen, melyet Winckelmann Monum. ined. P. I. n. 190. és utána Müller Ottfried és Oesterley Károly „Denkmäler der alten Kunst“ II. Bd. n. 49 adtak ki.

Az óriási nemzőrészt Priapos rútsága főjellegeként tekintették és onnan származtatták, hogy Juno a viselős Venus altestét féltékenységből megérintette; miért azután Priapos kicsiny, csúnya, piszkos és vastagbs alakkal született „ἀμορφος“ alaktalan, és „αἰσχρος“ csunya, rút; l. Bronzi II. szövet a 93-ik táblához.

E példákban a rút leginkább a tulzásban nyilatkozik, mi igen természetes, ha meggondoljuk, hogy a művészetben mily mértékleteseknek mutatkoznak a régiek, kivált pedig a hellenek.

De vannak igen számos antik példák, melyekben a rút nem efféle tulzásból, vagy a tetszőnek, az idombájnak ellentételéből eredt, hanem már önállólag, eredetileg van fölfogva; ily példák közé számítandók a Harpyák,*) Syraenek, a Graiak, Furiak, Empusak stb., mikép ezek régibb műemlékeken, főleg agyagedényeken és bronzeban mutatkoznak, mielőtt még a szépről, a καλλος és παγκαλλος-ról nézet ellepte volna a hellen világot.

Különös megemlítést érdemel itt a régiek szokása, lakomáiknál kis emberi csontvázat tenni fel asztalaikra (a helleneknél itt Herakles epitrapezius jelenik meg, az ivásra buzdítva); mintegy figyelmeztetőleg arra, hogy élvezni kell, mielőtt ilyenné tenne a sors.**)

Lessing 1769-ben közzé tett „Wie die alten den Tod gebildet“ czimű értekezésében védi a régieket, megmutatván, hogy ők a halál-okozót nem személyesítették csontváz alakban, mint tették később a keresztyén világban, a középkorban; ellenben fiatal, fáklyát hordó vagy eloltó geniusként adták elő. Ha a dolgot igen szorosan veszszük, Lessingnek igaza van; de másrészt tagadhatlan a lakomaasztalra feltett csontváznak rokonsága a keresztyén csontvázos halállal; ugyszintén a régiek valószinűleg csontvázaikkal ugyanazt akarták kifejezni, mit a keresztyének csontvázaikkal mondatnak: „Olyan voltam, mint te vagy, ilyen leszesz, mint én vagyok;“ csak a két különböző világnézetnek szellemében a régiek hozzá tették ezt: mivel tehát az élet mulandó, élvezd; a keresztyének pedig: készülj a jövőre, mert ez büntetni vagy jutalmazni fog.***) A régieknél tehát a csontváz értelme buzdító, a keresztyéneknél visszatartó, mérséklő, szomorító volt; sőt az utóbbiak még ennél is tovább mentek, és nemcsak fékező csontvázat ábrázoltak, hanem különféle fokozatán még magát az enyészetet, a rothadást is.

Az utóbbinak egyik példáját adja Lind Károly a bécsi „Archaeol. Közlemények“ (Mittheilungen) 1868-diki évf. nov. és decz. hó füzetének 182. l. A példa az osztrák Lorch (a régi Col. Lauriacum) helység temploma kápolnájának egyik sírkövéről van véve, melyről Lind igy szól:

---

*) A harpyák egyik példányát láttam Athenében a Theseus-templom museumában; felső teste nőt ábrázol, de karjai és czombjai, kezei és lábai oroszlánlábakká vannak átváltoztatva, s különösen visszatetszők azoknak nagy és erős körmei. Ezen harpya le van másolva a „Memorie dell instituto di correspondenza archeol. 1865.“ XIV. T. 9. ábráján.

**) Herodot II. 78. elbeszéli, hogy a gazdag egyptomiak lakomáinál, vége felé, egy szolga kis koporsót, melyben fából készített kis hulla feküdt, az asztal körül vitt, és midőn ezt minden egyes vendégnek előmutatta, ezt mondta: nézz ide, igyál és vigadj, mert ha majd meghalsz, ilyen leszesz. Ezen szokást utánozta Trimalcio is (Petron. S tyr. c. 34.), miről Longpérier Adrien (Revue Archéol. 1845.) megjegyzi: „On voit Trimalcio faire apporter à ses convives, au milieu d'un festin, un squelette d'argent, il faut considérer cette action comme un raffinement de débauche d'un homme blasé qui avait emprunté à la civilisatiou corrompue des Égyptiens ce moyen d'excitation, et que la peur de cesser vivre stimulait à abuser de la vie.“

Longpérier ugyanezen czikkében (458—461. l.) egy Francziaországban talált kis antik bronze szoborkát ír le, mely egy csaknem a csontvázig megsoványodott férfit arczképez, neve Eudamidas — Perdikkas fia, — az alsó testet befedő ruhájára van irva, és a szoborka hihetőleg ex voto ajándék volt, melyet a kigyógyult férfi háladatosságból valamely templomba, meglehet Asklepioséba ajándékozott. Longpérier erről helyesen ezt veszi észre: „Il est fort étonnant, que l'artiste à qui l'on doit l'ex-voto d'Eudamidas et qui a su modeler le cou, le dos, le bas-ventre et les bras avec un talent anatomique vraiment irreprochable, n'ait pas su comment s'attachaient les côtes et n'ait nullement indiqué les sternum. Un petit squelette de bronze, conservé dans le musée Kircher (Rómában) présente la même singularité; sept côtes de chaque coté viennent se joindre entre elles sans sternum ni fausses côtes.“

E rajzhibát L. onnan származtatja, hogy a régiek a csontvázat nem tanulmányozták. Hasonló hibák Holbein csontvázainál is fordulnak elő.

***) Ide tartozik az a boukranion vagy ökörkoponya is, melyet a templomok friesébe helyezve építészeti díszként használtak. (L. Stuart et Revet. VI. köt. XXVIII. szálit. I. T. 1. ábr.)

Digitized by Google

„Mindenekelőtt figyelmünkre méltó egy vörös márványsír, mely a kápolna közepén áll. Födelén lapos domborműben félig elrothadt hulla látszik, összezsugorodott, részben felpattant bőre meztelen hagyja a csontvázat. A szem és medencze üregében a fenmaradt húsrészeken rágó béka, gyík és kigyó mászkál. Ezen a test enyészetének csunya és undorító előadása, melynek czélja a halálnak förtelmes jelképezése. Mi a középkor ezen, szerencsésen nem igen gyakran előforduló, ábrázolási hajhászatnak elfajulását csak elvetendőnek tarthatjuk; mert ez a szépség iránti érzületet rémitően megsérti. A koporsónak oldalfalai sorba rakott koponyát mutatnak. A födélnek körirata ez: Itt fekszik eltemetve scherffenbergi Bernhardt, ki sz. Luczia napján halt meg, Kr. sz. után 1513. évben. Isten kegyelmezzen neki.“

„Vor allem erscheint erwähnenswerth eine roth marmorne Tumba, welche in der Mitte der Kapelle steht. Auf der Deckplatte zeigt sie in Flachrelief einen halbverwesten Leichnam, dessen eingeschrumpfte Oberhaut, theilweise aufgesprungen, das Gerippe bloslegt. In den Höhlungen der Augen, des Beckens etc. kriechen Kröten, Eidechsen, Schlangen, die noch an den Fleischresten nagen. Es ist diess eine abscheuliche, eckelerregende Darstellung des körperlichen Verfalles, die in wahrhaft scheusslicher Weise den Tod symbolisiren soll. Wir können diese im Mittelalter glücklicherweise nicht allzuhäufig vorkommende Ausartung der Sucht nach bildlichen Darstellungen nur als höchst verwerflich, weil den Schönheitssinn verletzend, bezeichnen. Die Seitenwände der Tumba zeigen in Reihen geordnete Todtenschädel. Die Umschrift der Deckplatte lautet: „Hier liegt begraben der Volgeborn her her Pernhart von Scherffenberg, der gestorben ist an sand lucia tag nach der geport Xps M. VC. und im XIII. Jar dem got gnedig sei.“

Bármily paradoxnak tessék is első pillanatra, még is ki kell mondanom egyenesen, hogy Lindnek csak részben van igaza, t. i. annyiban, mennyiben az említett sírkő készítője tárgyát nem birta művészetileg felfogni, sőt még kellőleg realisticai módon sem, sőt még némi anyagiségi (materialistisch) ügyességgel sem, minőt például azon befestett viaszmináták mutatnak, melyektől visszariadunk, és pedig annál inkább, minél jobban megközelítik a természetet; mert a természetben az élet nélküli valóságos holt, szükségkép borzadást idéz bennünk elő.

Ellenben a tárgy maga, melytől Lind a művészetben undorodik, épen nem absolute tiltott tárgy, nem olyan, melytől a festész- vagy szobrásznak mindenkor és minden körülmény közt tartózkodnia kellene; mert e nézet ellen világosan szól a középkorban oly gyakran ismételt, ugynevezett halotti táncz, „Todtentanz, danse macabre;“ melynek előadásától nem riadtak vissza még a legnagyobb művészek sem, és melyet korunkban is Rethel jeles festész ujra ábrázolt; csakhogy Rethel ezt egészen ellenkező szellemben és értelemben tette. Midőn a régibb festészek itt az egyenlőségi elv után indultak, megmutatván, hogy a császár és pápa is ép úgy alá van vetve a sorsnak, mint a legutolsó koldus.

Pallida mors equo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres:

Rethel reactionarius szellemmel kárhoztatta az 1848-diki dicső felemelkedést és képeiben kimutatni törekedett, miként ez csak az alsó osztály halálához vezetett. Itt tehát az eszme sujtó, leverő, a régibb előadásokban ellenben legalább kibékítő.

A halál vagy halotti táncz legjelesebb példányát Holbein János állította elénk, melyet a műértők és kedvelők még ma is remekműnek ismernek el, és az antik világnak legjobb művei mellé helyeznek, daczára annak, hogy itt is minden lapon a csontváz-alakban előadott halál viszi a főszerepet, még pedig úgy, hogy itt is ide s tova fél enyészetben levő test van szemünk előtt. Holbeinnak e művét már Rubens is nagyra becsülte; mert egyik példányát megszerezvén, melynek birtokában jelenleg magam vagyok, odairta nevét P. P. Rubbens Antwerp. Pictor. De rajzolták a haláltánczнak egyes jeleneteit Dürer és Rembrandt is, amaz az ugynevezett „Ritter Tod u. Teufel“ lapján, emez egyik edzett művében, hol egy szerelmes pár sétányán a sírgödréből rögtön feltámadó csontvázas halállal találkozik, ki a lefolyt fövenyórát elébe tartja.

Az ebbeli roppant számu régibb, még pedig a művészet legjobb korából származó példák kétségkivül bizonyítják, hogy a gyakorló művészek minden tárgyat, lett legyen az a mai nézet szerint akár szép, akár rút, képezésre méltónak tartottak, és az érdemet nem a tárgyban vagy ennek fölkeresésében, hanem a választottnak művészi felfogásában és előadásában keresték, — s ez az, mit Schiller is

Digitized by Google

„Nur bei dem Schönen allein, macht das Gefäss den Gehalt;“

mondatával akart kifejezni; csakhogy a „Schönes“ helyébe a „Künstlerisches“-t kellett vala tennie, a „szép“ helyébe a „művészetit.“

Mert a művészetinek van a felületesen vagy első pillanatban tetszőn kivül még más számos oldala, mely nemcsak a műértőt, hanem a kedvelőt, sőt a nagy közönséget is megigézheti, és valóban igézi is: ilyen pedig a jellemnek az élet- és élénkségnek kifejezése, melylyel legnagyobb mérvben találkozunk Holbein, Rembrandt, Dürer, s másoknak, még fél enyészetnek indult csontvázaikban is, s melyeket épen azért kénytelenek vagyunk legnagyobb műértékűeknek nyilatkoztatni ki, daczára az egész világ valamennyi szépségről elméleteinek.

És hogy valaki azzal ne állhasson elő, mintha az ilyféle előadás csak Europa zord északi részében keletkezhetett, csak itt tehetett szert elismerésre és kedvelésre: idézem Titiannak Vesalius boncztanához rajzolt ábráit, melyek az előadott testrészek idomainak jellemteljes felfogása miatt szintén mesterműveknek ismervék el, bár itt még az életet képező mozgásnak is többnyire hiányoznia kell, mely az ugynevezett „Halotti táncz“ jobb példányaiban mindenütt látható.

A szép és rútról i nézet, mint ez a különféle nemzetekben fejlődött, legvilágosabban nyilatkozik az arczképek felfogásában, e szerint:

Az egyptomiak, — eltekintve legrégibb tökéletes arczképeiktől, mivel ezek sem az egyptomiak későbbi, sem más nemzetek gyakorlatára, nem voltak befolyással,*) — jelképes művészetökben typikailag fogták fel az arczképet, megkülönböztetvén ugyan a nemet és a fajt, azonban nem emelkedvén később az egyéniségig. A folytonos hierarchicus gyakorlat — miért e művészetet papinak is nevezhetjük, — nem riadt vissza különböző állatok részeinek közvetlen összetételétől, például állati fejnek feltételétől emberi testre; s ezért épen nem mondhatjuk, hogy az egyptomi vezérelvéül az idombájt, az ugynevezett szépet vette volna.

Az assyriai művészet alapja kevésbé volt vallásos, itt is működött — az arczképezés kizárásával — a typus, hanem inkább az udvarnak, a fejedelemnek csaknem kizárólagos szolgálatában. Mindamellett a typikai felfogásban itt annyiban haladás van, a mennyiben a művészek kevésbé jelképesek, nem állapodnak meg többé a természetes alak egészbeni, nagybani, vagy általános előadásában, hanem leereszkednek, még pedig többnyire túlzással, a természeti előminta legapróbb részletezéséig. A mellékletekben, kivált a tájképben, itt már naturalismussal is találkozunk. Egészben a tetszőségre nagyobb figyelmet fordítottak az egyptomiaknál.

A hellenek Nagy Sándor előtti korában, melyben a plastika legvirágzóbb fokát érte el, legnagyobb figyelemmel voltak a tetsző, az idombáj iránt; ők, mint Winckelmann állítja, természeti mintákat nem használtak, hanem a természetet igazítani, szépíteni, nemesítni törekedtek, mit eszményesítésnek neveznek. Ily nézet és felfogás szükségkép kizárta a valódi arczképet, mely az élő minta nemcsak tetsző, hanem nem tetsző részeit is, nemcsak az alapidomot, hanem a jellemet kifejező, külön vonásokat is előadni törekszik, melyeket a hellen és ujabb idealisták, mivel szokásból erednek, esetlegeseknek tartanak és neveznek. Maga nemében a hellen a legtökéletesebbet teremtette, mit ez uton előállítani lehet; de másrészt e gyakorlat, midőn kizárja a nem-tetszőt, az ugynevezett rútat, kizárja egyszersmind a természet határtalan változékonyságát is, és a művészet szűk körben való maradásra kényszeríti, a legjelesebb mesterek felállította előpéldányok, typusoknak utánzására, sőt másolatára, tehát idő előtti megállapodásra, korlátolásra. Ismételnem kell, hogy a hellen művészet a maga nemében felülmúlhatlant

*) Legrégibb egyptomi valóságos arczképeket Mariette födözött fel, a pyramisok közelében levő sírokban; jelenleg azokat a bulaki museumban, Kairóban, őrzik, nehányat 1867-ben Párisban kiállítottak, s ezek közt egy papnak majdnem életnagyságu faszobrát is, mely nemcsak arcza, hanem teste idomaiban is tökéletes arczképezéssel van felfogva és előadva. Ezen legujabb fölfödözés meghatározta több, az europai museumokban szétszórt egyptomi arczképek korát is ugy, hogy jelenleg a régi egyptomi országlás (altes Reich) idejében készült valóságos arczképek létezése minden kétségen kivül van helyezve, azaz szólhatunk az időszámításunk előtt mintegy negyedik évezredben virágzó arczképi gyakorlatról. Azonban ezen gyakorlat nem volt befolyással, még a későbbi egyptomi művészetre sem, annál kevésbé az assyriaira vagy hellenre. Nem tudjuk, mi okozhatta Egyptomban a művészetnek ezen hanyatlását, de tudjuk mégis, hogy ez valószínűleg még a Hyksosok beütése és uralkodása előtt állott be.

Digitized by Google

teremtett, hanem szűkebb körben is eleven s a legtetszőbb, hanem végtére mégis csak typus utján. Tanulmányozta a természetet, hanem oly szándékkal, hogy ezt ne valóságában, hanem elméleti fogalmaknak inkább megfelelve használhassa fel; s e tekintetben Plinius mondatja Lysipossal, miként embereit ugy alakítja, minőknek lenniök kellene, s nem minők valóban. Ezek szerint a N. Sándor előtti hellen művészetet elvontnak, philosophiainak mondhatjuk s részben demokratiainak, mondom részben, a menynyiben t. i. legtöbb vonatkozással volt a jogosult nagy községre.

Az etruriai művészet egészen ellenkező uton járt. Mióta tudomásunk van róla, ismeri és használja az arczképezést; azonban nem művészeti módon, hanem gypszbe lemintázván, közvetlen előpéldányát. E gyakorlat, mivel a halotton, még pedig gépileg történik, még túl megy a realismuson, nem tevén különbséget a szép és a rút közt, sőt mivel a halottat adja, egész borzadalmában, a rútat a szép fölé helyezi; és mégis e módot dicséri Plinius, mert abból ered Etruriában és az etruriai művészetet eleinte utánzó Rómában is, az ugynevezett „imagines majorum“ az ősök arczképeinek hűsége. Másrészt e módnak köszöni az etruriai művészet idomzatának keménységét, szegletességét, ellenkezőleg a hellen folyékonyságával, könnyűségével; azonban egyuttal jellemzésének tulsulyát is, legalább elvben; mert ezt gyakorlatilag is keresztülvinni az etruriai nem birt sem elégendő felfogással, sem kellő előadással.

Plinius arról értesít, hogy N. Sándor korában Lysippos testvére Lysistratos az első volt (a hellenek közt), ki gypszálarczot készített (mint az etruriaiak) s az abba öntött mintát kidolgozván, hasonlító arczképeket készített, mig előtte (a hellenek) azokat legszebbekké tenni iparkodtak. N. Sándor után az ugynevezett diadochok, azaz a régibb hellen művészek utódai, Lysistratos eljárása által figyelmeztetve, az arczképezéshez fordultak, ellentétben megelőzői inkább typikai, vagy, ha ugy tetszik, eszményi gyakorlatával: naturalistákká lettek, s e minőségben az ugynevezett rútnak előadásától sem voltak idegenek, mint ezt Aesopnak fentebb érintett képzeleti arczképe is bizonyíthatja.

Valamint a hellen művészetnek két anyja volt: az egyptomi*) és az assyriai; ugy a későbbi római művészet is két szülővel birt: az etruriaival és a hellennel. Vannak ugyan, kik külön római művészetet nem akarnak elismerni; mert Rómában eleinte alkalmasint egyedül etruriai, ellenben a respublica utolsó idejétől fogva leginkább hellen művész működött, az utóbbi folytatván a diadochok gyakorlatát: tagadhatlan azonban másrészt, hogy a római nemzeti nézet, főleg Trajan kora óta e hellen művészekre nagy befolyással volt, azok gyakorlatát meghatározta, s igy legelőször keltette a realismust, ha nem is a művészet egész körében legalább az állati alakra nézve. E realismus nevezetesen az arczképezésben tűnt fel, melyben az alapidomot tökéletesen, de nem egyszersmind az egyéni jellemvonásokat is elő birta adni, mi csak az ujabb keresztyén művészetnek volt fentartva. Igen természetes, hogy ily törekvésében a római művészet nem zárhatta ki a rútnak a széppel való vegyítését; de midőn az egyéni jellemvonásig nem haladott, még mindig elvonhatott, vagy, ha ugy tetszik szépíthetett, és valóban tette is ezt általánosan elfogadott ünnepélyes kifejezésében. A realismus tehát itt sem fejlődhetett ki teljesen, hanem alá volt rendelve a méltóság, az ünnepélyesség, a pompa kifejezésének, mely a rómaiakat, mint a világ urait, illette. E szellemével a római művészetet inkább aristokratiainak mondhatjuk, mintsem demokratiainak; mert ez utóbbi, a realismnssal karöltve csak ott fejlődhetik ki teljesen, hol minden egyénnek teljes jogosultsága el van ismerve, hol sem rabszolga, sem lenézett osztály nem létezik.

A művészetnek történetirói a római művészet korát Constantin császárig viszik, e kor óta pedig ketté választják a stylt: egyiket ó-keresztyénnek, a másikát byzantinak nevezik, amaz inkább nyugaton, ez inkább keleten uralkodik, amaz, az építészetet is ideértve, mintegy a XI. század beálltáig, vagy jobban a X-dik század közepéig, ez Görög- és Oroszországban és az ugynevezett ó-hitű keleti népeknél egész mai napig.

E szokásos felosztás ellen alapos kifogást tehetni; mert a keresztyénséggel nem támadt valóságos uj styl, — kivéve az építészetit, — hanem folytonos sülyedéssel módosult az antik styl az uj tárgyak és

---

*) Jól tudom, hogy az egyik anyát, az egyptomit, tagadják Winckelmana, Müller Ottfried és legujabban hellen művészet története második kiadásában Overbeck is; sőt az utóbbi az ellenvéleményüektől a műismeretet és műérzéket is eltagadja. Mindezekdaczára az egyptomi művészet befolyásának bizonyítványai oly számosak, hogy a fenyegetett nemismerés bélyegének ránk sütése nem riaszthat vissza e számos tanuság elismerésétől és számbavételétől.

Digitized by Google

szellemi követelések értelmében; sőt nem is keletkezhetett valóságos uj styl; mivel sem az elaggott római vagy byzanti közönségben vagy művészekben, sem a művészetileg még fel nem ébredt barbár népekben nem volt meg a styl teremtésére kellő szellem és lelkesedés. Ilyen még csak igen lassan kezd mutatkozni a művészet első szülöttjében, az építészetben.

A legrégibb keresztyénség első érdeme az, hogy a római technikát, kivált az építészetben, fentartotta az utókor számára, és gyakrabban s nagyobb kiterjedésben, mint a római világ, alkalmazta a mosaikon, a miniatureben és zománczban, sőt az utóbbit csaknem e kor találmányának nevezhetni.

A szokásos felosztás ellen, bár maga szintén megtartja, nyilatkozik Schnaase is, midőn mondja, hogy valamint Constantin előtt lassan-lassan nem kevés keresztyén elem beleszivárgott a római viszonyokba, s azokat módosította, ugy ezután sem hatott a keresztyén szellem oly gyorsan és jelentékenyen, hogy itt nagy, vagy rögtöni változást lehetne észrevenni. „Man nimmt gewöhnlich die Regierung Constantin des Grossen als eine entscheidende Grenze der heidnischen und christlichen Aera an, weil er zuerst das Kreuz auf seine Fahnen pflanzte und die christlichen Kirchen öffnete. Allein, wenn man auf die innere Umwandlung der Denkungsweise sieht, können wir hier eine solche Grenze nicht finden. Schon vor ihm hatte sich unvermerkt manches Christliche in die römischen Verhältnisse eingedrängt und sie modifizirt, und nach seiner Zeit wuchs diese Einwirkung des christlichen Geistes keineswegs so schnell und bedeutend, dass man schon jetzt eine grosse Veränderung wahrnehmen könnte. (Gesch. der bild. Kunst im Mittelalt. I. Bd. S. 15.)

Az átmenet igen lassu s párhuzamos a római művészeti gyakorlat fokonkinti sülyedésével, melynek feladata teljesítése után mindinkább gyöngülni s végre elhalni kellett; mert:

valamint az egyes ember, ugy a népek életében sincs gyógyszer az aggság és a halál ellen. E szerint az elaggott antik világ számára sem lehetett uj erőt és erélyt szerezni.

„A régi épület roppant tömege, — mondja Schnaase (id. K. 5. l.) — erőt vett a gyönge támaszokon: a rések mindinkább tágulnak, tömege lassan, méltósággal meghajlik, mig végre legalább egyik része robajjal dűl be, és óriási omladékaival elfödi maga körül a világot.

„Épen ezen, az ország fentartására hasztalan alkalmazott gyógyszerek indítanak meg annyira bukásának látására. Rómát nem a barbárok hódították meg; Caesar legioi azokat könnyen visszatartották volna. Az országot nem vérszomjazó tyrannjainak vétkei, nem trónján ülő esztelen ifjai ásták alá; mit ember elrontott, azt ember ismét helyreállíthatta volna. Itt a legjobb szándéknak meg kellett hiusulni; mert a vész természetes erőként közeledett, ez ellen semmi, szellem, belátás vagy működés nem volt elég. Róma megbukott; mert sorsát betöltötte, mert a lélek, a szellem, mely hajdan a hatalmas testet elevenité, meghalt. Minden mi emberi csakis lelkesedésben, csakis erős hit és bizalomban állhat fen. Midőn ez ingadozik, eltünik a biztos elhatározás ereje, a tett nélkülözi szükséges buzgóságát, a szokás lanyhává és eszmélet nélkülivé válik. Az élet lassan kimúlik a nép kizárólag testi létéből, tagjai elhalnak és az önérdek, rontó betegségként, akadály nélkül terjeszkedik mindinkább. A római

„Die Wucht des ungeheuren Gebäudes spottet der schwachen Stützen; immer sichtbarer lösen sich die Fugen, langsam und majestätisch neigen sich die Massen, bis endlich wenigstens ein Theil krachend einstürzt, und weit umher die Welt mit seinen Riesentrümmern bedeckt.

„Gerade diese vergeblichen Versuche, das Reich zu erhalten, machen das Schauspiel seines Sturzes so tief ergreifend. Nicht die Barbaren haben Rom überwunden; Caesars Legionen hätten sie leicht zurückgehalten. Nicht die Laster und Verbrechen blutdürstiger Tyrannen oder thörichter Jünglinge auf dem Throne untergruben die Macht des Reichs; was Menschen verdarben, hätten Menschen wieder herstellen können. Hier scheiterte das redlichste Bemühen; das Verderben kam wie eine Naturkraft, gegen welche Geist, Einsicht und Thätigkeit nichts vermögen. Rom fiel, wie sein Schicksal vollendet war, weil die Seele, die den gewaltigen Körper belebt hatte, abstarb. Alles Menschliche besteht nur durch begeisterten, zuversichtlichen Glauben. Sobald dieser wankt, verschwindet die Kraft des sicheren Entschlusses, die Handlungen werden ohne Wärme und Eifer ausgeführt, die Gebräuche gedankenlos und matt beibehalten. Das Leben weicht allmälig aus dem körperlichen Dasein

Digitized by Google

világ hanyatlásának okát vallásosssága sorsában kell keresnünk.“

des Volks, seine Glieder sterben ab und der Egoismus greift, wie eine zerstörende Krankheit, ungehindert um sich. Der Verfall des römischen Reichs hatte seinen Grund in den Schicksalen der Religiösität.“

A megelégedetlenség a régi vallás mozzanataival, tárt kaput nyitván az egész meghódított világ babonasági-, és vallásos szokásainak, Rómában valóságos zagyvalék eredt, mire nézve Schnaase így nyilatkozik id. m. 11. és 12. l.:

„A művészeti érzék ezen vallásos tévedések közt közvetlen csorbát szenvedett. A mysteriumokban mindenféle rút, visszataszító alakot tiszteltek, minőket a keleti szabálytalan vad képzelőtehetség szült, s melyeket a nyugotnak határozott felfogása apró képekben és vésett köveken terjesztett. Midőn a régi isteneknek derült, életkedvelő idomaitól távoztak, a homályost, borzasztót jelentékenynek, a torzítottat erélyesnek kezdték tekinteni; és a szem hozzá szokott a természet-ellenihez; mert ezt a természetfölöttivel felcserélte.“

„Der Kunstsinn litt unmittelbar durch diese religiösen Verirrungen. Hässliche Gestalten aller Art, widerliche Ausgeburten der ungeregelten wilden Phantasie der Orientalen mit abendländischer Bestimmtheit aufgefasst, wurden in diesen Mysterien verehrt, und in kleinen Bildern oder auf Gemmen verbreitet. Indem man sich von den heitern, lebensfrohen Gestalten der Götterbilder abwendete, wurde das Dunkle und Schauerliche für bedeutsam, das Fratzenhafte für kräftig gehalten; das Auge gewöhnte sich an das Unnatürliche, weil man es mit dem Uebernatürlichen verwechselte.“

Ehhez járult a divatnak szeszélyes uralkodása: „die Mode begann schon ihre launenhafte Herrschaft zu führen,“ mondja Schnaase; és tudjuk, mennyire képes a divat még a legoktalanabbat, a legvisszatetszőbbet is megkedveltetni az uj, a változékony után vágyó közönséggel.

Hadrian császár a korában már meg-megkezdődő hanyatlásnak induló képzőművészetet az elmult stylek mindnyájának utánzásával felelevenithetőnek hivén, a művészeket, legalább részben, elvonta a természet szemlélésétől és műveiknek művek utáni készítésére utalta. Később ezen téves irány mindinkább elterjedt, ugy, hogy fokonként, valamint a művész, ugy a közönség is, egészen elszokott a természettől, a valóságtól. Legfelebb, de ritkább esetben, még fenmaradt az arczképnek jogosult igénye, melyet többékevésbé számbavettek; nyugaton, mint láttuk, nagy Károly koráig (hanem ezt is csak kivételesen); keleten ugyan hosszabb ideig, hanem leginkább csak az érmeken és a miniaturekben.

Ily gyakorlattal együtt jár, hogy teremtményeit nem hasonlítják többé az élő mintához, hanem mindig csak a legközelebb mult művészeti készítményhez, ép ugy, mint ez a divat változékony korszakaiban is előfordul; csakhogy a régi világban még nem tettek különbséget, mint ma, a divat és a művészet közt, nem volt e két tényezőnek külön tere a közönség szeme előtt. E szerint tehát a művészetnek, midőn, és a mennyiben azt összezavarták és azonosították a divattal, sokkal alábbrendelt állást kellett elfoglalnia, mint a mai világban, és szintugy az itészetnek is, mely amugy sem állott erős lábon a hellenek- és rómaiaknál. Mindezeknél fogva nem csodálkozhatunk, ha az ó-keresztyén megelégedett művészetével, sőt talán még jobbnak tartotta a classikainál is.

De az egyedül műveken és mintegy régi hagyományon éldegélő művészet, egy perczig sem állapodhatik meg, hanem kénytelen fokról fokra a teljes jelentéktelenségig leszállani.

E hanyatlást egyes példányokban már az antik világban észreveszszük, és hogy csak egyikét idézzem, utalok Jupiter olympius fejének számos ránk jutott másolataira, melyek, kivált érmeken, egész a jelentéktelenségig szállnak le, épen azon mérvben, melyben mint másolatok távolabb állnak előpéldányuktól, az Olympiában felállított eredeti szobor fejétől.*) A művészeten kívül hasonló elhalaványulást, elmosó-

*) Overbeck (l. „Geschichte der. griech. Plastik.“ Leipz. 1867. pag. 229.) nem az eddig annak tartott, hanem más Jupiter-fejet tekint Phidias Zeus Olympiosa másolatának, jelesen az Elis városának érmein előfordulót. Ez azonban, csak mellékesen megjegyezve, épen nem szól ellenünk; mert az ngyncvezett Verospi Jupiter mellszobrával rokon fejeken végtelen a különbség és művészeti érték.

Digitized by Google

dást a visszhangban veszünk észre, mely annál halkabb, minél későbbre esik, keletkezési perczétől, vagyis eredetétől; más ebbeli példát szolgáltat az irói másológép; ennek példányai is annál halványabbak, minél távolabbak az irott laptól.

Nem csodálkozhatunk tehát, hogy a valósággal lángeszű mester tulajdonképen nem is tud másolni; ha például Rubens, midőn Raphaelt akarja másolni, nem Raphaelt, hanem sajátságos Rubenset hoz létre; mert ily esetben a benső szellem tulnyomó a formalitáson, s ebből ismét más észrevétel következik, hogy t. i. nem áll, miszeriut a tanítvány nem lehet jobb mesterénél; mert így nemcsak művészeti, hanem a haladás általában lehetetlen volna; azért a magyar kivánat, hogy „a fiu derekabbá váljék apjánál," igen helyes; azért a művészet haladó, vagyis felszálló korában a tanítvány jobb mesterénél, és hol az ellenkező eset áll be, ott egyszersmind a művészetnek szükségkép hanyatlania, alábbszállnia kell. Más az, ha a művész mesterének nem egyedül az oktató vagy elősegítő egyént, hanem magát a természetet tekintjük; ekkor ezen mester a valóságos élet nyilvánulásban mindig tanítványa fölött áll, azonban nem mint közvetlen, hanem mint közvetett mestere; mert a természet más téren, más anyaggal s más eszközzel működik, s így tanítványát is öneszmélkedésre, öntevékenységre, vagyis saját szellemének fejlesztésére kényszeríti, s egyszersmind megóvja a puszta s lomha modortól, a szellemet megölő majmolástól.

Világos tehát, hogy midőn az ó-keresztyén művészet nem fordult az elevenítő természethez, a szellemet ölő holt műveknek utánzásában, másolatában, fokról-fokra mindinkább sülyednie kellett.

De hogy a végenyészet elég hosszu ideig feltartóztatott, hogy Hadrian korától fogva egész a X-dik század mintegy közepéig, még mindig találkozunk művekkel, melyek történeti érdekükön kivül még művészetivel is birnak, ennek okát részint abban kell keresnünk, miszerint az utánzás és másolat nem mindig szolgai volt, vagy pedig a művészek nem másolták a legközelebb mult idők, hanem jobb, régibb kornak műveit, de főkép abban, hogy a keresztyénség uj tárgyaival, eszméivel, szellemi életével és érzeményeivel *még az antik, elaggott és elhaló világnak is birt uj, erős táplálékot nyujtani*, sőt helylyel-közzel azt felbuzdítani és a körülmények-engedte lelkesülésig emelni; *s ez a keresztyénség második, még pedig főérdeme*; az elsőt a régi technikának fentartásában s átszállításában a középkorra találtuk.

Az antik művészet emberét önérzetében, emberi méltóságban lépteti fel, akár ezt nyugalomban (az ugynevezett plastikai nyugalomban), akár cselekvőleg adja elő. Homlokegyenes ellentétben *az ó-keresztyén művészet az embernek szenvedés általi elnyomását, általános alárendeltségét, természetes méltóságából kivetkeztetését kedveli képezni*. Ime, az uj tárgy és az uj jellem. Törekesznek a szenvedés kifejezése után, s ezt is inkább külsőleg, mint belsőleg; mert az utóbbinak tekintetében hiányzik a kellő előadási tehetség; miért is nem képesek a keresztyén hit bensőségét, áhitatbani felemelkedését, szellemiségét kifejezni, még pedig nemcsak a képző, hanem még a szóló művészetben sem. Itt tehát az uj vallásnak inkább csak anyagi oldalát látjuk felfogva. Eleinte, midőn a római szellem még élénkebb módon birt hatni, a felfogás is élénkebb és jobb volt. A földalatti temetők, katakombák, műveikben, bár csak jelképek alakjában, egy jobb jövő utáni vágy, egy jobb utániban való erős hit és remény van kifejezve, de később, az egész élet hanyatlásával együtt, a szolgai szellem mindinkábbi terjedtével, e remény, e lelkesülés helyébe az elnyomásnak jele, a szenvedésnek mintegy személyesítése, átalánosítása állott be, és ekkor némi vigasztalásul szolgálhatott, hogy maga a vallásnak alapítója, s közvetlen és közvetett tanítványai, az apostolok és a martyrok is kénytelenek valának kiüríteni a kínok csordultig megtelt kelyhét. De ily tárgy a művészetnek derült, tetsző tárgyai közé épen nem számítható, nem számítható az ugynevezett szép, hanem inkább az ugynevezett rút tárgyai közé, és következőkép az, ki a művészet kizáró, vagyis csak első feladatának, a szépnek előadását vallja, logikai szigorúsággal kénytelen a művészetet kitörölni nemcsak ezen korszakból, hanem még elég messze az arra következőből is. Ellenkezőleg, ki a művészet még más nyilvánulását is: a jellemet, kifejezést, életet stb., hasonjogúnak tekinti a közvetlen tetszővel, a széppel, ez az ó-keresztyén művekben, nem annyira a tárgyválasztás miatt fog megütközni, mint azért, hogy e tárgy egyoldalulag, azaz tulnyomólag anyagi oldaláról van felfogva, és amúgy sem a kellő előadási képességgel és tehetséggel elénk állítva; mihez még az is járul, hogy mindenütt a folytonos hanyatlás jeleit veszszük észre; nem a haladását, mely egy jövő stylt jósol, hanem a modorét, mely a hajdani styl elkorcsosodását tünteti fel, amott a reményteli ifjusággal,

Digitized by Google

itt a sír felé leszálló aggsággal van dolgunk; s ezért van az, hogy az ó-keresztyén művészetnek még jobb művei is kevesebb hatással birnak reánk, mint a középkor kevésbé sikerült művei; mert amott az életet már elhalásában, itt serdülésében szemléljük.

Hozzájárul, hogy, ámbár a szellemmel a technika is alábbszáll, mégis az utóbbiban a hagyományos külsőség sokkal tovább fentartja magát, kivált a mesterfogás, a kézi ügyesség, melyet talentum nélkül is megtanulhatni, s igy e mesterfogás, e külsőség a szellemiség felett tulnyomóvá válik, mintegy kedvetlen hatással feltolja magát, s eltörli a valódi művészeti benyomást.

Az antik művészet is előadta a szenvedést, a kín hatását az emberre: ott van Niobe, Apollo és Diana nyilazása által leölt gyermekeinek nézésében; ott van a Helios által megnyúzott Marsyas, ott a Neptun-küldötte kigyótól fiaival együtt agyonmart Laokoon; de itt a művészeti mérséklet megóvta az előadót a visszatetsző cselekvényt visszatetsző alakban mutogatni; ellenben az ó-keresztyén előszeretettel viseltetett az idomtalan alak iránt, mert ez előtte jelentőséggel birt, mert a szenvedés eszméjét kézzelfoghatóbban adta, mert e szenvedést a magáéhoz hasonlította, mert az askesis ép ekkor keletkezett. Távol legyen tőlem kimondani, hogy az ó-keresztyén nézete nem volt művészetileg jogosult, ez egészen ellenkeznék előbbi állításaimmal; de ezen eszmében művészetileg jogosult felfogást is kellett volna foganatosítani, erre pedig nem valának képesek. Bármennyire borzadalmasak a martyrok testi kínjai, mégis, ha azokat Raphael vagy Rubens adja elő, teremtményeik mesterművekként tűnnek fel, még pedig akkor is, ha legtávolabb esnek az antik művészet idombájától, ha a szenvedés és kín legnagyobb fokán, ha nem kecsteljes testen van kifejezve. E tekintetben az ó-keresztyén művekről helyesen jegyzi meg Schnaase:

„Még az uj feladat, a szenvedésnek kifejezése, sem birta a kedélyeket megindítani arra, hogy természetszerű psychologiai motiveket használjanak, melyekhez annyira közel állottak. Az erély már egészen idegen volt e művészetben, még kínzás által sem lehetett valóságos életnyilatkozatra felingerelni. A szenvedés tehát csak átmenetet képezett az elhaláshoz, mintegy gyönyörködtek a hullaszerűben. A megalázott népnek tompa szolgai érzülete, a szükkörű előítéletekben elfogult gondolkodás, a lélektelen üres külsőségekben álló vallásos jámborság, mindez megfelelő képét találta a halottban, a kisértetfélében.“ (Kunstgesch. III. S. 228.)

„Selbst die neue Aufgabe, auch das Leiden darzustellen, hatte die Gemüther nicht anregen können, tiefer in psychologische und naturgemässe Motive einzugehen, die dabei so nahe lagen. Die Kraft war dieser Kunst schon etwas Fremdes geworden, sie konnte selbst durch Martern nicht zu einer lebendigen Aeusserung aufgereizt werden. Das Leiden bildete daher nur einen Uebergang zum Sterben; es schlich sich ein Wohlgefallen am Leichenhaften ein. Der stumpfe, knechtische Sinn eines gedemüthigten Volkes, die beengte, von unverstandenen Vorurtheilen beherrschte Denkungsweise, die geistlose, in leeren Förmlichkeiten bestehende Frömmigkeit fand in dem Todten, Gespenstischen ein entsprechendes Bild.“

Talán az ó-keresztyén művészetet legtalálóbban azon maghoz hasonlíthatjuk, mely, miután el van vetve a föld gyomrába, kénytelen elébb kivetkőzni egészen alakjából, sőt idomtalanná válni (a testnek meg kell halni, hogy a lélek megszabaduljon) mielőtt átváltozhatik csírává, mely ismét csak előkészítője a valóságos növénynek*); e csirát azután felismerjük a régibb középkor művészetében, kivált a festészetben; mert a középkori építészet magában hatalmas fa, mely bátran vetélkedhetik akárminő más kornak építészetével, sőt a hasonneműt dicsően túl is haladja.

E hasonlatosság annálinkább megállhat, minél inkább távozik az ó-keresztyén művészet az antiknak formaságától, minél messzebb áll annak elvi és gyakorlati kecsétől, minél kevésbé van

*) Hasonlóan nyilatkozik Rumohr „Italien. Forschungen“ I. köt. 159. l.: „Die frühesten Kunstversuche der Christen gewähren durchaus nicht den erhebenden Anblick einer gemächlich, doch ununterbrochen und sicher fortschreitenden Entwickelung, gleich jener, der altgriechischen Kunst, oder auch gleich jener andern, vom Wiederaufleben des Geistes im XIII. Jahrhundert bis auf das Zeitalter Raphaels. Sie gleichen vielmehr jener späten Abendröthe, welche oft nach stürmischen Tagen eintritt, und obwohl nach einer langen und dunkeln Nacht, doch endlich einen heitern Morgen verspricht. Denn, indem sie dem tiefsten Verfalle der alten Bildung angehören, schliessen sie doch zugleich den Anbegin, Ursprung und ersten Lebenskeim der neueren Kunst in sich. Als bekannt dürfen wir hier den unaufhaltsamen Rückschritt im Gebrauche aller Vortheile der Darstellung setzen.“

Digitized by Google

dolga ama mérséklettel, mely szűkebb körben és csekélyebb tehetséggel is bámulatra méltót képes mívelni.

Hogy pedig e tételeket jobban érthessük, szükséges e helyütt idézni a hellen szobrászatról való ujabb nézeteket, melyeket legvilágosabban kifejtett Overbeck a hellen plastikát tárgyaló, épen megjelent munkájában; midőn Phidias a legelőkelőbb hellen szobrász műveinek szelleméről szólván, 237. s k. l. ezeket mondja:

„Az isteni fenségesség felé irányzott előadás tételezi fel azt, mit Phidias művészetének főjellemeként kiemelve s nagyság, méltóság, komolyság és fenségességnek jelezve vagy nevezve találunk. Ezen nagyság és fenségesség továbbá feloldhatlanul van összekötve azzal, mit Phidias művészeti jellemének alapfogalmául kell tekintenünk, azon eszményiséggel, melyet ő, valamint először hozott be a művészetbe, ugy legjobban tudott érzékíteni is. Az eszmény és eszményi szót a mindennapi életben túlságosan tág értelemben veszik ugy, hogy itt, midőn Phidias művészetének lényegét meg akarjuk érteni, e fogalomnak szigoru meghatározását nem kerülhetjük el. Az eszmény egy érzékfölötti létnek a teremtőművész képzelőtehetségében elevenné lett szemlélése, a plastikai eszményi kép pedig e szemlélésnek megtestesülése vagyis valósítása, ezen (mintegy belső) szemlélésen egyedül alapszik ama kép, s azért ellentétben áll az érzékkel felfogottnak, (szemmel látottnak) előadásával, a tapasztalás által adottal vagy ebből elvonttal, végre azon előadással, melyet a görög utánzásnak nevezett. Az eszményi képnek ezen ellentéte a tapasztalás által adottal jól van magyarázva Philostratosnak tyanai Apollonius életiratának egyik helyén (6. p. 118. Kays.), hol Apollonius valamely egyptominak, a hellen emberített isteni ábrázolás ellen tett megjegyzésére ezt feleli: mikép ezen, a képzelőtehetség által teremtett ábrázolások mégis szellemibb módon készültek, mint az utánzások (a realisticus vagy naturalisticus művek); mert képzelőtehetségével képzi a művész, mit nem látott, utánzással pedig, a mit látott. Ugyanily nyilatkozattal találkozunk Ciceronál is (Orat. 2, 3.), ki Phidiasról mondja: hogy midőn e mester Athenejét és Zeusát teremté, nem tanulmányozott valamely emberi egyént, melynek hasonlatosságára képezte e műveit, hanem lelke tele volt a szépségnek ősképével, és az anyagban ennek adott kifejezést művészetével.“

„Die Richtung auf die Darstellung göttlicher Erhabenheit setzt das voraus, was wir als den Hauptcharakter phidias'scher Kunst hervorgehoben und mit Grossheit, Würde, Ernst, Erhabenheit bezeichnet finden. Die Grossheit und Erhabenheit aber ist untrennbar verbunden mit dem, was wir als den Grundbegriff in Phidias Kunstcharakter zu betrachten haben, der Idealität, was er wohl zuerst in die Kunst einführt, wie er es am vollkommensten offenbart. Das Wort Ideal und Idealität wird vielfach gemissbraucht, und nicht allein im alltäglichen Leben in zu weitem Umfange angewendet, so dass wir hier einer scharfen Bestimmung seines Begriffes nicht ausweichen können, wenn wir das Wesen von Phidias' Kunst verstehen wollen. Das Ideal ist die in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig gewordene Vorstellung von einer übersinnlichen Wesenheit, das plastische Idealbild die Verkörperung, oder gleichsam die Verwirklichung dieser Vorstellung auf der allein dasselbe in seinem Wesentlichen beruht, weshalb es den Gegensatz bildet zur Darstellung des sinnlich Angeschauten, des erfahrungsmässig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, zu der Darstellung, welche die Griechen Nachahmung (μίμησις) nennen. Dieser Gegensatz des Idealbildes gegen jede Darstellung des erfahrungsmässig Gegebenen oder aus diesen Abstrahirten, finden wir nicht übel ausgesprochen in einem Satz von Philostratos' Leben des Apollonius von Tyana (6, p. 118. Kays.), wo Apollonius, auf den Vorwurf, den ein Aegypter gegen den Anthropomorphismus der griechischen Götterbilder erhebt, antwortet: dennoch sind diese durch die Phantasie erschaffen und geistigere Wesen als Nachahmungen (realistische und naturalistische Werke); denn durch die Phantasie bildet der Künstler, was er nicht gesehen hat, durch die Nachahmung was er gesehen hat. In etwas anderer Form begegnen wir demselben Gedanken auch bei Cicero (Orat. 2, 3.) der von Phidias sagt: als dieser Meister seine Athene und seinen Zeus schuf, hat er nicht an irgend einem menschlichen Individuum seine Studien gemacht, und jene Werke nach dessen Aehnlichkeit gebildet, sondern

Digitized by Google

„De ha az eszmény az érzékfölöttinek szemlélése és ha másrészt a képző művész előadására csak testi anyaggal és tisztán testi, concret idommal élhet, e kérdés eredt, hogyan szolgálhatnak a szobrászati eszményképben ezen testi eszközök, ezen concret idomok a tiszta szellemi tartalom alapjául és kifejezéséül? E kérdésre a feleletet a lélek és test közötti viszonynak titka s azok egysége az emberben, adja. Állati testet soha eszményileg nem adhatni, ez soha semmi eszmének alapjául vagy kifejezéséül nem szolgálhat; állati eszme nem létez, következetesen állati eszmény sem létezhet; az állati test idoma lehet tökéletes szép, de soha sem lehet eszményi, s ezért egyik művészet sem bir eszményivel, mely eszméinek létesítésére állati idomok jelképes alkalmazásához fordult volna. A jelkép az érzékfölöttinek helyettesítése az érzékivel, a szelleminek a testivel, az eszményi ellenben az érzékfölöttinek és érzékinek egysége. Az ember dualisticus, szellemi és testi; nem fontos az, mikép fogjuk fel e dualismust, csak hogy eltagadni nem lehet; mindkét oldal, a szellemi és testi feloldhatatlanul van összekötve s egymást feltételezi. S valamint a testi nyilatkozatában és megjelenési alakjában feltételezi a szellemit, ugy viszont a szellemi befoly a testi megjelenésre az emberben, s rányomja bélyegét. A valóságban ez csak relativ módon fordul ugyan elő, mert először a szellemi hatás az egyénnek testére sohasem egyszerű, soha sem összhangzatos, valamint nincs szellemileg összhangzatos egyén sem, ellenben a szellemi hatás a testre sokféle, gyakran ellenkező s egymást lerontó; mert másodszor a hatás a szellemi hatást ezer meg ezer esetlegesség által megzavarja és akadályozza, sőt azt physikai hatás is eltörli s megsemmisíti. Azért nem létezett s nem létezhetett soha ember, kinek testalkotása a szellemi hatásnak tiszta kifejezése és eredménye lett volna; ellenben ezen alakulásnak kezdete s csirája meg van minden egyénben, s minél jelentékenyebb az egyénnek szellemisége, annál inkább fejlődve találjuk e csirát, annál tökéletesebbek idomai s szellemiségének kifejezése. Ebben áll az eszmény megtestesülésének talánya az eszményképben; e tényhez csatolja művét az eszményi szobrász. Mert vallásos fejlődésök legmagasabb pontjában a szobrászat a legtökéletesebb, mert ekkor a szellemi hatás az egyénnek testére legkevesebb, legkisebb mértékben van befolyással, mert ekkor az egyén szellemisége legkevesebb mértékben van a testiségtől függő

ján a görög istenek a nemzet hitében tökéletes összhangzatos jellemmel biró lények voltak, vagy legalább oly jellemvonásokkal ellátottak, melyek egymással nem ellenkeztek, egymást, mint az embernél fordul elő, nem törölték el, nem semmisítették meg, hanem összhangzatos egészet képeztek. De mivel az ember legmagasztosabb eszmélkedésével is csak ember fölött eszmélkedhetik, csak ilyet gondolhat magának, a görög istenek egyszersmind az emberiből, bár fokozással, származtatott egyének (?) valának, miért is szellemi lényegöket csakis emberi idomokban birták képezni. Az ut tehát, melyen az istenség szellemi lényének megtestesülését emberi idomokban elérhetni, ez; a művész működését minden esetlegesnek, hiányosnak eltávolításával kezdi, mely az egyénben a szellemi typust akadályozza vagy megzavarja, ezután válogatja idomait a jellemzés értelmében, azaz kiszemeli azon idomokat és vonásokat, melyeken a szellemi bélyeg legtökéletesebben nyilvánul, végre összeköti (egybe olvasztja), egészszé teszi ezen tökéletesen kifejlett jellemző idomokat a szépség törvényeinek értelmében, az által, hogy a jellemzetes egyes vonásainak szélsőségét lesimítja; mert az eszményi kép a jellemzőnek összhangzó és szép előadása.

Epen ezen eszményi képezés, azaz a nagyszerű, fenséges eszményi typusnak teremtése Phidias művészeti jellemének közép- és súlypontjául tekintendő. De ehhez még hozzájárul a kiesség és szépség is, melyeket nem egyedül Aphrodite és lemnosi Athene szobrain, hanem világos megjegyzés tanuságánál fogva, Jupiterén is csodáltak. S ez nemcsak azon szépség, mely a rúttal ellentétet képez, ez magától értetik, hanem az idomnak specificus szépsége, mely már magában érvénynyel bír, elnézve minden abban nyilvánuló tartalomtól, oly szépség, mely minden nagyszerűsége mellett, kies is lehet, melylyel legnagyobb mérvben találkozunk Homernél és ehhez legközelebb állólag Sophoklesnél, de mely hibázik Aeschylos fanyar nagyszerűségében. Ezen, már magában nagy tetszőséggel biró alak-szépség, bármennyire csak a gondolat

wickelt, um so vollkommener sind die Formen, der Ausdruck des Geistigen. Hierin liegt die Lösung des Räthsels, der Verkörperung des Ideals im Idealbilde; an diese Thatsache knüpft der Idealbildner an. Denn es waren die griechischen Götter auf der Stufe ihrer höchsten religiösen Entwickelung im Glauben der Nation geistige Wesen von vollendet harmonischem Charakter oder wenigstens mit Charakterzügen ausgestattet, welche sich untereinander nicht widersprachen, durchkreuzten und aufhoben wie beim Menschen, sondern welche ein harmonisches Ganzes bildeten. Zugleich aber, da der Menschen höchstes Denken der Mensch ist, waren die griechischen Götter bestimmte, über das Menschliche gesteigerte, dennoch aus dem Menschen abgeleitete Individuen, und deshalb in ihrer geistigen Wesenheit in menschlichen Formen, und nur in solchen darstellbar. Der Weg aber, auf welchem diese Verkörperung der geistig göttlichen Wesen in menschlicher Form vor sich geht, ist dieser; der Künstler beginnt mit einer Entfernung alles Zufälligen und Mangelhaften, welches den geistigen Typus im Individuum hemmt und trübt, dass er sodann die Körperformen nach Maassgabe des Charakteristichen auswählt, d. h. die Formen und Züge, in denen das geistige Gepräge am vollendetsten erscheint, und dass er endlich diese vollendet charakteristischen Formen nach dem Gesetze der Schönheit zu einem Ganzen verbindet, indem er die Extreme des Charakteristischen der Einzelzüge soweit abschleift, dass sie zu einer harmonischen Einheit sich verbinden; denn das Wesen des Idealbildes ist die Darstellung des harmonisch schönen Charakteristischen.

Dieses Idealbilden also und zwar das Schaffen grossartiger, erhabener Idealtypen bildet den Mittel- und Schwerpunkt im Kunstcharakter des Phidias. Aber zu diesem gesellt sich zunächst noch Anmuth und Schönheit, welche nicht sowohl nur an seinen Statuen der Aphrodite und der lemnischen Athene bewundert wurde, sondern nach ausdrücklicher Erklärung auch an seinem Zeus. Es ist das nicht jene Schönheit, welche den Gegensatz zum Hässlichen bildet, diese versteht sich von selbst, sondern eine specifische Schönheit der Form, die für sich Bedeutung hat, auch abgesehen von dem in ihr ausgesprochenen Inhalt, eine Schönheit, die bei aller Grossartigkeit anmuthig sein kann, diejenige, welche Homer's Poesie im höchsten Grade besitzt, nächst ihr z. B. die des Sophokles, die aber der herben Erhabenheit des Aeschylos meist ab-

Digitized by Google

előadásának eszköze legyen is, Phidiasnál főkép művészetének második alapelemén nyugszik, melyet a régiek tanusága a nagyszerűség, fenséges és méltóságos mellett ezek kiegészítéseként emel ki. S ez az alakzásnak szabatossága és természeti valósága, mely a szobrászatot megóvja a ferdén értett beteges eszményiségtől, s másrészt, hogy Winckelmannak egyik hires mondatával éljünk: „működésénél az anyagból csak annyit vesz, mennyire épen szüksége van gondolatának, eszmélkedésének kifejezésére.“ Ez ellenkezik a szobrászattal, melynek tiszte: teremteni anyagilag az anyagban, átszellemíteni az anyagot, de mely attól soha sem vonhat el. A festészet, jóllehet, szemfényvesztést űzhet képzelőtehetségünk előtt, midőn óriási árnyékalakot rémletes kisérteti hatalommal teremt, de a plastikában ily eljárás ismeretlen, annak ilyesmi után még csak törekedni sem szabad. Erre bennünket Phidias tanított, ki a legmagasztosabb szellemi tartalommal összekötötte a legtökéletesebb, legszabatosabb, legvalóbb idomot, ő tanított amaz egészséges és eleven naturalismusra, mely a testet a nagy szellemnek egyedül elégséges és méltó organumává teszi. De ilyen naturalismus ismét feltételezi az alaknak legfinomabb kimívelését s csak az anyagi bevégzés élessége által válik lehetővé, s itt alkalmasint Phidiasnak vésűzése tűnt ki, melylyel öntött ércz-szobrait befejezte.

De hogy az idealismus és naturalismusnak egymásközti viszonyára nézve teljes felvilágosítást nyerhessünk, nem lesz egyébre szükségünk, mint a Parthenon szobrászati műveinek tanulmányozására, mert ezekben az eszményi tartalom elválhatlanul forr össze a legnagyobb szabatosság által feltételezett idomban való naturalismussal stb.“

geht. Diese formale Schönheit, welche an sich unser Wohlgefallen erregt, so sehr sie auch Darstellungsmittel des Gedankens ist, beruht bei Phidias hauptsächlich auf dem zweiten Grundelemente seiner Kunst, welches die alten Zeugnisse neben der Grossartigkeit, Erhabenheit und Würde und als deren Ergänzung hervorheben. Diess ist die Genauigkeit und Naturwahrheit der Formgebung, durch welche die Plastik vor jener missverständlichen und schwächlichen Idealität bewahrt wird, die, um ein berühmtes Wort Winckelmann's zu brauchen: „von der Materie nur eben so viel zu ihren Werken hinzunimmt, wie nöthig ist, um ihren Gedanken auszudrücken.“ Das widerstreitet der Plastik, die materiell und im Materiellen schaffen, die das Materielle durchgeistigen soll, aber nie von demselben abstrahiren kann. Die Malerei mag unheimliche Geistergewalt durch riesige Schattengestalten der Phantasie vorgaukeln, die Plastik kennt dergleichen nicht, sie soll auch nie versuchen, dergleichen selbst nur anzustreben. Das hat Phidias gelehrt, der mit dem höchsten geistigen Inhalt die vollendet schärfste, wahrste Form verband, jenen lebendigen und gesunden Naturalismus, der den Körper in der That allein zum würdigen und ausreichenden Organ eines grossen Geistes macht. Ein solcher Naturalismus ist nur aber wieder durch eine feine Durchbildung des Formellen, durch Schärfe in der materiellen Ausführung bedingt und allein möglich, und hier ist es, wo Phidias' Meisterschaft als Ciseleur an seinen Erzbildern sich in ihrer ganzen Bedeutung offenbart haben wird.

Um uns jedoch über das Verhältniss des Idealismus und Naturalismus zu einander zur völligen Klarheit der Ueberzeugung zu führen, bedarf es nur eines eingehenden Studiums der Bildwerke vom Parthenon, in denen idealer Inhalt mit dem, durch äusserste Präzision bedingten und bewirkten Naturalismus der Form sich untrennbar verbindet und verschmilzt u. s. w.“

Ehhez még hozzáadandó Overbeck munkájának 187. és 188-ik lapján, a naturalismusra vonatkozó megjegyzés.

„Nem minden elvonás a valóságtól vezet az eszményhez; azon művész, ki a realismust, a mindennapi valóságnak előadását, minden esetlegességével elveti, ez által még korántsem válik eszményivé, hanem legelől is csak a naturalismusig, a természetes valóságig emelkedik, vagyis a természet visszatükrözéséig, minden lényeges, feltételező és maradandó elemeivel együtt. De midőn a szobrász-

„Nicht jede Abstraction von der Einzelerscheinung des wirklichen Lebens führt zum Ideal; derjenige Künstler, welcher den Realismus, die Wiedergabe der platten Wirklichkeit mit allen ihren Zufälligkeiten verschmäht, wird dadurch noch lange nicht Idealbildner, sondern er erhebt sich zunächst zum Naturalismus, zur Naturwahrheit, d. h. zur Darstellung der Na-

Digitized by Google

nak föladata vagy tárgya az embernek vagy állatnak meztelen teste, őt illetve, a naturalismus és realismus ellentéte abban fekszik, hogy elmellőzvén a törvényszerű lényt elhomályosító és zavaró hiányokat és esetlegességeket, melyek által az egyes egyének elválnak egymástól, a testet zavartalan lényegében, életteljes szerviségében alkossa.“

tur in ihren wesentlichen, bedingenden, bleibenden Elementen, so in jeder bildenden Kunst; wenn aber für den Bildhauer der nackte menschliche und der thierische Körper den Gegenstand der Darstellung bildet, so liegt für ihn der Naturalismus im Gegensatz zum Realismus darin, dass er die Mängel und Zufälligkeiten, durch welche Individuen von Individuen sich unterscheiden, vermeidend, den Körper in seiner ungetrübten Wesenheit, in der ganzen Entfaltung seines lebendigen Organismus bildet.“

Ha jól fogom fel Overbeck elméletét, az alakzásnak három módját találom abban: a typikait, melyet ő eszményinek nevez, a naturalisticust és a realisticust (mások az utóbbin túl még a materialisticust is említik). A typikai felfogás nála az egyéni természetes mintától való teljes elvonásban állana, a naturalisticus csak a természetes esetlegességek és hiányok elmellőzésében, elhagyásában, a realisticus a természetes minta mintegy arczképezésében, a materialisticus, mások szerint, a realisticusnak a torzítottat megközelítő túlzása. Ha ezen elméletet korunk gyakorlati nézeteire alkalmazzuk, szembeszökő, hogy O. elmélete értelmében, az aeginai és a parthenoni műveket egyaránt naturalisticusoknak kénytelen nevezni, holott mások az előbbieket typikaiaknak, az utóbbiakat eszményeieknek nevezik, mig saját nézetem szerint, mindkettő typikai, azaz a természetes egyéni minta csak általános használatával, elvonás utján készült, ugy, hogy az aeginai szobrok még e mód fejlődésének alantabb fokán állanak, keményebbek, kevésbé tetszők, csekélyebb jellemmel és kifejezéssel birnak, mig a parthenoni művekben e tulajdonok nagy mérvben megvannak; itt tehát csodálatosan nemesített, kimivelt typussal találkozunk. E nézetet pedig annál helyesebbnek találom, minél gyakrabban mondják magok az eszményiség védői, s ezek közt maga Overbeck is, hogy Phidias teremtette Zeus és Athene typusát, más hellen mester pedig szülte más istennek typusát.

Ha ezen logikai nézetet elfogadjuk, a typikai felfogással ellentétbe teendjük a realisticus vagyis arczképi felfogást; mert amott egyéni mintát nem, itt leginkább azt használnak, mondom, leginkább; mert teljes lehetetlen, hogy a művész választott tárgyának tökéletesen megfelelő mintát gyakran vagy épen mindig találhasson. Téves azonban másrészt azon állítás, mely szerint a művész képes jobbat, tökéletesebbet teremteni, mint minőt a természet kiváló példányaiban elénk állít. A realisticus művész is tehát kénytelen teremteni, épen ugy, mint a typikai, vagy az úgynevezett eszményi; hanem a realisticus olykép teremt, hogy mindig szeme előtt tartja az általa látott legtökéletesebb valódi s élő egyéni mintákat, a typikai ellenkezőleg, midőn az általa látott egyéniségektől elvon, azaz eltörli minden személyi sajátságaikat, melyekkel más, hozzájok hasonló társaiktól különböznek; az ugynevezett eszményi művész a typikailag elvont alakot azután vagy a nagyság, a nagyszerűségről saját nézete szerint míveli ki, vagy pedig a tetszőség, bájosság, kecsesség értelmében fejezi be, s igy tünteti fel az ugynevezett szépséggel és a mozgás kecsével, grátiájával.

Tapasztalatunk arra tanít, hogy a természetben az élet mindenütt egyénhez van kötve, sehol abstractióhoz, fogalomhoz, mert ilyen a természetben nem létezik, nem létezhetik; ha tehát a természet ezen törvényét szem előtt tartjuk, a realisticus, arczképezési felfogást lehetetlen nem haladásnak, fejlődésnek tekintenünk; haladásnak a keresztyén művészetnek az antik fölött, ha nem is a szobrászatban; mert annak haladása a keresztyén korban, sokféle akadálylyal találkozott, de a festészetben, mely az építészettel együtt e kornak kiváló művészete.

Az antik typikai és a keresztyén realistikai felfogásnak ellentéte kiderül, ha a Phidias műveiről fennmaradt antik birálgatásokat összehasonlítjuk a Raphaelről szóló modernekkel; láttuk, hogy amazok azt állítják, mikép Phidias egyéni mintát nem használt, mig Raphael legjobb madonnáiban is igen éleseszű itészek, például csak Rumohrt hozom fel, Fornarina nevű kedvesének arczvonásaira ismernek.

Digitized by Google

Ezek általános megjegyzéseim korunknak az ugynevezett eszményi körüli nézetére, melyet legvelősebben kifejtett Overbeck munkája idézett helyén; de van ezeken kivül még néhány részletesebb észrevételem is.

Overbeck helybenhagyja tyanai Apollonius azon megjegyzését, mely szerint „a művész azt képzelőtehetségével képzi, a mit nem látott.“ Én ellenben erősen meg vagyok győződve, hogy a művész mit sem teremthet, minek legalább elemeit nem ismerte meg érzékeivel, és, mint érzéki tapasztalást, nem vette fel emlékezetébe, s csak onnan tette át képzelőtehetségébe további összhangzatos kimívelés vagyis átteremtés végett. Egyébiránt nincs is szüksége másféle működésre, mert a természet oly roppant változékony, mert a természet, az élet, sokkal gazdagabb valamennyiünk képzelőtehetségénél, azokban a motivek kimeríthetlen kincsét találjuk egész a véghetlenig. E szerint a művészetben nincsen és nem lehet semmi érzékfölötti.

Ezt maga Overbeck is elismeri a szobrászatra nézve, midőn mondja, hogy „a szobrász az anyagtól soha sem vonhat el.“ Hogyan tudja ezt megegyeztetni O. következő igen-igen felötlő fejtegetésével? Ő maga-magának e kérdést teszi: „Hogyan szolgálhatnak a szobrászati eszményképben a testi eszközök, ezen concret idomok, a tiszta szellemi tartalom alapjául és kifejezéséül? E kérdésre a feleletet a lélek és test közötti viszonynak titka adja.“ Rejtélyes dolgot nem magyarázhatunk meg még rejtélyesebbel, „titokkal.“

Overbeck továbbá állítja, miként „állati eszme, következetesen állati eszmény sem létezik“; megengedvén bár theoretice Overbecknek az eszményi szóról adott értelmezését (dato non concesso), mégis gyakorlati voltát mindenki kereken fogja tagadni, ki, például, Kaulbachnak „Reinecke Fuchshoz“ készített rajzait ismeri, melyekben épen nem helyeselték az állatok túlságosan eszményi felfogását, vagy ki Winckelmannak éleseszü megjegyzését valónak tartja, mely szerint Phidias olympiai Jupiter hajazatában az oroszlán sörényét vette előmintául, más művész Juno szemeiben (Homer boopisában) az ökör szemét, ismét más Herkules feje számára a bika fejét. Mindez, Overbeck szerint, nem felemelkedő eszményiséget, hanem leszálló materialismust árulna el. Vajjon nem többet, mint büszkeséget, nem kevélységet, sőt dölyföt árul-e el az ember, midőn egyedül magát tekinti a természet középpontjának, urának, zsarnokának, s a többi állat létének jogosultságát csak annyiban ismeri el, mennyiben ezt saját érdekében megengedi?

Miért nevezi Overbeck elébb a görög isteneket az emberiből, bár fokozással, származtatott egyéneknek, utóbb pedig Phidias által teremtett „eszményi typusoknak“? Miért mondja utóbb: „Az eszményi képet a jellemzőnek szép és összhangzatos előadásának, holott elébb azt mondta, hogy a művésznek a jellemzetes egyes vonásainak szélsőségét le kell simítania? Megengedjük a jellemző felfogását, a tetszőnek, a szépnek összhangzatos összeköttetése értelmében, de nem engedhetjük meg a philosophiai fogalomig, azaz az egyéniség teljes eltörléséig, pedig Overbeck egyenesen ilyent hoz javaslatba, ezt tekinti a művészet fő- s legdicsőbb feladatának.

Visszatérvén az ó-keresztyén művészethez, szükséges kimondanom, hogy a realistikus az arczképes felfogást, mely már a rómaiaknál el volt terjedve, átment az ó-keresztyén művészetre is, hol a művészek tehetetlensége miatt, fokonkint, nem annyira a realistikushoz fordult, mint inkább a torzított modorosba sülyedt le; s ebben nincs ellenmondás az elébb mondottakkal, miszerint t. i. a későbbi ó-keresztyén művészek, mindinkább elfordulván a természet előmintáitól, csak a legközelebb készített műveket vették azokul; mert az utóbbiakban is megvolt az arczképezési felfogás. A jelképezés kora, mely első volt az ó-keresztyén művészetben, tehát nem tartott soká, sőt virágzása korában is párhuzamosan járt a realismussal; ha tehát, mint mindjárt látni fogjuk, ujabb irók az ó-keresztyén typusokról szólnak, ezeket nem szabad egyetértelműknek tartanunk a hellenek typusaival, a typus szót itt nem a felfogás módjára, hanem arra kell magyaráznunk, hogy a későbbi művészek mindig az őket megelőzötteknek műveiket tekintették előmintákul, előtypekül.

A szót ezen értelemben véve, Schnaase nem nagyon tér el nézeteinktől, midőn az ó-keresztyén művészetről, a byzantinak neve alatt, igy ir történetének III. k. 232. s k. l.:

„Ki friss és ifjú érzettel fordul a művészethez, hogy attól szelleme és kedélye számára gyümölcsöző lendületet nyerhessen: azt a byzanti művek

„Wer sich mit frischem, jugendlichen Gefühle der Kunst zuwendet, um von ihr fruchtbare Anregung für Geist und Gemüth zu erlangen, wird durch

Digitized by Google

csak kevéssé fogják kielégíteni. Több, mint közönséges hajlam szükséges, hogy e tökéletlen előadás a művészet lényegétől vissza ne riaszszon. E korszak (értsd a byzanti művészet utolsó korszakát) érdemét inkább technikai ügyesség, mint genialis teremtés teszi. Mindazáltal még sem lehet, mint az annyiszor történik, csupán az antik szabályok elsatnyult hagyományának tekinteni, mert e művészet még teremtőileg is lép fel, az építészetben uj, igen jelentékeny és sokfélekép alkalmazható idomokat hozott létre, a festészetben a keresztyén alakok typusait teremtette.*) Általán már azokban is, bár még nem egész erejével, működött a keresztyén szellem, és ez még a kevésbé avatott szemében is ama vonzerőt kelti, mely a külső alak minden viszszariasztósága daczára bizonyos rejtelmességgel bír.

A történeti álláspontról azonban, szemközt e hiányokkal, még kedvezőbben nyilatkozhatunk. A hellen művészet dicsősége nem származhatott át kevésbé áldott népekre; szükséges volt, hogy a rómaiak azt elébb érthetőbbé, népszerűbbé tegyék, ha ugy tetszik, alább vonják, csakis ugy lehetett másoknak is megnyitni az utat. A byzanti művészet ezen ösvényen még tovább haladott, midőn a művészeti genialitás igényeit a legalsóbb fokra szállította le, s igy lehetővé tette, hogy azt még a barbár népek is megérthessék és gyakorolhassák.

Nem is találunk a történet egész folyamában más művészeti irányt, mely oly tág s elterjedt körre hatott volna, mint a byzanti. Byzant tehát egy uj művészeti világ középpontjaként jelenik meg, melyből sugárai mindenfelé terjednek, sűrűbben és hathatósabban a közelebb, ritkábban s más iránynyal vegyítve a távolabb fekvő tartományokba. A byzanti befolyást ezen országnak hosszu tartama sajá-

die Werke der Byzantiner sich wenig befriedigt finden. Es gehört schon eine mehr als gewöhnliche Kenntniss und Uebung dazu, unter manchem Abstossenden das Gute zu erkennen, eine mehr als gewöhnliche Vorliebe für die Kunst, um von dieser unvollkommenen Darstellung ihres Wesens nicht zu erschrecken. Auch bestehen die Verdienste dieser Epoche mehr im technischen Geschick, als in genialen Leistungen. Indessen darf man doch nicht, wie so häufig geschehen ist und geschieht, diese Kunstrichtung bloss als eine verkümmerte Tradition antiker Regeln ansehen; sie war vielmehr auch schöpferisch, in der Architektur brachte sie neue, höchst bedeutungsvolle, für manche Anwendung geeignete Formen hervor, in der Malerei erzeugte sie die Typen der christlichen Gestalten. Der Geist des Christenthums, war überhaupt schon, wenn auch noch nicht mit seiner vollen Kraft, in ihr thätig, und diess gibt ihr, selbst für die weniger Eingeweihten, eine Anziehungskraft, welche bei dem Abstossenden der äusseren Form etwas Geheimnissvolles hat.

Auf dem historischen Standpunkt können wir aber sogar ihre Mängel mit minder ungünstigem Auge betrachten. Die Herrlichkeit der altgriechischen Kunst war nicht dazu geeignet, auf weniger begabte Völker überzugehen; die Römer mussten sie erst verständlicher, populärer machen, wenn man will, herabziehn, damit auch Andre den Zugang fänden. Die byzantinische Kunst setzte diesen Prozess noch weiter fort; sie brachte die Anforderungen der künstlerischen Genialität auf das geringste Maass zurück und war dadurch geeignet, selbst von barbarischen Völkern aufgefasst und geübt zu werden.

Im ganzen Laufe der Geschichte finden wir daher auch keine Kunstrichtung, welche in so weitem Kreise Einfluss gewann und übte, als diese. Bysanz erscheint in diesem Sinne wie der Mittelpunkt einer neuen künstlerischen Welt, aus welchem nach an allen Richtungen hin Strahlen ergeben, in der Nähe dichter und bestimmter, in der Entfernung mehr getrennt und gemischt. Diese Wirksamkeit

*) Schnaase könyvének 196. l., az ó-keresztyén művészet régiebb korszakáról szólván, mondja: „Man ging nicht vom Porträt des Lebenden aus, welches der vollen Wirklichkeit nachstrebt, man gab nur das Bildniss (Bild?) eines Vorgestellten, eines Typus. Man fühlte sich nicht genöthigt, wie in der heidnischen Zeit, diesen Typus immer zu steigern, neu zu erzeugen, es bedurfte nur einer Erinnerung an die hergebrachten Züge, um dem frommen Gefühle zu genügen.“ — E szerint Schnaase elismeri az antik művészet typus-szerűségét is, szerinte is, az ugynevezett eszményiség csakis a typusnak fokozásában állana; s igy Schnaasenek, ha önmagával következetes akar vala maradni, tételét inkább igy kellett volna kezdenie: „Man ging nicht vom Porträt des Lebenden, sondern vom Porträtmässigen des Kunstoriginals aus.“ A typus kitétel, mint fentebb megjegyeztem, igy inkább az előminta, az ektypus, mintsem az elvonás értelmével birna.

Digitized by Google

tos módon segíté elő; a mint egymástól igen különböző népek emelkedtek századokon át, vagy ugyanazon, vagy külön területen, mindig Byzantban találtak kiindulási pontot művészetök számára. A byzanti művészet csekély és lassú változása még a később keletkező népségekben is fentartotta érthetőségét; s igy valamint chronologiai, ugy geographiai tekintetben is befolyással volt a világ nagy részének egységére. Olaszország eleinte a byzanti uralom alatt állott, s később, bár egyháza különvált is, mégis viszonyban maradt a keleti birodalommal, részint szomszédsága, részint politikai és kereskedelmi kölcsönös összeköttetés miatt. A keresztyénség többi nyugati országa elébb tisztelettel tekintett a császári hatalom székhelyére, az akkori világ leggazdagabb, legpolgárosodottabb városára. Nem hiányzott a diplomatikai összeköttetés sem, mely nemcsak a byzanti művészet fényét ismertette, hanem császári ajándékokkal is ellátta Franczia- és Németország uralkodóit. A kereskedelem is számos keleti művet hozott a nyugatra. De legyen bárhogy, ezen közvetlen közlekedés nem igen élénk, nem szakadatlan volt, másrészt mégis Olaszország az egész nyugat tanítója maradt, s igy azzal a byzanti művészet nem kevés elemét közvetítő uton közlötte. E művészet továbbá kelet-északra és Ázsiába, hova a görög egyház befolyása hatott, utat talált. Azonban befolyása nem szorítkozott a keresztyén világra; hanem a Perzsiától egész Spanyolországig elterjedő arabok is mindenütt rokon római-byzanti szellemtől áthatott műveket találván elő, e szellemben készítették első művészi kisérletöket.

Igaz, hogy mindezen tartományokban az átszolgáltatott alakzatok különfélekép hatottak; mert minél művészetibb és erélyesebb volt a tanuló nép, annál gyorsabban és sikeresebben kezdett saját szellemében működni. Mindazáltal még e szabadabb teremtés sem tagadhatta el eredetét, s ezért a történetnek nem szabad ezen eredetről elfelejtkezni.

der byzantinischen Kunst wurde durch die lange Erhaltung des Reiches in eigenthümlicher Weise befördert; höchst verschiedene Völker, wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte bald auf demselben Boden, bald in getrennten Gegenden erhoben, fanden hier immer einen Ausgangspunkt für ihre künstlerischen Leistungen. Die, wiewohl geringen und langsamen Veränderungen, welche die byzantinische Kunst erfuhr, trugen mit dazu bei, sie auch später enstehenden Nationen zugänglich zu erhalten; sie wirkte in chronologischer und geographischer Beziehung vermittelnd für die Einheit eines grossen Theiles der Welt. Italien war anfangs zum Theil unter byzantinischer Herrschaft, später auch nach der Trennung der Kirchen durch die Nähe und durch politische und merkantilische Beziehungen nie ganz ausser Verkehr mit dem Ostreiche. Die anderen Länder der abendländischen Christenheit blickten zuerst noch mit Ehrfurcht nach dem Sitze der Kaiserherrschaft, nach der reichsten und civilisirtesten Stadt der damaligen Welt hinüber. Es fehlte nicht an diplomatischen Verbindungen, welche nicht bloss eine Kenntniss von dem Glanz byzantinischer Kunst erhielten, sondern auch kaiserliche Schenkungen an die Beherrscher von Frankreich und Deutschland zur Folge hatten. Auch der Handel führte manches Werk orientalischer Kunst in das Abendland. War aber auch diese unmittelbare Verbindung nicht eine sehr lebendige und ununterbrochene, so blieb doch Italien fast beständig die Lehrerin des ganzen Abendlandes und theilte ihm mittelbarer Weise byzantinische Elemente mit. Weiterhin im Nordosten von Europa und in asiatischen Gegenden fand die byzantinische Kunst mit dem Christenthume, das von Constantinopel sich dahin verbreitete, Eingang. Ihr Einfluss beschränkte sich aber nicht auf die Christen; auch die Araber, als sie sich von Persien bis Spanien einen weiten Länderkreis unterwarfen, fanden überall verwandte, von römisch-byzantinischem Geiste durchbildete Kunstgestalten vor, in denen sie ihre ersten Versuche machten.

Freilich nahmen in allen diesen Ländern die überlieferten Formen andere Gestalten an, je kunstfähiger, je kräftiger das lernende Volk war, desto schneller oder wirksamer begann es aus eigenem Geiste zu arbeiten. Aber immerhin blieb doch in diesen freien Schöpfungen der Ursprung mehr oder weniger sichtbar, und die Geschichte darf ihn nicht vergessen.

Digitized by Google

A román-germán és arab művészet, a byzanti művészet e két kifolyása, bár két különböző ágban, a történet nagy folyóját képezi. E mellett fut több kisebb patak, mely az antik művészet nagyobb medenczéjéből keletkezett, és később vagy összeállott ama nagyobb két kifolyással, vagy mint holt viz, nem sokára elenyészett. Az utóbbi jellemmel bir a befolyás nélküli, hanem mégis elég nevezetes örmény művészet és az, melyet Oroszország még ma is gyakorol. Figyelmet érdemel továbbá a perzsa is, mely az ugyanezen ország régibb helyére állott, miután Perzsia uj népesedést nyert; ámbár ezen sassanidi művészetet inkább a késő római kifolyásaként kell tekintenünk, melyhez ős perzsa hagyomány is vegyült. Másrészt, fájdalom, azt nem ismerjük eléggé, hogy tüzetesebben és biztosabban szólhassunk arról. Mindamellett fontos és elmellőzhetlen, mivel egyrészt befolyással volt elébb az örményre, másrészt hatott a sokkal nevezetesebb arab művészetre is, még pedig alkalmasint oly lényegesen, hogy ezt amaz nélkül alig érthetjük."

Die beiden Ausflüsse der byzantinischen Kunst, die des romanisch-germanischen Abendlandes, und jene der Araber, bilden den grossen Strom der Geschichte, wenn auch in verschiedenen Armen. Daneben aber gibt es kleinere Bäche, welche aus jenem grossen Behälter antiker Kunst abgeleitet werden, theils um bald jenen mächtigern Flüssen sich zuzuwenden, theils um als todte Wasser zu versumpfen. Diese Bedeutung hat die einflusslose, aber sehr merkwürdige Kunst der Armenier, und die noch jetzt geübte des russischen Reiches. Auch nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch Persien, auf dessen alte Kunst eine neue mit erneuerter Bevölkerung und mit einem anderen Aufschwunge folgt. Die Kunst dieser spätern Perser unter dem Herrscherstamme der Sassaniden ist zwar weniger von der byzantinischen Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes ausgegangen, als von der spätrömischen und von altpersischen Traditionen. Auch ist sie leider nicht so bekannt, dass wir sie mit voller Zuverlässigkeit und Ausführlichkeit schildern könnten. Allein sie ist wichtig, weil sich in ihr neue und bedeutsame Elemente erkennen lassen, und sie darf jedenfalls nicht übergangen werden, weil sie zunächst auf die armenische, dann aber auch auf die viel wichtigere arabische Kunst einigen, vielleicht wesentlichen Einfluss hatte und zum Verständniss derselben dient."

Schnaase, a bevett szokás szerint, az ó-keresztyén művészetet, melynek példányaival leginkább Róma városának földalatti temetőiben, a katakombákban, ismerkedünk meg, elválasztja a byzanti művészettől, s ez utóbbinak plastikáját és festészetét ismét három korszakra osztja.

Az első a byzanti typusok fejlődését tünteti elé; valamivel túlterjedt Justinian császár idejénél, mintegy a VII-dik század kezdetéig.

A második magába foglalja a képvitát (mely 726—842-ig tartott), az úgynevezett ikonoklasták (képtörők) idejét, s elterjedt ezentúl még a XI-dik század kezdetéig, e korszakban az elsőben megállapított jellemet még megtartották.

A harmadik a ridegségnek, a teljes elhalásnak korszaka, de ez azon befolyása miatt igen nevezetes, melyet számos miniaturejével a nyugati művészetre gyakorlott. Ekkor keletkeznek a még ma is a görög egyházban érvénynyel biró szabályok, melyeket Panselinus kéziratában az utókorra hagyott. A szabályokat tartalmazó, s az athosi hegy egyik kolostorában talált kéziratot közzétette idősebb Didron Párisban, német fordításban, kiadatta Lajos, bajor király.

Nevezetes, hogy az ó-keresztyén művészet, ellenkezőleg az antik világgal, a szobrászatnál inkább kedvelte, pártolta és fejlesztette a festészetet; sőt dombormüveiben is inkább alkalmazta a festészeti, mint az antik szobrászati elvet az elrendezésben, a compositióban. Lássuk e tekintetben Schnaase nézetét („Kunstgesch." III. 85. s. k. l.):

„A művészet építészeti alapja megújul. A római dombormű metszése két félre, mely a profilstylnek egyszerű szigoruságát többé nem tarthatja meg és más elrendezési elvet nem bir találni, a keresztyén koporsókról egészen eltünik. A lapok itt

„Die architektonische Grundlage der Kunst wird eine neue. — Jene Halbheit des römischen Reliefs, welche die einfache Strenge des Profilstyls nicht mehr festhalten kann, aber auch noch kein andres Prinzip der Anordnung findet, ist auf den

Digitized by Google

tekintettel az egyenméretre vannak felosztva, a közép- és az oldalmezők egymásnak s nevöknek felelnek meg. Az egyes képekben a főalak középre van helyezve, s annak alárendelvék az oldalra visszahelyezett mellékalakok. A távlati festészeti elem, mely később túlnyomó a keresztyén művészetben, s mely csak hosszú századok során nyerte teljes kifejlődését, itt már túlnyomó a profilbani állítás elve felett.

Magától értetik, hogy e változás nem eredt művészeti okoskodásból. Ezen, másféle ügyekkel foglalkozó korszaktól idegen maradt még ama művészeti öntudat is, mely uj alakzásban gyönyörködik s azokat előszeretettel fejleszti. Az indok öntudat nélküli keresztyén nézetekből származott, részben már magokból az előadás tárgyaiból is. Az antik mythos mindenütt külső eseményeket képezett, erélyes cselekvényt, testi viszonyokat, haragot, díszmenetet, az istenek kisérőit, mind oly tárgyakat, melyekben a menet a haladás alakja természetes vala. Ellenben a megváltó élete csakis a szellemi hatásnak csendes perczeit szolgáltatta, s ezekben Krisztus képezte a középpontot. A tanitónak állása tanitványai körében, a nép közt csodákat mivelőé, a gyógyítóé, a segély után vágyók közt, ezek eszközölték az elrendezést. A szendét, a szenvedőt nem adhatták elő erősebb mozgásban vagy csak járva sem, hanem csak állva, vagy ülve. Őt, ki községében mindig jelen volt, nem képzelhették egykedvüen elsietve, arczának a néző felé kellett forditva lennie; igy keletkezett önmagától előadása egész arczczal (en face). Akár a kép egész lapját használták Krisztus és az apostolok egész sorának előadására, akár a megváltót csak két tanítványa közt, közép-előadásként mutatták fel s ehez más, kevésbé fontos tárgyakat csatoltak, mindegyik esetben meg volt határozva az alak, melyhez alkalmazkodnia kellett a többi képek csoportozásának, habár ezek, mint a legtöbb ó-testamentomi jelenet, csak külcselekvényben állottak is.

De ezen utóbbiak közt is volt számos, mely önmagában, legalább keresztyén szemmel tekintve,

christlichen Sarkophagen verschwunden. Wir sehen hier die Flächen nach symmetrischen Rücksichten eingetheilt, die Mitte als solche, die Seitenfelder als einander entsprechend bezeichnet. Und ebenso tritt in der Anordnung der einzelnen Darstellungen die Hauptfigur als mittlere hervor, der sich die Nebenfiguren, seitwärts zurückgestellt, unterordnen. Das perspectivisch-mahlerische Princip, das wir später in der christlichen Kunst stets vorherrschend finden, das erst nach einer Reihe von Jahrhunderten seine volle Ausbildung erhält, hat hier schon jenes plastische der Profilstellung überwunden.

Es versteht sich, dass dies nicht aus künstlerischer Ueberlegung hervorging. Dieser Zeit, die mit ganz andern Dingen beschäftigt war, blieb jenes künstlerische Selbstgefühl, das sich in neuen Formen gefällt, und sie mit Neigung ausbildet, völlig fremd. Es war eine unmbemerkte Wirkung des christlichen Geistes; schon die Gegenstände der Darstellung brachten es mit sich. Die heidnische Mythe gab überall äussere Hergänge, kräftiges Handeln, körperliche Beziehungen, Kämpfe, Festzüge, Trabantengefolge der Götter, alles Gegenstände, für welche die Form des Fortschreitens die natürliche war. Das Leben des Heilandes both dagegen nur stille Momente einer geistigen Einwirkung, in denen Christus den nothwendigen Mittelpunkt bildete. Die Stellung des Lehrenden unter seinen Jüngern, des Wunderthäters unter dem Volke, des Heilenden unter den Hülfsbedürftigen gaben den Typus der Anordnung an. Der Sanfte, der Leidende, konnte nicht bewegt, nicht schreitend, sondern nur stehend oder sitzend dargestellt werden. Ihn, der unter seiner Gemeinde immer gegenwärtig war, konnte man sich nicht gleichgültig vorübergehend denken, sein Antlitz musste dem des Beschauers entgegengerichtet sein. Die Darstellung in der Vorderansicht enstand daher ganz von selbst. Sei es nun, dass man die ganze Fläche des Bildwerks verwandte, um Christus vor der Schaar der Apostel und Jünger zu zeigen, oder dass man ihn nur zwischen zwei Jüngern in das Mittelbild stellte und andre Gegenstände daran anreichte, immer war hier schon die Form gegeben, nach welcher sich die Gruppirung der übrigen Bilder richten musste, wenn sie auch, wie namentlich die meisten alttestamentarischen, mehr in äusseren Handlungen bestanden.

Auch unter diesen aber waren mehrere, welche, wenigstens bei christlicher Gesinnung, von

Digitized by Google

hasonló elrendezést követelt. Mindjárt a bűnbukás előadásánál a fának természetes helye a középső volt, az első szülők közt; itt hármas számot s ezzel az oldalak viszonyát egy középsőhez látjuk. És hogy képzelhették máskép is az urhoz fordulókat, Dánielt az oroszlán-veremben, az ifjakat a kemenczében, mint az imádság állásában, felemelt karokkal és szembe mutatott mellel? S igy ama kevés jeleneteknek is, melyekben a cselekvény inkább külső, p. o. a sziklából vizet ütő Mózesnek, alkalmazkodniok kellett az uralkodó szabályhoz.

Egyuttal a jelképes irány is könnyítette és segítette ezen elvnek alkalmazását. Mert midőn a jelenet csak azért választatott, mert keresztyén gondolatot keltett (a typologiában), nem igen illett azt tüzetesen és minden mellékviszonyaival együtt kifejteni. Ilyent tehát inkább tömötten adtak elő, és összekötve más jelentékeny jelenettel, minek következtében az egyes jelenet összpontosítása utáni vágy ismét a központi elrendezésre utalt.

A falképeknél ezen elv kevésbé határozó. A könnyebb anyag a jelképes iránynak folyékonyságát segíté; a térnek szélessége a tömött központi elrendezést feleslegessé tette, és a vonalos arabeskféle diszítési szükséglet közelebb vitte a keresztyén műivészetet az antikhoz. Ezen képek derült jelleme inkább a régiek természet-érzési álláspontján állott. Egyes tárgyaknál, a jó pásztornál, Orpheusnál, tájképezési kisérlet is fordul elő, de itt is csak inkább a római falkép játszi szellemében. Másoknál, p. o. az imádkozóknál, megtartották a szemközti állást. Egészben azonban ama körülmény sem volt kedvező a távlati csoportosulásnak, mely szerint ezen ábrák legtöbbje a kamrák mennyezetére volt helyezve, és a kör sugaraiként elosztva.

selbst eine ähnliche Anordnung nöthig machten. Schon bei der Darstellung des Sündenfalls erhielt der Baum seine Stellung am natürlichsten zwischen den beiden ersten Aeltern; eine Dreizahl und damit die Aufforderung zu einer in der Mitte zusammentreffenden Beziehung war gegeben. Und wie hätte man sich nun gar die, welche die Hülfe des Herren anriefen, den Daniel in der Löwengrube, die Männer im feurigen Ofen anders vorstellen können, als in der Haltung des Gebetes, so wie man sich zu Gott wendet, mit aufgehobenen Händen, mit voller Brust? Um so mehr mussten dann die wenigen Momente, bei denen die Handlung eine mehr äusserliche ist, wie etwa bei der Hervorrufung der Quelle des Moses, sich jener vorherrschenden Regel fügen.

Auch die symbolische (typologische) Richtung diente dazu die Anwendung dieses Prinzips zu erleichtern und zu befördern. Denn da der Moment nur wegen seiner Hindeutung auf christliche Gedanken gewählt war, so war es nicht angemessen, ihn ausführlich mit allen Nebenbeziehungen auszubilden. Man stellte ihn lieber concentrirt dar und verband ihn mit andern Momenten ähnlicher Bedeutsamkeit, wo dann das Bedürfniss, jeden als für sich abgeschlossen zu zeigen, wieder zu einer Construction nach der Mitte hinleitete.

Bei den Wandgemälden tritt dieses Prinzip weniger hervor. Das leichtere Material begünstigte die Flüchtigkeit der symbolisirenden Richtung; die Breite des Raums machte concentrirte Auffassungen entbehrlich, das Erforderniss linearer und arabeskenartiger Ausstattung unterhielt eine engere Verbindung mit den Formen der heidnischen Kunst. Die heitere Erscheinung dieser Malereien blieb mehr auf dem Standpunkte des antiken Naturgefühls. Bei einzelnen Gegenständen, bei dem guten Hirten und Orpheus, regte sich zwar ein Gedanke von landschaftlicher Behandlung, aber doch nur in der spielenden Weise der römischen Wandgemälde. Bei andern, z. B. bei den oft wiederkehrenden betenden Gestalten wurde die Vorderansicht beibehalten. Aber im Ganzen war auch der Umstand, dass diese Gemälde meist an der Decke der Gemächer angebracht wurden, und dass die meisten Bilder wie Radien eines Kreises erscheinen, einer perspectivischen Gruppirung ungünstig.“

Digitized by Google

Szobrok.

Egész szobrot, mely a vallás körébe tartozik, csak kettőt ismerünk az ó-keresztyén korból. Az egyik, mondja Schnaase III. 79., Péter apostol ismert ülő szobra, egyik keze áldást osztólag van felemelve, baljában kulcsot tart. Bronzeba van öntve s oly kevéssé különbözik a későbbi kori jobb római művektől, hogy hajlandók voltak a testet a keresztyénség előttinek tartani, melyre később a szentnek fejét tették volna; e véleményt azonban az egésznek összhangja visszautasítja. A talapján hajdan olvasható felirás szerint feltehetjük, hogy az V-dik században élt valamely byzanti császár vagy magas személy ajándékozta e szobrot sz. Péter római templomának, melyben még ma is áll.*)

A második szobor a vaticani keresztyén muzeumnak jó pásztora (fehér márványból), melyről kedvezően nyilatkozik Rumohr (Ital. Forschung. I. 168. s. k. l.), mondván, hogy ezt, jó tekintete miatt, elég régi korba helyhezhetni; mert e szobor, összehasonlítva azt régi keresztyén koporsókkal, hasonló vagy némileg csekélyebb technikai ügyesség mellett, finomabb izlést mutat arcza alakzásában, valamint egészben az antik művészet szellemében van felfogva. Általán azon tiszta keresztyén allegoriákat régiebbeknek kell tartanunk, melyek példabeszéden alapulnak, minő ez, mig a bibliai történetből vett előadások mindig újabbak.**)

Gyakrabban találkozunk a régibb byzanti császárok szobraival, melyekről sokszor emlékeznek a byzanti irók, s melyekből nehány Olaszországban fenmaradt, mig a konstantinápolyiakat és görögországiakat a törökök és a keresztesek elpusztitották; sőt az említett irók emlékeznek, nemcsak a császárok, hanem más előkelők szobrairól is.

Justiniant ábrázoló szobrok közül több igen nevezetes; ama colossalis lovas szobor, mely sz. Zsófia temploma előtt állott igen magas oszlopon. Ennek tökéletlen vázát találta Dethier a konstantinápolyi serail egyik, hihetőleg Mátyás királyunk könyvtárából ide került codexében. Dethier e szobrot restaurálta s restauátiójához igen tudományos értekezést irt, mely a m. t. akademia évkönyveiben 1869-ben jelent meg.

---

*) Platner, Bunsen, Gerhard és Röstell. „Beschreib. d. St. Rom" czimű Stuttgartban 1832-ben megjelent munkája II. köt 99. l. az említett görög felirás, melynek eredetiét Mabillon közlötte, igy van fordítva:

Schaut hier Gott selbst, das Wort, im Golde,
Ihn den Gottgehau'nen Fels,
Auf welchen tretend ich nicht wanke.

Sz. Péter szobra eredetileg a nagy sz. Péterféle templomhoz tartozó sz. Márton nevü kolostorban állott, hol szokás volt nagy-csütörtökön a lábmosást végezni; onnan tétetett át a mostani templomba, hol ma is tisztelik.

Az említett könyv 176. és 177. l. e szobor következőleg van leirva:

Zur Rechten, am letzten Pfeiler des Mittelschiffes, steht die bronzene Bildsäule des h. Petrus, der die rechte Hand zum segnen erhebt, und in der Linken die Schlüssel hält. Von dem Kloster San Martino kam sie neben den Altar der h. h. Processus und Martinianus, der deshalb gewöhnlich Altare di S. Pietro di bronzo hiess, und ward zuletzt unter Paul V. an dem gegenwärtigen Orte aufgestellt. Nach den von Torrigio (Sacrae Grottae Vatic. p. 126 ung 127.) angeführten Nachrichten im Archiv der Peterskirche hätte sie Leo I. zwischen den Jahren 440 und 460 verfertigen lassen; und man hat die Vermuthung geäussert, dass dieser Papst dazu durch die Befreiung Roms von der Gefahr des Attila veranlasst war, deren Abwendung nach der bekannten Sage durch den wunderbaren Beistand der Apostel Petrus und Paulus erfolgte. Die oben angeführte verloren gegangene Inschrift scheint allerdings auf einen byzantinischen Ursprung zu deuten; und Torrigios ungenannte Nachrichten sind sieher keine alten, sondern nur Vermuthung einer späteren Zeit. Allerdings aber dürfen wir dieses Werk seinem Charakter nach in die frühesten Zeiten der christlichen Kunst setzen, in welchem sie sich noch nicht vom antiken Styl entfernt hatte. Die fast zu gut für diese Epoche scheinende Ausführung veranlasste vielleicht die Meinung, dass wir in demselben eine Statue des heidnischen Alterthums sehen, die in späteren christlichen Zeiten durch neuen Kopf und Hände in den h. Petrus verwandelt ward. Aber da diese Annahme der Umstand wiederlegt, dass jene Theile keine von den übrigen verschiedene Arbeit zeigen, so erhalten die angeführten Nachrichten, die sie für ein Werk des V. Jahrhunderts erklären, durch den Styl und Charakter derselben die grösste Wahrscheinlichkeit. Der weisse Marmorsessel, welcher gegenwärtig dieser Statue zum Sitze dient, ist, nach dem Geschmack der Zierathen zu urtheilen, aus dem XV. Jahrhundert. Sie steht auf einem mit grünen Porphyrplatten ausgelegtem Postamente von sicilianischem Jaspis aus der Zeit Benedict XIV. Durch das andächtige Küssen der Füsse ist insbesondere der rechte mehr als der andere vorwärts stehende, fast ganz abgenützt worden (azaz leginkább hüvelye). Am S. Petersfeste erscheint sie mit dem päpstlichen Ornat bekleidet.

**) Ezekhez jegyzésben hozzáteszi Rumohr. Vor einigen Jahren habe ich über die bildnerische Behandlung dieser Statue nachstehende Bemerkung aufgezeichnet:

Sie ist vom halben Schenkel abwärts restaurirt, ebenso beide Arme, mit Ausnahme der linken Hand, und am Kopfe die Knochenwölbung über dem rechten Auge, die Nase, ein Theil der Lippen und das Kinn.

Die Augen stehen nicht gleich; dem ungeachtet ist die Form der antiken Theile nicht unschön, der Ausdruck liebenswerth, auch in Hals und Brust einige Ausbildung der Theile.

Die Falten der Tunica haben einzelne sehr gute Parthireen; im Ganzen ist ihre Behandlung antik, nur nicht alles gleich gut entwickelt. Die Tunica ist um die Hüften aufgebunden.

Das Haar ist durch tief eingebohrte Löcher ausgedrückt, die Wolle am Schaafe etwas gezwungener, doch ähnlich behandelt.

Digitized by Google

Theodosius császárnak colossalis bronze-szobra még ma is Barletta alsó-olaszországi városnak közterén áll; ezt többen ismertették, de legjobban Schulz és Quast a „Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien“ czimű, 1860-ban Dresdában megjelent munkának XXVII-dik tábláján; a magyarázó szöveg az I. köt. 143. s k. l. áll:

„Habár Barletta városának középkori emlékei nem birnak különös jelentékenységgel, mégis oly mű birtokának örvend, mely egyetlen a maga nemében, ez: colossalis bronze-szobor, hozzá nem méltó alacsony és durva kőtalapzaton, közel a sz. síri templomhoz, a röviden csak Piazza nevű téren. Könnyen észreveszszük, hogy e szobron eredeti és később ezekhez csatolt részeket kell egymástól megkülönböztetnünk; eredeti teste, feje és két karja; ellenben két lábszára s a kezében tartott vaskereszt és golyó későbbi. Az eredeti részek annyira mutatják a római stylt, hogy a művet, mint nehányan tették, semmikép sem tarthatjuk longobardnak. Egyúttal az öntött mű vastagsága is igen csekély, mi mesteri technikát árul el. Magassága 19⅔ nápolyi palmo, vagyis 16 ½ rajnai láb, s igy ez, emberalakot előadó antik-öntvények ránk maradott legnagyobbika.

Császárt ábrázol, császári katonaruhában és fején diademával; ruhája vékony s csak kevés testrészt elfedő (paludamentum). Felemelt jobbja hajdan talán kormánybotot tartott, vagyis talán inkább (mert ez esetben a bot fenmaradt volna) lándzsát vagy lobogó-nyelet; az előre tartott bal ki van nyitva, mintha gömböt és azon Victoriát viselt volna. Az alaknak fősulya jobb (a rajz után bal) lábán nyugszik, bal lába előlép.

Az arcz aránytalanul széles, szeme nagy és kidülő, ellenben orra egészben kicsiny s kevésbé kiszökő; orrlyuka aránylag nagy kiterjedésű. Homloka nagy kiszökéssel bír, hasonlókép járomcsontja. Rövid haja igen mélyen bevágott réseket mutat; a hajazat kevésbé metszően van jelezve a rövidre vágott szakállon, az állon és a pofán.

„Wenn auch die mittelalterlichen Denkmäler Barlettas nicht von gerade sehr grosser Bedeutung sind, so erfreut sich doch diese Stadt des Besitzes eines Kunstwerkes, welches ohne Zweifel einzig in seiner Art ist, einer colossalen Bronzestatue aus dem Alterthume, welche sich ohne würdiges Postament auf ganz niedriger Base von rohem Steine neben der Kirche S. Sepolcro auf dem schlechthin la Piazza genannten Platze erhebt. Man bemerkt leicht das originale und später hinzugefügte Theile an ihr zu unterscheiden sind: Rumpf, Kopf und Arme sind ursprünglich; die Beine, das Kreuz von Eisen und die Kugel gehören einer späteren Zeit an. Die ursprünglichen Parthien sind wohl noch viel zu sehr im römischen Style gearbeitet, als dass man, wie Einige gethan haben, sie für ein longobardisches Werk halten dürfte. Zugleich ist der Guss sehr dünn und verräth antike Meisterschaft. (19⅔ neapolit. Palm, d. i. über 16 ½ rheinländische Fuss hoch, ist sie ohne Frage das grösste antike Gusswerk einer menschlichen Gestalt, welche auf uns gekommen ist.)

Sie stellt einen Kaiser dar mit Diademe auf dem Haupte, im Kriegscostüm; mit dünnem, nur wenige Theile verdeckendem Obergewande (paludamentum). Die Rechte erhebt er, als ob er damit einen Commandostab, oder besser, da dieser sich erhalten haben würde, eine Lanze oder Fahnenstange gehalten habe; die vorgestreckte Linke erscheint geöffnet, um etwa eine Kugel mit einer Victoria darauf aufzunehmen. Auf dem rechten Fusse ruht die Hauptschwere der Gestalt; der linke ist mehr nach vorne gestreckt.

Das Gesicht ist unverhältnissmässig breit, die Augen gross und vorspringend, wogegen die Nase im ganzen klein ist und wenig vortritt. Die Nasenlöcher haben eine beziehungsweise bedeutende Ausdehnung. Die Stirn hebt sich stark ab, ebenso wie die Backenknochen. Die kurzen Haare des Hauptes sind ungemein scharf eingeschnitten; an dem geschorenen Barte auf Wangen und Kinn sind sie etwas weniger scharf angedeutet.“

Ezen arczleiráshoz hozzá kell adnunk, hogy bár ez meglehetősen adja a római physionomiát, mégis már kettős álla daczára is, nagyon észrevehető azon, a későbbi elkorcsosodott időszak sanyarusága, kiaszottsága; kifejezése bús, bánatos szomorú, kivált a sok párhuzamos redőben, melyek később mindennapiakká válnak s a művekre a betegeskedés, az aggság bélyegét nyomják. A szemöld is nagyon ránczba

Digitized by Google



(136. ábra.)

van szedve, mely fölött a homlok szintén nagyon redős. Ugy látszik, mintha a művész a homlokon még tekintetbe vette volna azon régi követelést, mely szerint, Winkelman helyes megjegyzéseként, ezt a régiek inkább alacsonynak képezték. Az orr nem kicsiny, mint Schulz mondja; rövid ugyan az arcz hosszához képest, hanem kivált alján túlszéles. Feltünő az ajkak keskeny volta, és pedig annál inkább, mert azokat a régiek többnyire erőseknek, vastagoknak képezték; tehát főkép itt kell keresnünk az arczképfélét, valamint az igen kicsiny és mélyen ülő fülön is, melyet, mint Winkelmann figyelmeztet, leginkább élő minták után képeztek.

„A koróna, melyről bal oldalán két gyöngyszálon függ le, a régi, gyöngygyel megrakott császári szalag, minőt az első byzanti uralkodók viseltek. Elől csaknem félkörű lemezkével van diszítve, mely alján fel van szegezve, vagy visszahajtva. A fejnek hátrésze meg van rongálva.

A pánczél alakja az egész régiségen át uralkodó, ezen idom, ellenkezőleg a középkori pánczéléval, feltünteti a test szépségét, mignem a középkor azt szigorúbb idomzatával cseréli fel.

Teste körül és a pánczél fölött övet látunk, mely elől két jól dolgozott kötőbokrot képez. A pánczél alsó szélén előforduló kis Medusa-fők nagy ügyességre mutatnak. Nagy szabatossággal vannak dolgozva e fők arczai, fürtös haja és a ruha czafrangjának redőzete, mely széles szalagra, hanem nem, mint rendesen, egyes szijszeletekre van felosztva; e redőzet éles szögben szökik ki; mindezek a késő római művészet hagyományos finom érzületre emlékeztetnek. A felemelt jobb kar redőzete kevésbé mélyen van kidolgozva; egyébként is e karon nem veszszük észre az egyes erek oly előadását, minő másutt, például a nyakon, a természet pontos tanulmányozását árulja el. A kezek némi része restaurált.

A felső ruha, köpeny, mely a bal karról ereszkedik le, igen csinos elrendezésű.

A szobor régi részéhez igen durván illesztett lábszár bárgyuságában csaknem roszul készült harisnyaként tűnik fel, melyre nehézkes csizma van huzva. Ellenben az eredeti részek egészben jó an-

„Die Corona, von welcher zur Linken an Fädchen zwei Perlen herabhängen, ist die alte Imperatorenbinde, mit Perlen besetzt, wie sie die byzantinischen Kaiser der früheren Zeit tragen. Vorne ist sie mit einem fast halbrundem Gliede, das wie eine emporgeschlagene Klappe aussieht, verziert. Der hintere Theil des Kopfes ist verletzt.

Der Panzer hat jene im ganzen Alterthume herrschende Gestalt, bei der, ganz nach antiker, einen sittlichen Gegensatz zu dem Mittelalter bildenden Weise die Schönheit der Körperformen maassgebend ist, während dieselben in letzterem durch die Härte geistigerer und strengerer Formen verdrängt wird.

Um den Leib hat die Figur über dem Panzer eine Binde, welche vorne ein Paar gut gearbeitete Schleifen bildet. Die kleinen Medusenköpfe am unteren Schlusse des Panzers zeugen von grosser Geschicklichkeit der Ausführung. Ihre Gesichtsformen und die Behandlung der lockigen Haare, ebenso wie die Falten des daran befestigten Behanges, welche in breiter, bandartiger Form, jedoch nicht, wie wohl sonst, in einzelne Riemen aufgelöst, mit scharfen Winkeln vorspringen, sind von ungemeiner Präzision, welche auf eine grosse Feinheit des Gefühls und eine Tradition spätrömischer Elemente hinweist. Weniger tief ist der Faltenwurf an dem erhobenen, rechten Arme ausgearbeitet; auch zeigt sich an dieser Hand nicht die strenge Durchführung in der Andeutung der einzelnen Adern, wie z. B. am Halse, welche eine grosse Genauigkeit des Naturstudiums verräth. Einige Theile der Hände sind restaurirt.

Das Obergewand, welches über dem linken Arm, auf dem der Globus ruht, herabfällt, hat eine besonders gefällige Anordnung.

Die Füsse sehr grob an den alten Theil der Statue eingesetzt, erscheinen in ihrer ungeheuren Plumpheit fast wie roh gearbeitete Strümpfe, über die sich schwere Stiefel legen. Die älteren Theile

Digitized by Google

tik iskola-hagyományra utalnak, sőt a finomabb helyeken, hol sajátos életnek kellene nyilatkozni, még elég szigorú jellemzést, hacsak nem keménységet, látunk.

Kit ábrázol e szobor? E kérdésre, sajnáljuk, de biztonsággal nem felelhetünk, legfelebb, ha némely adat nyomán készülése korát körülbelül meghatározhatjuk.

zeigen dagegen im grossen Ganzen eine gute, antike Schulüberlieferung und in den feinen Theilen, wo eigenthümliches Leben sich kund thun müsste, eine fast strenge Charakteristik, ja sogar eine ziemliche Härte.

Die Frage, wen diese Statue darstellte, ist leider bis jetzt nicht entschieden beantwortet, und höchstens kann aus einigen Anhaltspunkten ungefähr der Zeitraum angegeben werden, innerhalb dessen ihre Anfertigung zu setzen ist.“

Egyébiránt, miután a szerző minden helyet, melyben az irók e szobrot emlegetik, idézett, miután a ruházatot és koronát minden hasonnemüvel, mely ránk maradt, összehasonlította, még sem bir féligmeddig biztos eredményhez jutni. Határozottabban nyilatkozik Weiss „Kostümkunde“-jében, melynek 110. l. az itt előadott császárt egyenesen Theodosiusnak mondja. „Aus der Gestaltung des Diadems und der Physiognomie hat man mit vollem Rechte geschlossen, dass er (der Koloss) nicht, wie man früher vermeinte, Constantin oder Heraklios, sondern Theodosius darstellt. (Hasonl. I. Friedländer in E. Gerhard. „Archaeolog. Zeitung.“ Jahrgang XVIII. Berlin 1860. pag. 136.)

Azon korszakból, mely Theodosiustól n. Károlyig folyt le, csak igen kevés szobor maradt ránk. Ilyennek mondhatjuk a Cividaléban létezőt, melyről Eitelberger a bécsi régészeti közlemények 1859-diki évfolyama 323-dik lapján szól, és melyből kettőt ad Weiss „Kostümkunde“ 498. Gailhabaud „Monuments anciens et modernes“ czimü 1839—1848-ig megjelent díszmunkájának Lenoir Albert által készített rajza után.

Archaeologiai közleményeink IV. köt. II. füzetében „Tanulmányok a középkori román építészeti chronologia köréből“ czím alatt kifejeztem némi kétkedésemet az iránt, mintha a cividalei templomka legrégibb részei, az ott látható márvány-stuccoból készített hat szoborral együtt, még a longobard korba tartoznék; azóta, kivált az 1867-diki párisi kiállítás alkalmával szerzett tapasztalások és tanulmányok az általánosan elterjedt vélemény elfogadására sokkal hajlandóbbá tőnek.

Eitelberger így irja le e hat szobrot:

„Azon hat szobor, mely (mintegy Friesben) a templomajtó fölött áll, és melyről már egy, a XIII. században irt chronika teszen említést, sz. Anastasiát, Agapet, Chioniat, Irenet, Chrysogonost és Zoilust adja elő; mindezek a keresztyénség első századaiban éltek. Sz. Anastasia, Flavia keresztyén nőnek és előkelő rómainak (senatornak) leánya volt, férje rosz erkölcsü, Probus Publius nevü. A (keresztyén hite miatt) bebörtönözött nőt sz. Chrysogonos levelei vigasztalták, ki, Diocletian császár által Aquilejába vitetve és 304-ben kivégeztetve, római pap czímmel tiszteltették. Ugyanezen évben Anastasiat is az illyricumi praefectus elé hurczolták, elitélték, és vagy megégették, vagy lenyakazták. Feje sokat vándorlott; Syrmiumba vitték, innen Konstantinápolyba, innen Rómába, s végre, nem tudhatni, mikép Cividaléba. — Sz. Chionia, Agape és Irene szüzek és martyrnők, Thessalonikában született testvérek voltak, kik martyrhalállal multak ki 304-ben Diocletian és Maximian császár alatt. Irene először halt meg, két testvére utána. Sz. Zoilusról igen keveset tudunk; mondják, hogy sz. Chry-

„Die sechs Statuen, welche in einer Reihe oberhalb der Thür stehen und schon in einer Chronik des XIII. Jahrhunderts vorkommen, stellen die heilige Anastasia, Agape, Chionia, Irene und die Heiligen Chrysogonos und Zoilus vor, Namen, welche sämmtlich in die erste Zeit der christlichen Jahrhunderte zurückreichen. Die heilige Anastasia war die Tochter eines Praetextatus und einer Christin Flavia und vermählt mit einem Römer von schlechten Sitten, Publius Probus; sie wurde in das Gefängniss geworfen. Dort wurde sie durch Briefe des h. Chrysogonus erfreut, der vom Kaiser Diocletian nach Aquileja geführt, im Jahre 304 hingerichtet, dem Namen eines Priesters der römischen Kirche erhalten hat. In demselben Jahre wurde auch Anastasia vor den Praefecten von Illyricum geführt, zum Tode verurtheilt, und entweder lebendig verbrannt oder enthauptet. Ihr Haupt machte eine grosse Wanderung; es ging nach Syrmien, von dort nach Constantinopel, von da nach Rom und von da, man weiss nicht wie, nach Cividale. — Die h. Jungfrauen und Martyrerinnen

Digitized by Google

sogonos testét, melyet a tenger partján talált, szántóföldjén temette el.

Mindezen szentek életnagyságban, magas domborműben (tehát nem egész szoborként) márványstuccoban kidolgozva, művészeti jellemökkel azon érdekesebb tárgyak közé tartoznak, melyek az ó-keresztyén korból ránk maradtak.

Fejét mindnyájának korona, diszes, széles nimbus veszi körül, gazdag ruhája bokáig érő; bal kezében korona vagy koszorú, jobbjában kereszt látható. Anastasiának, ki a jobboldal első helyén áll, ruhája a legdíszesebb, az ugynevezett tunica palmata. A többi alak is visel hosszú tunicát és pallát, csakhogy kevésbé gazdagot. A két férfi, Chrysogonos és Zoilus tunicája fölött casulát látunk. A szentek physonomiája semmi különöst nem mutat, és ha Mothes építész megjegyzi, hogy arczainak alakzása inkább megközelíti a german vagy góth typust, mintsem a görögöt, annyiban igaza van, a mennyiben a byzanti-görög jellemet jelző hosszúra nyúlt, és némi tekintetben sovány idom itt nem található. A ruházat, kétségen kivül az akkori koré, még pedig byzanti divatú, minőt amaz időben az előkelő világ viselt.“

Agape, Chionia und Irene, drei Schwestern, waren geboren zu Thessalonica und erlitten ebenfalls den Märtyrertod i. J. 304 unter den Kaisern Diocletian und Maximian. Irene starb früher, die beiden Schwestern bald nach ihr. Vom h. Zoilus weiss man sehr wenig, er soll den Leichnam des h. Chrysogonus, den er am Meeresufer gefunden, aufbewahrt und auf seinem Acker beerdigt haben.

Alle diese Heiligen sind in der Lebensgrösse im Hautrelief aus Marmorstucco gearbeitet und gehören ihrem ganzen Kunstcharakter nach zu den interessanteren Gestalten, die wir aus der altchristlichen Zeit besitzen.

Sie haben sämmtlich einen breiten Nimbus um den Kopf, Kronen auf den Häuptern und sind bekleidet mit reichen, bis über die Knöchel gehenden Gewändern. Sie tragen in ihrer linken Hand eine Krone oder einen Kranz, in der rechten ein Kreuz. Am meisten ausgezeichnet durch ihr Costüme ist die Gestalt der h. Anastasia, der ersten Figur der rechten Hand; sie hat als vornehme Römerin das gestickte Kleid, welches man Tunica Palmata genannt hat. Auch die anderen Figuren sind mit langer Tunica und Palla bekleidet, nur etwas weniger reich als die genannte Heilige. Die beiden männlichen Heiligen Chrysogonus und Zoilus haben über der langen Tunica eine Casula. Die Physiognomien der h. Figuren haben nichts Ausgezeichnetes und wenn Architekt Mothes bemerkt, dass ihre Gesichter sich mehr dem germanischen oder gothischen Typus nähern, als dem Griechischen, so hat er insoferne vollkommen recht, als das Langgestreckte und in gewisser Beziehung Magere, welches den byzantinisch-griechischen Charakter kennzeichnet, in diesen Figuren nicht zu finden ist. Das Costüme, welches sie haben, war ohne Zweifel dasjenige, das in der damaligen Zeit landesüblich war, und wie die Moden der vornehmen Welt in jenen Jahrhunderten überhaupt von dem Geschmacke von Byzanz abhängig.“

Weiss a leirt magasra emelkedő dombormüveket, a ruházat után a longobard nemzetbeliek közé sorozza, ámbár főleg Anastasiának „toga picta“-ja, roppant rosettejeivel és gyöngy-szegélyezésével inkább a byzanti divatra mutat, mint ezt Eitelberger is helyesen jegyzi meg; ugy látszik, mintha Weiss inkább hajlandó e szobrokat longobard, mintsem byzanti eredetü művésznek tulajdonítani, bár ezt is mondja: „Lässt sich nun gleichwohl von diesen Arbeiten ebensowenig wie von anderen ähnlichen Werken aus dieser Frühzeit (alig van ehhez hasonló ugyanazon korból) mit entschiedener Sicherheit sagen, ob sie, von Byzantinern gefertigt, nur eine alterthümliche Form der Darstellung traditionell wiederholen, oder ob sie die zur Zeit ihrer Entstehung in Wirklichkeit üblich gewesene Tracht wiedergeben, dürfte doch gerade das Letztere um so mehr anzunehmen sein, als sie eben in dieser Hinsicht das Gepräge einer Mischung altrömischer und byzantinischer Ausstattungsweise erkennen lassen.“

Digitized by Google

A mi Weissnak nagyobb, és Eitelbergernek igen kis mérvü rajzában feltünő, ez az alakok merev állása s a hengerét megközelítő egész idoma vagy silhouettje, mig másrészt a redőzet és a részlet mégis művészeti motiveket és némi szabadabb kidolgozást mutat, s az arczokban sem látható a byzanti sanyarúság; az utóbbiban tehát főleg a későbbi byzanti rajzmódtól térnek el s megközelítik az e szobroknál vagy két századdal régibb ravennai sz. vitali mozaik-képeket, melyeket a szabadabb mozdulat kifejezésében ismét nem érnek el.

Fél vagy három-negyed századdal ujabb n. Károly azon bronze lovas szoborkája, melyet e munka 196. l. leirtam, és mely a maga korának ránk maradt egyetlene. Jobb ez nemcsak a hat cividalénél, hanem még a barletti colossnál is; valamint az előbbieknél antikabb szellemü is, világos tanuságául annak, hogy még a IX-dik század elején is találkoztak egyes művészek, kik nemcsak a festészet, hanem a szobrászat mezején is túl birtak emelkedni az általános sülyedésen.

Ha kiveszszük Constantinnak és hozzá legközelebb álló családtagjainak szobrait, az idézetek csaknem egyedüliek, melyeket a IV. és XII-dik század közti korszak ránk hagyott. Vannak ugyan még nehányan, p. o. sz. Hypolit, ostiai püspök ülő márvány szobra (l. Aginc. Sculpt. III. T. 1. ábra); de ezeknek ismert másolatai nem oly szabatosak és jellemzetesek, mint az idézettekéi, ugy, hogy műértékökről nem szólhatni egész biztonsággal; egyébiránt a középkori szobrokban alig láthatjuk folytatását az ó-keresztyén gyakorlatnak; mert a későbbi mesterek vagy a régibb római szobrokat tanulmányozzák, vagy pedig egészen uj s eredeti pályát követnek.

Sarcophag.

Sokkal fontosabbak tehát szobrainál az ó-keresztyén korszak domborművei, melyek valamint műértékök, ugy a középkori művészet fejlődésére gyakorlott befolyásánál fogva is fölötte nevezetesek; s ezek közt ismét első helyen a kőkoporsók, a sarkophagok állanak.

Meg van még a vatikani museumban Constantin anyjának, Helenának és testvérének porphyrkoporsója. (Lásd az előbbinek mását Aginc. Sculpt. IV. T. 1. ábr., az utóbbinak VI. T. 2. ábr., és Aringhi Roma subt. II. rész 157-dik lapján.) Egyike sem mutat keresztyén tárgyat, hanem csatát és szüretelő geniusokat; ellenben Rossi „Bulletino di Archeologia cristiana“ 1863-diki évf. 35. lapján közöl egy régibb, III-dik századbeli koporsót, melynél Ulyssesnek a Syraenák közt való előadását keresztyén tárgyunak tekinti; mert a Tyranio-nak olvasott monogrammán a T betü a többi betü fölött emelkedvén, keresztnek, az Y pedig, mely még a T-et is túlhaladja, a keresztfán függő Krisztusnak volna magyarázható. A Syraenák, igaz, helyet nyertek a későbbi keresztyén Symbolismusban, de csakis a későbbiben. Ulysses épen nem; miért is a kérdéses koporsót legfelebb olyannak tekinthetjük, melyet a műhelyben szokás szerint megrendelés nélkül készítettek és keresztyén vevője, mint vallásába legkevésbé ütközőt, választott; e vélemény elfogadására Rossi is igen hajlandó.

A legrégibb, valóban keresztyén előadást mutató és határozott évszámmal ellátott koporsó Bassusé és Próbusé, mindkettő a vaticáni mezőn találtatott, mindkettőnek másolatát adja Aginc. Sculpt. VI. T. 5. és 12. sz. alatt Aringhi I. 277. és 281., 283. és 285. lapján. Bassusé a rajta megnevezett consulok neve folytán 359-re, Próbusé, ugyanezen oknál fogva, időszámításunk 395-dik évére esik.

A régészek e tapasztalás nyomán hiszik, hogy a IV-dik század közepe előtt a keresztyén koporsókra vallásos tárgyakat aligha véstek, sőt, hogy ezen szokás azon korban keletkezhetett, midőn Constantin császár nyilvános megtérése az egyházat nemcsak minden félelemtől megszabadította, hanem képleteinek nyilvános feltüntetését is megengedte; az ecclesia most már erélyes hódítóként, mint ecclesia militans lépett föl. Ezen sarkophagok egyikét tünteti elő 63. fametsz. 171. l. Vizsgáltuk domborművét a ruházat szempontjából, meg fogjuk vizsgálni symbolikai jelentését; e helyütt műértékéről szólandunk, főkép mennyiben szobrászati, mennyiben festészeti egész compositiója.

Fentebb idéztem Schnaase következő véleményét: „A művészet építészeti alapja megujult. A római dombormü metszése két félre, mely a profil stylnek egyszerü szigorúságát többé nem tarthatja meg és más elrendezési elvet még nem bir találni, a keresztyén koporsókról egészen eltűnt. A lapok itt tekintettel az egyenméretre vannak felosztva, a közép- és oldalmezők egymásnak és nevüknek felelnek

Digitized by Google

meg. Az egyes képekben a főalak középre van helyezve s annak alárendelvék az oldalra visszahelyezett, mellékalakok. A távlati-festészeti elem, mely később túlnyomó a keresztyén művészetben, s mely csak hosszú századok során nyerte teljes kifejlődését, itt már túlnyomó a profilbani állítás elvén."

E birálat a sarkophagok egyik csoportjára nézve tökéletesen áll, de nem a másikra nézve, melyek közzé rendezendő a szóban levő is. Felső sora közepén látható két mellképét, mely az eltemetett házaspárt nagy medaillondban ábrázolja, főelőadásnak még némileg tekinthetnők; de az alsó sornak, Daniel ábrája alárendeltebb jelentékenysége miatt, olyannak már nem vehető, legfelebb ha azt, mivel nagyobb csoportot képez, művészeti tekintetben főelőadásnak ismerhetnők el. Másrészt az oldalok előadásai sem vonatkoztathatnak vissza a középsőre, mint főképre; ellenben azok, bár az egyes jelenetek időben igen távol állanak egymástól, mégis el nem válva s folytonosan, mintha csak ugyanazon egy történetet ábrázolnának, vannak előadva. Valamint a régibb antik domborműben, ugy itt is a soros, a processionalis, vagyis meneti elrendezés az uralkodó, csakhogy az alak nem egymás után, nem profilben, hanem színileg, többnyire a néző felé fordított arczczal mutatkozik; s ebben domborművünk a későbbi festészeti elvet követi, de nem követi egyszersmind a távlati mellékletben, milyen az első csoportba tartozó számos koporsón van alkalmazva; mert itt, mivel minden tárgy az egyetlen előtérbe (az első planumba) van állítva, a távolban ily melléktárgy nem fordul elő.

A külön csoportok elrendezése szintén inkább a régibb plastikai, mint a későbbi festészeti elvhez alkalmazkodik; e csoportok alakjainál, kivéve Danielét, uralkodó a páratlan szám 1, 3, 5. A hármas és ötös szám elrendezése alkalmas a gula, pyramidalis alakra, minőt régebben, p. o. Laokoon és fiainak hires szobránál látunk alkalmazva.

A felső sor baloldalán látjuk a sz. háromságot, az embert teremtve. Három szakállas öreghez járul, igen alárendelt, sokkal kisebb mérvben: Ádám állva, Éva a földön fekve. Nevezetes ezen jelképes kisebbre vonáson kivül még az ugynevezett isokephalia, vagyis a fejek egyaránti magas elhelyezése; minél fogva az egyik személy, bár ülve van ábrázolva, ép oly magasra emelkedik, mint két mellette álló szomszédja. Koporsónk művésze ezt az antik mesterektől vette át, kik is, mivel domborműveiket többnyire friesként készítették, a fejek ezen egyenlő magasságát, az isokephaliát, építészeti dísz tekintetéből kapták fel.

A második csoport, a sz. háromság, egyik személyét Ádám és Éva közt ábrázolja. Drámai előadásról itt nem lehet szó, mivel ugyanazon személy, mely az előbbi csoportban szakállasan s mint öreg volt előadva, itt fiatal, szakálltalan képpel jelenik meg; de különben is a mereven egymás mellé állított három személy mozdulat nélküli ridegséget árul el.

A harmadik csoportot teszi a csábító kigyó a fával, melyet körülfog. E fa conventionalis, főleg leveles részében, mely mintául szolgálhatott a középkori fa-alakzásnak; ellenben a kigyó igen jól van mintázva.

Következik az elhunyt házaspár mellképe. Schnaase III. k. 79. l. mondja, hogy a hol az elhunytak arczképe előfordul, határozatlan, és nem mutatja az arczképi hasonlatosság semmi nyomát: „Die Bildnisse der Verstorbenen, wo sie vorkommen, sind unbestimmt und ohne Spur von Porträtähnlichkeit." E birálat sem alkalmazható a jelen esetre; mert itt egyéni alakzatot látunk, bár nem mondhatjuk, hogy ez különös egyéni kifejezéssel van elevenné, élénkké téve. A medaillon fölötti két genius pogány hagyomány, minővel másnemű ó-keresztyén művek folyó- vagy helység istenségeiben, az ég-, föld-, nap-, hold-, éj alakjaiban találkozunk, s melyek helyébe a középkorban az erkölcsök és bűnök, a tudományok és művészetek személyesítései stb. lépnek.

A kigyó egyes alakjának medaillonunk más oldalán, Krisztus alakja felel meg, három előtte álló edénynyel, melynek vizét borrá változtatja át.

Következik az Ádám, Éva és Krisztus (? csoportnak megfelelő, hasonló állásban előadott három személynek csoportja; közepén Krisztus, oldalán egy-egy apostol, előttük és az egyiknek kezében a csodás étkezés hét kenyérkosara. Valamint az előbbi, ugy ezen csoportban is Jézus arcza fiatal, szakálltalan.

Ugyszintén a felső sor utolsó csoportjában is, hol Lázárt támasztja fel. Conventionalis itt a halottnak mumiaféle kis alakja és síremléke, alárendelt az üdvözítő lábához boruló Marta kicsiny alakja is.

Az alsó sorban a felsőnek első csoportja alatt látjuk, a másikéhoz igen hasonló elrendezéssel, a fiát ölében tartó ülő szűzet, s széke mögött ugyan a felső sorbeli szék mögött álló személynek csaknem

Digitized by Google

mását, melyet épen ezen hasonlatossága miatt nehányan nem szent Józsefnek, hanem a szent-léleknek tartanak.

E három személyből álló csoport előtt s azt megközelítve, jelenik meg a három bölcs egymásután, tökéletesen az antik domborművek elve szerinti elrendezésben.

A felső sor kigyója alatt a szakálltalan képü fiatal üdvözítő gyógyítja a vakon szülöttet, ki mögött — a hármas szám kiegészítése okából — szakállas néző áll.

Következik a medaillon alatt Daniel két oroszlán közt, a próféta szokás szerint egészen meztelen s kiterjesztett karjával imádkozva van előadva. Schnaase a koporsók meztelen alakjainak értelmes és izletes rajzát dicséré: „Das Nakte ist verständig und nicht ohne Geschmack gearbeitet;“ koporsónkon e rajz kissé üres, valamint a felsőbb sor Ádám és Éva alakjában a nem sincsen kellőleg megkülönböztetve; látszik, hogy a keresztyén művész a meztelen testet többé nem tanulmányozta. A két oroszlán rajza, főleg fejében, még bir némi jellemmel; hanem testi aránya conventionel módon van kisebbítve, mintha kis kutya volna. Daniel baloldalán a még szárnynyal el nem látott angyal egy kis alaknak, mely eledel-kosarat tart kezében, fejére ráteszi kezét, jobbján a sz. háromságnak (?) egyik személye áll. E csoport, az alakok számát tekintve, valamennyi közt legdúsabb.

A felső, egyedül álló üdvözítőnek megfelel lenn a Péternek megtagadását jósoló Krisztus; a figyelmeztető kakas a két alak előtt mintegy harmadik személyként jelenik meg.

Két zsidó az elfogott Pétert kiséri a tömlöczbe.

Végre a sziklából vizet ütő Mózes ugyanazon állásban és a felső sorbeli, Lázárt feltámasztó üdvözítőhöz igen hasonló mozdulatban van ábrázolva. A szikla Lázár síremlékének felel meg, Lázár alakjának a lábán álló zsidó, Martáénak pedig a másik, térdelő állásban vizet ivó zsidó.

Az ó-keresztyén sarkophagok a mieinkhez hasonló nemének elrendezéséből és compositiójából származtathatjuk a középkor domborműveinek több jellemvonását, u. m.: a külön jelenetek egymástól el nem választott folytonos compositióját, s ismét ettől függő előadási tömörségét, valamint a külön jelenetek egymásnak egyenméretileg, symmetrikailag megfelelő elrendezését is, vonatkozzék ezen utóbbi akár a középtől balra és jobbra eső oldalakra, akár a két sorban egymás fölött álló egyes jelenetekre. Egyébiránt az egyenméreti elrendezés meg van az ó-keresztyén koporsók mindkét nemében, sőt meg kell lennie már azért is; mert mindenütt, hol a művészet benső értéke csökken, beáll a külsőségekhezi szoros, sőt szolgai ragaszkodás.

A sarkophagok más osztályában a külön jelenetek többnyire oszloppal, néha pálmával, ritkábban venyigével vannak egymástól elválasztva; gyakrabban az alakcsoportok közt csak építészetileg diszített vagy felirásos lapot látunk. Mindezen esetekben az elválasztás az alakok számának rovására történik, és tömör állásuk rovására; a compositiót első megpillantásra világosabbá, mondhatni logikaiabbá teszi ugyan; mert itt az egyes jelenetek egyenként befejezve állnak előttünk, nem folynak, ugy szólván, egymásba: de másrészt megtörténik, nem ritkán, az is, hogy a nagyobb compositió eldaraboltatik, p. o. midőn az egymás mellé tartozó tizenkét apostolt kettenként oszlopos arkádba helyezik, sőt az ilyféle elrendezésben az építészeti tekintet felülemelkedik a szobrászatin, hogy ne is említsem a festészetit, mely a középkorban főparancsolóvá válik.

Igen feltünő továbbá a középkorban az üres hely iránti ellenszenv; a szobrász, a XII-dik század közepe óta oly compositiót kedvel, mely vagy alakkal vagy dísszel minél tömöttebben betölti helyét vagy alapját; s ez jele és következménye a felébredő képzelőtehetség gazdagságának, valamint jele volt, hanem más jelentékenységben, az ó-keresztyén művészet alkonyodása korának is, mondom, más jelentékenységben; mert itt a gazdagság nem belső lendületből eredt, hanem épen e lendület hiányának pótszereként.

Mi végre a symmetrikai elrendezést illeti, ez az ó-keresztyén koporsókon a változatosságot nélkülözi; itt csaknem egyedül a, mintegy katonai sorféle elrendezést látjuk alkalmazva, s hol ettől eltérnek, ott a compositió rendesen zavarttá válik, ellenben a középkor ifju művészete a legváltozékonyabb csoportozási alakzást teremti, s ez az, mit Schnaase a művészet megváltozott építészeti alapzatának nevez; megjegyzését helyesnek kell neveznünk, ámbár nem terjeszthetjük ki annyira, mint ő teszi, már az ó-keresztyén művészetre is.

Digitized by Google

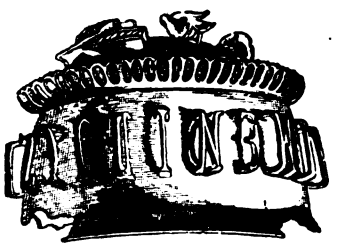
Érintém, miként ó-keresztyén sarkophagot Román és Olaszországon kivül, leginkább Franciaországban, s itt ismét különösen annak déli részén találnak. Hozzá adhatjuk, hogy ó-keresztyén koporsók hazánknak is azon táján fordulnak elő, mely valaha a római birodalom Pannoniának nevezett tartományát képezte, azaz a Dunántul; de eddig még nem találtunk ily koporsón keresztyén domborművet, mely styljével Constantin-féle kort, vagy csak valamivel későbbit sejtethetne velünk. Kőkoporsóink közt igen nevezetes a Szekszárdon 1845-ben az akkori odavaló megyei orvos, Tormay hozzájárultával felásott és gondos elővigyázata által megőrzött, melyet jelenleg a m. n. Museumban látunk, s melyet „Szekszárdi régiségek" czim alatt Kubinyi Ágoston ismertetett 1857-ben. E koporsó a legnagyobbak, a legdíszesebbek egyike. Fő-hosszoldalán a középső, üresen maradt felirási táblának mindkét oldalán Amor és Psyche jelenik meg, az Aginc. Sculpt. IV. T. 3. és 5. ábrájának Amor és Psycheéhez igen hasonló alakban és helyzetben. Az utóbbi sarkophagról Quast Aginc. tábláihoz irt szövegében ezt mondja: „Sarkophag von Marmor, aufgefunden i. J. 1780, in der Katakombe S. Pietro e Marcellino, oder der heil. Helena ad duas lauros, jetzt Torrepignattara, und hier zum erstenmal gestochen."

Quast készítési korát nem jelezi, de ez jelezve van domborműveinek stylje által; mert a pogány szellemű Amor és Psyche, és az oroszlán- s vadkan-vadászat mellett két apostolt is látunk ezen emléken, és a feliraton a keresztyén formulát „in pace." A római koporsó tehát Constantin után készült, és — az említett csoport hasonlatosságából itélve, a szekszárdi egykoru amazzal. A szekszárdinak egyik rövid oldalán Marsyas büntetése, másikán kettős edényből kinövő venyige látható. Itt tehát sehol sincsen keresztyén tárgy; mindazáltal ezért nem mondhatjuk még Kubinyival, az e koporsóban eltemetett nőnek férjét pogánynak; mert Helena és Constantia koporsóján sem jelen meg keresztyén tárgy, ámbár e két nőt a római egyház a szentek sorába igtatta. De ha e pontban nem értünk is tökéletesen egyet Kubinyival, egyetértünk, midőn az e koporsóban talált vas diatretumot keresztyén jelleműnek mondja.

A diatretáknak nevezett üveg-edények szerfölött ritkák, nehányat K. idéz, s ezekhez hozzáadhatni még az 1725-ben Novarrában találtat. A diatreta-król Martialis említést tesz XII. könyv. 70. epigrammájában:

„O quantum diatreta valent, et quinque comati!
Tunc, cum pauper erat, non sitiebat Aper."

Azonban ebből csak a diatreta nevével, s nem egyszersmind természetével is ismerkedünk meg; az utóbbit csakis a fenmaradt példányokból tanuljuk; ezek szerint diatretáknak a rómaiak oly üveg- vagy drágakőből vésett edényeket neveztek, melyek körül, a főtesttel csak igen csekély összefüggésben levő áttörött mű volt alkalmazva, e mű vagy tok gyanánt, vagy betűként vette körül a középső testet, mely körül mintegy karzatot, galleriát képezett. A betű összege többnyire jó kivánatot kifejező, vagy egészséges ivásra, vigadásra serkentő felirást adott, p. a novarrain ez olvasható: „Bibe, vivas multos annos." Minden, az edény magvától külön álló betű azzal keskeny és gyönge, mintegy száracskával van összekötve, s igy az egyes betűt mindannyi fogantyúnak tekinthetni, de gyöngesége miatt óvakodni kell, az edényt e fogantyúnál megfogni, vagy emelni. A diatreták készítése a képzelhető legnagyobb nehézséggel jár; azért is a rómaiak azokat igen nagyra becsülték Martialisnak „O quantum diatreta valent!" felkiáltása szerint; s azért a római kor óta diatretákat többé nem készítettek. Sőt a készítési módot egészen elveszettnek, feledékenységbe mentnek mondhattuk. Annál nagyobb elismeréssel találkozott e módnak legujabb felfedezése, melyet Pantocsek orvostanár hazánkfia hozott létre, ki tökéletes, egészen ép és az ismert római töredékeket minden tekintetben felülmuló diatretumot állított ki az 1867-diki párisi világkiállításon. Pantocsek szives volt ezen, a legnagyobb vigyázatot és pontosságot feltételező készítési módot velem közölni; de mivel maga szándékozik erről értekezni, e tekintetben nem szabad őt megelőznöm.

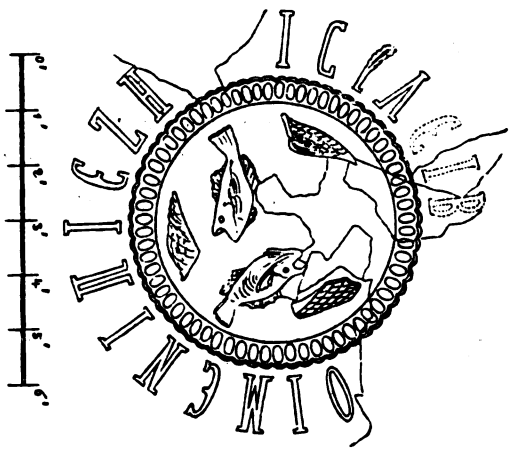


(137. ábra.)

A szekszárdi koporsóban talált és szintén a m. n. muzeumban őrzött diatretum töredékének alakját távlatilag adja 137-dik fametszetünk. Alaptervét pedig 138-dik fametszetünk; itt a csésze-alakú edénynek fenekét látjuk, melyen keresztyén jelképként a hal, az ichtys, jelenik meg. Kubinyi Ág. az itt látható görög felirást kiegészítve, igen helyesen igy olvassa: „*ΔΕΙΒΕ ΤΟ ΠΟΙΜΕΝΙ ΠΙΕ ΖΗΣΑΙΣ*" azaz „Áldozz a pásztornak, igyál és élvezz!" másként K. szerint: „Áldozz Krisztusnak, élj az ur vacsorájával, s üdvözülni fogsz." Igaz, a pásztort Krisztusra vonat-

Digitized by Google

koztathatni; ő a jó pásztor, ki az ó-keresztyén művészetben annyiszor jelen meg e kép alatt; de ezért még diatretumunkról nem mondhatjuk egész határozottsággal, hogy ez az urvacsorájánál szolgált, és hogy mint ilyen szent szertartású edény temettetett el urnőjével, ugy szintén a görög szóból a latinban is megtartott „Seses, sine bile seses“ nem absolut keresztyén jelentésű, mert pogány emléken is fordul elő s inkább élvezetre hí fel, semmint az üdvözlés reményét fejezi ki. Egyébiránt már a pásztornak idézése is elég arra, hogy ezen üvegcsészét kétségtelen keresztyénnek nevezzük, mint Kubinyi joggal teszi.*)



(138. ábra.)

A szekszárdi koporsón még az is igen érdekes, hogy ez hajdan be volt festve. Azon vitában, mely még nem igen rég az antik szobrászati művek befestése vagy be nem festése körül forgott a régészek közt, magok a befestés védői a polychromiából kivették a kőkoporsókat, s ime, hazánkban befestett koporsót találunk. A domborművek alapja még most is vörös, és az alakok hajazata sárga szinű; sőt Kubinyi bizonyítja, hogy a hajazat és Apollo lyrájának húrja akkor, mikor a sarkophagot a muzeumba hozták, aranyozva volt; alkalmasint a meztelen testrészek is hússzínnel, a ruházat pedig külön-külön festékkel volt befestve; s igy muzeumunk a régi kőkoporsók egyetlen egy befestett példányával bir.

Diptychon- és elefántcsont-tábla.

Idéztem Violet-le-Duc helyes véleményét, mely szerint a középkori plastika első kifejlődésére inkább folytak be az ó-keresztyénség kisebb, semmint nagyobb mérvű szobrászati művei.

E kisebb művek egyik osztályába tartoznak az ugynevezett diptychonok. A diptychonok, diptycha, eleinte két fatáblából állottak, melyeknek viaszszal bekent benső lapját irásra használták. Később dombormüves elefántcsont-táblák keletkeztek a használatuk miatt tárczáinkhoz hasonló, régibb fa és viaszos diptichonokból. Mintegy az V-dik század közepe táján szokássá vált, hogy az ujonnan kinevezett consulok, praetorok, aedilek, hivatalba léptöket többnyire többé kevésbé sikerült arczképöket ábrázoló dombormüves dyptychonok küldésével jelentették barátaiknak, s ezek azután a diptycha consularia stb., melyek meglehetős számmal maradtak ránk. Ezeken kivül dombormüves diptychonokat használtak külső védő könyvlapként is; később, midőn a kisebb házi oltárok és reliquiariumok jöttek divatba, ezek több, mint két dombormüves táblából is készültek, a középső mintegy szekrényt képezett, melyet két szárnyával be lehetett zárni, mind a hármon vallásos tárgyak ábrázoltatnak, s azokat triptychonnoknak nevezik. De vannak egyes alakos táblák is, ezek rendesen reliquiariumok, minőket a hiveknek, hogy megcsókolják, odanyujtottak, ezeket „pax“-oknak nevezik.

Az elősorolt alakos elefántcsont-táblák meglehetős számmal maradtak reánk, és midőn azok még gyakrabban fordultak elő a középkorban, mint az ó-keresztyén kornak hagyományai, világos, hogy a serdülő plastikára nagy befolyással kellett lenniök, s itt ismét csaknem kizárólag a vallásos tárgyuaknak, sokkal kevésbé a diptycha consulariáknak, melyeket legfelebb mellékes tárgyai és díszei miatt lehetett mintául tekinteni.

---

*) Garucci nem tartja ugyan ó-keresztyénnek e sarkophagot, hanem rómainak; mindazál·al Garuccinak bizonysága nem döntő: először, mert a koporsót maga nem látta; másodszor, mert semmi tekintettel nincsen a keresztyén jellemü halakra. De nézzük mégis, mit mond Garucci „Vetri ornati di figure in oro. 4-to con atlante in folio“ czimü 1864-ben Rómában megjelent XI. l. 3. jegyzetében: „A quest' uso (az ur vacsoráját érti) è stato riferito recentamente dal sig. Kubinyi il vaso diatreto trovato il 14. Aprile del 1845 nel comitato di Tolna a Szekszárd. Ma il potissimo, anzi unico argomento di tale attribuzione viene de supplemento, che egli ha immaginato alla manca leggenda, che è posta attorno al vaso: *ΛΕΙΒ .. ΟΙΜΕΝΙ ΠΙΕ ΖΗ .. ΙΕ* letta da lui *λειβε τω ποιμενι, πιε ζησαις*, espiegata: offri il sacrifizio al Pastore, bevi, vivi.“ Il perchè se a noi pare che debba supplirsi invece *Ποιμενι, πιε, ζησαις, ἀει βιον.* Poimeni, bibe, vivas, semper felix sis; ovvero *λειβε μοι, Ποιμενι, πιε ζεσαις* Liba mi, Poimeni, bibe vivas: mancherà per cio ogni sostegno a quella conghiettura. Si aggiunga, che niun segno di cristianesimo v'è in questo sepolcreto, anzi tutto spira il culto pagano.“ Talán a csé·ze fenekén látható hal is? A felirást több izben megnéztem és az *Λ* betü közepén a fekirányos vonalnak, mely e betüt *A*-vá tette volna, legkisebb maradványát sem láttam; a *ΛΕΙ* helyett tehát *ΑΕΙ*-t olvasni Garucci semmiképen sincsen jogosítva.

Digitized by Google

Igen nevezetes, a müncheni középkori museumban őrzött ó-keresztyén alakos elefántcsont-táblát ad másolatban 139. sz. fametszetünk; erről a bécsi „Közlemények“ 1861-ki évfolyamában szól Weingärtner, az 1862-diki évfolyamában pedig tüzetesebben Messmer. Az utóbbi értekezéshez van mellékelve fametszetünk is, melyet, valamint igen sok más e munkában felhasználtat is, a bécsi „Central-Commission“ előzékeny szivességéből birunk.

Weingärtner ide vonatkozó szavai (l. a b. Közl. 1861-diki évf. 110. lapját) a következők:

„Egy elefántcsont-diptychonnak fele van előttünk, mely, valamint régi korának és szabatos finom kivitelének, ugy előadása sajátságának és stylje tisztaságának tekintetében ritkítja párját. Az üdvözítő feltámadása és égbe szállása igen eredeti módon ugyanazon táblán van előadva. A tábla egyik oldalán nagyszerűen felfogott és ékesen kidolgozott, egészében Theodorich ravennai sírtemplomához hasonló, emléktornyot látunk. Ezen külön sír durva alapon áll, melyen földszinti szabályos négyeg-építmény emelkedik, antik tagozatú ajtóval, s ennek mindegyik oldalán álló szobros fülkével. Ezen építményre van téve a rotunda (kerek alakú épület), kettős oszlopos arkádjait megfekszi a tetején (fenyű-toboz alakú) akroterionnal diszített lapos kúp; két-két arkád félkörű ive közt csinosan kidolgozott medaillon foglal helyet. Még finomabb művű a többi építészeti dísz, nevezetesen a párkányzat akanthus levele. — E sírtemplomhoz zarándokol a biblia három Máriája, rajza pompás s alakja egészen a római szellemű matrónáké, bús komor kifejezéssel. A sír ajtajánál ül a szárnyatlan hirdető ifjú (angyal), mig az őrt álló római katonák



- (139. ábra.)

„Wir haben die eine Hälfte eines Elfenbeindiptychons vor uns, das in Bezug auf das Alter, die Delicatesse der Ausführung, die Eigenthümlichkeit der Darstellung und die Reinheit des Styls seinesGleichen sucht. In höchst origineller Weise sind auf einer und derselben Tafel die Auferstehung und die Himmelfahrt vereinigt. Wir sehen auf der einen Seite einen grossartig angelegten und zierlich ausgebreiteten Grabthurm vor uns, in der Hauptanlage etwa der Grabkirche des Theodorich ähnlich. Dieses Monasterium besteht aus einem rohen Unterbau, auf dem sich ein regelrecht quadrirtes und quadratisches Erdgeschoss mit einer antik gegliederten Thüre erhebt, die von zwei, mit Statuen geschmückten Nischen flankirt wird. Auf diesen Bau ist eine Rotunde aufgesetzt, deren flache, auf dem Gipfel mit einem Akroterion verzierte Kuppel auf gekoppelten Säulen, die durch Rundbögen verbunden sind, ruht. Zwischen je zwei dieser Rundbögen befindet sich ein sauber ausgeführtes Medaillon. Wo möglich noch feiner sind die architektonischen Details, besonders das Akanthusornament gehalten. — Zu diesem Grabtempel wandeln die

Digitized by Google

egyike, a sír talapjához támaszkodva, még alszik, a második, az épület mögött, lábon áll. A még egészen ifjunak és a későbbi typustól menten ábrázolt Krisztus maga heves mozdulatban, lebegő római ruházattal körülvéve, baljában irástekercset tartva, a tábla más oldalán hegyre száll, melynek oldalán két tanítványa ül. Egyik vagy az üdvözítő körüli fényt, vagy a Krisztust a felhőkből magához emelő isteni kezet rettegve, eltakarja arczát, másik bámulva emeli kezét. A rotunda fölött szabadon kidolgozott fa emelkedik, melynek dús gyümölcsein két madár élősködik.

Münchenben e pompás művet VIII-dik századbelinek tartják, ezen vélemény azonban semmikép sem jogosult. E században a művészet Olaszországban már legalantabb fokára szállott le, mig Byzantban a később egészen megmerevedett typus már teljesen ki volt fejlődve. Miután e művön semmi nyomát sem találhatni a hamisításnak, másrészt a XII-dik század végén beállott német szobrászati emelkedésnek sem; ellenben minden körülmény, mint az ismerő már a puszta leirásból is láthatja, az ó-keresztyén korra mutat, kénytelen vagyok e művet még amaz idő előttinek kinyilatkoztatni, melyben a byzanti művészet teljesen elvált a nyugatitól, és melyben az utóbbi egészen hanyatlott, tehát az V-dik vagy VI-dik századba. A tájnak ügyes kezelése, a felfogásnak és előadásnak realismusa, végre az égbehuzásnak motivuma, és a jó arányú, nem rövidített alak, mi mind a római művek sajátja, valószinűvé teszi előttem, hogy e mű görög földön készült."

drei Marien, prachtvoll gezeichnete und durchaus im Styl römischer Matronen gehaltene Gestalten von wehmütigem Ausdruck. Vor der Thür sitzt ungeflügelt der verkündende Jüngling, während der eine der Wacht haltenden römischen Soldaten auf den Unterbau gelehnt, noch schlummert, der andere dagegen hinter dem Gebäude steht. Christus selbst dagegen, noch ganz jugendlich und ohne Spur von dem später üblichen Typus, schreitet in heftiger Bewegung, von der römischen Gewandung umflattert, bereits auf der entgegengesetzten Seite, eine Rolle in der Rechten (?) haltend, einen Berg hinan, an dessen Lehne zwei seiner Jünger sitzen. Der eine birgt, vom Glanz geblendet, oder aus Scheu vor Gottes Hand, die aus den Wolken herabreicht und Christus zu sich emporzieht, sein Antlitz, während der Andre staunend seine Hände ausbreitet und erhebt. Über der Rotunde aber ragt auf der anderen Seite ein frei herausgearbeiteter, mit Früchten beladener Baum hervor, dessen Ertrag zwei Vögel benaschen.

An Ort und Stelle gilt diese prächtige Arbeit für ein Werk des VIII. Jahrhunderts, eine Annahme, die durch nichts sich rechtfertigen lässt. Um diese Zeit stand die Kunst in Italien bereits auf ihrer tiefsten Stufe, während in Byzanz der später ganz erstarrte Typus schon vollständig ausgebildet war. Da nun keine Spur von Fälschung sich auftreiben lässt und ebenso wenig eine einzige Spur auf die Erhebung der deutschen Sculptur am Ende des XII. Jahrhunderts hinweist, die allenfalls ein solches Werk hervorgebracht haben könnte, dagegen alle Umstände, wie Kenner schon aus der Beschreibung erkennen werden, auf die altchristliche Zeit deuten, so bin ich genöthigt, diese Arbeit noch vor jene Zeit zu setzen, in der die byzantinische Kunst sich gänzlich von der abendländischen schied, und die letztere jählichs verfiel, d. h. also in das V. oder VI. Jahrhundert nach Christi Geburt. Die geschickte Behandlung der Landschaft, der Realismus der Auffassung und Ausführung, endlich das Motiv des Emporziehens und die durchaus wohl proportionirten, durchaus nicht zu kurz gerathenen Verhältnisse, welche römischen Arbeiten eigen sind, machen mir die Entstehung auf griechischem Grund und Boden wahrscheinlich."

Az utóbbi szavakban nincs ellenmondás; mert a byzantiak magokat rómaiaknak nevezték.

Messmer Weingärtnernek idézett véleményét az id. helyen (Mitth. 1862-diki évf. 85. l.) azon megjegyzéssel erősíti, mely szerint a palaestinai asszonyok öltözete még ma is hasonlít a táblánkon ábrázolthoz; miért is itt inkább görög, mint római művet kell feltennünk. Ezután pedig így folytatja értekezését:

Digitized by Google

„Itt látjuk Krisztust ifju, tömör alakban, szakálltalanul ugyan, hanem bő, lebegő hajazattal és egyszerű (kereszt nélküli) nimbussal, baljában tekercset tartva, mig a felhőkből lenyuló isteni kézhez tartott jobbját az előbbi erőteljesen megfogja; az üdvözítő előretett ballábával gyors mozdulatban a hegyre száll, fejét és arczát az isteni kéz felé fordítva. Arcza távolról sem mutatja a később szokásos typust, vagy alkotása és kifejezése ama rajzbeli szegénységet és az arányok meghatározását, mely a katakombák falképeit jellemzi. A toga a jobb kar alatt a mell felé van huzva és a bal vállra felvéve, melyről sikerült vetéssel az alak hátán leesik és végével szabadon lebeg. Az ilykép a togától be nem födött jobb kar a bő ujju tunicát mutatja, melyből az alsó kar teljes lágy idomban nyúl ki. A ruházat igy a heves, felfelé tartó mozdulatba be van véve és egyszerü, hosszú redőivel igen természetesen mintázva. A lábak sandáljai szíjjakkal kötvék a bokák- és az előlábhoz.

A hegy lejtőjén két köpenyegbe burkolt apostol fekszik; egyik tisztelettel leborulva, arczát kezeivel födi el, másik csodálkozva tartja fel kezét. Mindkettőnek alakja tömör s minden conventionalis kifejezés nélküli; ők is, mint az üdvözítő, czipőt viselnek. Okunk van e művet az ugyane tárgyat ábrázolók legrégibbjének tekinteni, mert azon a még fiatal, szakálltalan Krisztus ama tekercset tartja, mely a katakombák képein tanítói minőségét jelezve, oly gyakran fordul elő, ugyszintén az üdvözítő arczalakzása is az ismert legrégibb korszakba vezet vissza. Hiányzik a később soha el nem felejtett keresztes nimbus, a győzedelmi lobogó a kereszttel tetején, a mandorla és a megváltót e jelenetben követő vagy felfelé mutató angyal. (Igen nagy súlyt fektethetünk a sandalokkal ellátott lábakra is; mert később Krisztust, az apostolokat és az angyalokat mindig mezitláb ábrázolják.) Az ábra felső bal szögletén az istennek egy felhőtöredékből lenyuló kezét látjuk. Oda van irányozva minden mozgás. Lenn három asszony az ellenkező oldalra tart, a hegy alatt a szent sír felé, mely az azt fölülmúló élő fával a tábla jobb részét foglalja el. A sír előtt, a nőkhöz fordulva, alacsony sziklán ül az angyal. Mint Krisztus, ő is togába van öltözve, az asszo-

„Hier sieht man Christus in jugendlicher, gedrungener Gestalt, bartlos, aber mit reichem, wallendem Haupthaar und einfachem Nimbus, in der Linken die Rolle haltend, während die Rechte nach der aus dem Wolkenfragment herabreichenden Hand Gottes ausgestreckt und von dieser kräftig gefasst ist, mit dem linken Fuss voran in rascher Bewegung den Berg hinansteigen, Haupt und Blick zur Hand Gottes gerichtet. Sein Gesicht zeigt nicht die entfernteste Spur des später üblich gewordenen Typus und die ganze Haltung in der Linienführung und Ausdrucksweise zeigt nichts von der Aermlichkeit der Zeichnung und Verhältnissbestimmung der Katakomben-Bilder. Die Toga ist unter dem rechten Arme gegen die Brust gezogen und über die linke Schulter geschlagen, von der sie im glücklichen Wurf den Rücken hinabfällt und mit dem Ende frei hinausflattert. Der auf diese Weise von der Toga freie, rechte Arm zeigt die weitärmelige Tunica, aus welcher der Vorderarm in voller weicher Form hervortritt. Die Gewandung ist mit in die rasche aufwärts gerichtete Bewegung hinein genommen und in einfachen länglichen Falten aufs Natürlichste gebildet. An den Füssen sind Sandalen mit Riemen um den Knöchel und Vordertheil befestigt.

Am Abhange liegen zwei Apostel in Mäntel gehüllt, der Eine verbirgt sein Gesicht, voll Ehrfurcht niedergebeugt, in den Händen, indess der Andere beide Arme in Bewunderung ausstreckt. Zwei volle, gedrungene Gestalten ohne jede Spur conventionellen Ausdrucks. Beide sind, wie der Heiland, beschuht. Wir haben dieser Darstellung zu Folge schon allein Grund genug, das Relief als das älteste der bezeichneten Bilder dieses Gegenstandes zu bezeichnen, denn hier führt der jugendliche, bartlose Christus noch die Rolle, welche auf Katakomben-Gemälden, sein Lehramt bezeichnend, häufig angetroffen wird und mit den Gesichtszügen genannter Art die uns bekannte früheste Periode der christlichen Kunst anzeigt. Es fehlen der später nie vergessene Kreuznimbus, die Siegesfahne mit dem krönenden Kreuze, die Mandorla und die theils begleitenden, theils emporzeigenden Engel — lauter spätere Attribute dieses Vorgangs. In der linken Ecke der Tafel befindet sich das Wolkenfragment mit der Hand Gottes. Dorthin ist die Bewegung gerichtet. Nach der entgegengesetzten Seite schreiten die drei Frauen von dem unterem Bergabhange dem heiligen Grabe zu, welch' letzteres mit dem dasselbe überragendem Baume die rechte Partie der Tafel

Digitized by Google

nyokhoz szól, jobbját emelve, melynek két első ujja ki van terjesztve, a két kisebb pedig behuzva, a hüvelyket nem vesszük észre. Itt Weingärtnernek más alkalommal mondott véleményét látjuk bizonyítva, mely szerint az áldás közben szokásos ujjmozgás eredetileg csak megszólítási jel volt, mely itt még nem mutatja a később meghatározott módot. Az angyal lábán sandalok mutatkoznak. Balja, melyet a köpeny eltakar, czombján nyugszik. Bal lába az előre tartott jobb mögé van visszahuzva, de ennek daczára mégis látható. A dús hajazattal körülvett arcz oldalról mutatkozik. Az angyal alakja a mögötte emelkedő sírkápolnát részben elfödi, ennek két lépcsőfokból álló alapja szintén sziklán nyugszik. Ezen emelkedik egy négyszög épület, dísz nélküli (?) antik ajtóval, melynek oldalán egy-egy szobros fülke van kivájva, a jobboldali fülkének csak fvrészét látjuk, mert alját az angyal elfödi. Az ajtó mindegyik szárnya három négyszögű mezőre van felosztva. A fal szabályosan elrendezett négyszögkőből (téglából) van szerkesztve, széleit falszalag foglalja el. E falszalag ép annyira szökik ki, mint az ajtó és a fülkék béllete. E négyszögépületet fenn két fekirányos, kiszökő fallemez fejezi be, s e fölött nyugszik az akanthus levéldíszes párkányzat: A párkányzat fölött száll fel a rotunda, mely külön talapon áll, ez utóbbi hengertagjai fölött dombormüvü levéldíszt mutat, mely ruganyosabb minőségében a későbbi császári kor építészetét árulja el, és ide hihetőleg a régibb görög és római agyag-edényekről jött át. Igy találjuk az előbb említett akanthusféle párkányzatot Jeruzsalem „arany kapuján“ is, mely Fergusson alapos vizsgálata értelmében Constantin korából származik. Végre a két oldal-fülke is ugyanazon időt árulja el.“

bildet. Vor dem Grabe sitzt zu den Frauen gewendet auf kleiner Felserhöhung der Engel. Er trägt wie Christus die Toga und redet zu den Frauen, indem er die Rechte erhebt, von welcher die zwei ersten Finger ausgestreckt, Ring- und Kleinfinger aber eingebogen sind. Der Daumen ist nicht zu unterscheiden. Hier sieht man eine, bei andrer Gelegenheit von Weingärtner gemachte Bemerkung bestättigt, dass die sogenannte Geberde des Segnens ursprünglich nur ein Gestus der Anrede ist, der hier noch keine der nachmals fixirten Formen zeigt. Die Füsse kleiden die oben beschriebenen Sandalen. Die linke Hand, vom Mantel fast verhüllt, ruht auf dem linken Schenkel. Der linke Fuss ist hinter den vorgestreckten rechten gestellt, aber doch sichtbar. Das vom Haare reich umwallte Gesicht zeigt sich im Profil. Diese Engelsgestalt bedeckt einen Theil der rechten Partie der Grabkapelle, die unmittelbar hinter ihr steht. Die in zwei Stufen ansteigende Krepis ruht auf felsigem Boden. Über dieser Krepis erhebt sich ein Quadratbau mit antiker schmuckloser Thüre, die zu ihren beiden Seiten je eine halbrunde Nische mit einer Statue hat. Von der rechten Nische wird nur ein Segment des Bogens sichtbar, weil der Engel dessen Fortsetzung und Statue verdeckt. Jeder Flügel der Thüre theilt sich in drei viereckige Felder. Das Mauerwerk besteht aus regelmässig gelagerten Quaderstücken und wird an den Kanten von lisenenartigen Streifen eingerahmt. Diese verticalen Streifen treten mit der Thür- und mit der Nischenumrahmung um das Gleiche aus der Mauerfläche vor. Horizontal wird dieser Quaderbau durch zwei übereinander vorspringende Platten abgeschlossen, die sich mit den erwähnten Ecklisenen rechtwinklig verbinden. Darüber ladet das im Akanthus belebte Kranzgesims aus. Hinter diesem Gesims steigt die Rotunde in die Höhe, welche mit eigener Krepis versehen ist. Letztere zeigt über den Rundstäben ein erhaben gearbeites Blatt-Ornament, welches in mehr elastischer Form die Architectur aus der späteren Kaiserzeit gleichfalls bemerken lässt und an Vasen grichisch-römischer Zeit vorgebildet erscheint. So wird das erwähnte Akanthus-Gesims des Quaderbaues auch am „goldenen Thor“ zu Jerusalem angetroffen, welches nach Fergusson's gründlicher Untersuchung aus der Periode des Constantin stammt. Endlich weiset die Nischen-Anordnung zu beiden Seiten der Thüre in die besagte Zeit zurück.“

Digitized by Google

A leirás további részletes folytatása után Messmer végre azon kissé merész következtetéshez jut, mely szerint táblánkon a valódi szent sír, mint ezt Constantin építette, le vagyon másolva, mely nézetét ekkép védi:

„Ha meggondoljuk, hogy sok honába visszatért zarándok a jeruzsalemi szent sírhoz hasonlót épitett otthon, nem fogunk csodálkozni, midőn az ilyféle építmények többé-kevésbé sikerült ábrázolásával találkozunk, melyek közül mind dicsekedni akart az eredeti szent sírhozi hasonlatosságával. Táblánk irányában másként vagyunk, mert itt általán nem mutatkozik részlet, mely lehetőleg idegen volna eredetiétől; itt minden oly határozott és a Constantin-féle építménynek oly megfelelőleg van előadva, hogy pillanatig sem kétkedem ezen előadást a IV. és V. századbeli épület hű másolatának kinyilatkoztatni. Midőn sem Eusebius, sem Cyrillus, sem az ezekkel egykorú bordeauxi zarándok a jeruzsalemi sírkápolnát tüzetesebben nem irják le, és csakis pompás voltát és szépségét dicsérik, szabad lesz az építészet akkori állapotából és annak ebbeli feladatából következtetnünk, miként ezen, nagy jelentékenysége által kitüntetendő épületnél nemcsak a régibb, használtabb alakot alkalmazni, hanem a kiváló feladathoz illő ujat is teremteni törekedtek; s igy akadtak a kúpnak vagy körépületnek összekötésére az alatta levő négyeg-épitménynyel. — Constantin, mint tudjuk, e két épületnemben működött, s e kis szent sírkápolnában ily következménydús összekapcsolást könnyen lehetett létesíteni. — — A rómaiak síremlékeiknél négyeg talapon emelt körépítményeket régóta alkalmaztak (Augustus és Hadrian síremlékében, az utóbbi a mai Castel s. Angelo); itt e mód uj, méltó alkalmazást nyert. Az idézett kor mellett az is szól, hogy a tetőn még hiányzik a kereszt; mert Rossi kutatásai szerint (Spicil. Solesm. N. p. 505.) akkor a kereszt még mindig az ismeretes monogramm alatt lappangott. Semmi más kor a keresztet ezen szent helyiség fölött nem akarta volna nélkülözni; s igy Arculfus 670-ben irt jelentése a szent sír csúcsának arany (későbbi) keresztjéről egyenesen emlékezik stb.

„Wenn man bedenkt, dass viele in ihre Heimath zurückgekehrte Pilger nach dem Muster des heiligen Grabes in Jerusalem ähnliche Anlagen gründeten, so kann die mehr oder minder gelungene Darstellung solcher Bauten auf Abbildern nicht befremden, die alle dem Urbilde conform zu sein prätendiren mochten. Ganz anders verhält es sich mit unserm Relief. Hier zeigt sich kein dem Urbilde möglicher Weise fremder Zug, Alles ist so exact und dem constantinischen Bau so entsprechend gebildet, dass ich nicht anstehe, diese Darstellung für das getreue Abbild des Baues im IV. und V. Jahrhundert zu erklären. Da weder Eusebius und Cyrillus, noch der gleichzeitige Pilger von Bordeaux etwas Näheres über diese Capelle melden und nur der Pracht und Schönheit derselben Worte geben, so ist es erlaubt aus dem Stand der damaligen Architektur und ihrer Aufgaben den Schluss zu ziehen, diess durch seine Bedeutung ausgezeichnete Gebäude werde im Allgemeinen den überlieferten Formen entsprechend die Tendenz gehabt haben, der neuen hochwichtigen Aufgabe gegenüber auch eine neue Form zu Tage treten zu lassen Diese aber besteht in der Verbindung des Kuppel- oder Rundbaues mit der quadratischen Grundlage. Für beide Arten der Architektur war ja Constantin, wie wir wissen, durch Errichtung von Denkmälern thätig. In dieser kleinen heil. Grabkapelle liess sich diese Absicht, eine solche folgenreiche Vermittlung herzustellen, unschwer verwirklichen. — — Rundbauten auf quadratischer Grundlage kannten die Römer schon lange für die Anlage von Mausoleen; hier ward derselben eine würdige neue Bestimmung. Das auf der Spitze fehlende Kreuz spricht für diese Zeit, in welcher, Dank den Forschungen de Rossi's, diess Zeichen noch immer unter dem Symbol des bekannten Monogramms verborgen blieb. Keine andere Periode würde hier, gerade über dieser geheiligten Stätte dies Zeichen haben vermissen wollen, wie denn Arculfus Bericht von 670 ausdrücklich des goldenen Kreuzes auf der Spitze gedenkt u. s. w.

Ezekhez csak ezt adom hozzá, hogy domborművünkön, a mi feladatunkhoz képest a legfontosabb, többé nem szobrászati, hanem tökéletesen festészeti compositiót és elrendezést látunk. Az alakok antikféle elmetszését kétfelé és soronkénti profilbe állítását itt nem veszszük észre, mert a nagyobb rész egész arczczal a néző felé van fordulva; nem veszszük észre, továbbá, az előadásnak az előtérre való szorítását; ellenben itt, távlati mélységben, többféle jelenet egymás mögött, távol egymástól van ábrázolva; igy az angyal mögött emelkedik a síremlék, e mögött áll a két őrkatona, még e mögött az olajfa, és e mögött

Digitized by Google

emelkedik a hegy, melyen ismét két különböző távolság vagy planum van, t. i. az, melyen a két apostol, és a még távolabb, melyen az üdvözítő jelenik meg. Az előadás módja az ujabb festészeti dombormüvektől csak egy tekintetben különbözik, abban, hogy a legtávolabbi alakok is ép annyira szöknek ki az alapból, mint a legközelebbiek, vagyis hogy azok nem lapulnak meg távolságuk arányában, hanem megtartják még az antikféle egyenlő kiemelkedést; legalább a rajzra vetett erős és széles árnyékok (Schlagschatten) világosan e mellett szólnak.

Mozaik.

A mozaik-müvészet egyik legfőbb alapját képezi a későbbi keresztyén festészetnek, e művészetben fejlődtek ki leginkább a középkor vallásos tárgyú typusai; miért is szükséges, hogy amazt valamivel közelebb tekintsük; teszszük pedig Schnaase jeles utmutatásával, melyet „Műtörténete“ III. 184. s k. l. találunk.

„Mindenek előtt a Krisztus eszményének kifejlesztését a byzanti művészet nagy eredményének kell tekintenünk. Nem vizsgáljuk itt, vajjon a megváltó vonásainak valóságos hagyománya alapul szolgált-e; ez nem bizonyos, de nem is valószinűtlen. Mint sz. Ágoston világosan mondja, itt többféle eltérő felfogás létezett; de hogy épen ezen egyedülit választották, ez már idomérzetök, még pedig igen sajátságos és jelentékeny következménye volt. Mert ezen alak az eddig szokott iránytól egészen eltér; mellőzte nemcsak, mi igen közel állott, egészen Jupiterét, hanem egyszersmind mindent, mit a hellen képzelőtehetség az istenek ábrázolásában feltalált. A magasabb homlok, az elosztott, sima lefolyó haj az igen jelentékeny ujításhoz tartozik. Nem valószinűtlen, hogy ezekben meghatározott vidék szokása, talán bizonyos sectában elfogadott, szolgált alapul, s hogy ezt sem Görög-, sem Olaszország classikai földén, hanem a keleten, nevezetesen Palaestinában kell keresnünk, igy tehát a keleti elem alkotólag lépett volna fel. Azonban a képzelőtehetség ereje nemcsak ezen legmagasztosabb alakon, hanem más typuson is cselekvőleg lépett fel, u. m. a szűzén, a főapostolokén, sőt még az inkább általánosan tartott, még nem teljesen egyénesített többi apostolokén, ugyszintén ezen emlékek tartásán és csoportozásán is. Ezekről csak az Olaszország templomaiban fenmaradt mozaikok után itélhetünk ugyan; de kétséget nem szenved, hogy a byzanti birodalomban egykorulag készített munkák ugyanezen jellemmel birtak. Észrevesszük azt az e vidék későbbi s kisebb műveiben, mert ráismerünk erre még a legelkorcsosodottabb kor munkáiban is. A közlekedés akkor még élénkebb volt, semhogy különféle kifejlődést lehetne feltennünk, másrészt a byzanti birodalom több segédeszközzel és jobb technikával birt.

„Vor Allem ist die Ausbildung des Christusideals eine grosse That dieser byzantinischen Kunst. Man kann es dahingestellt sein lassen, ob demselben eine wirkliche Überlieferung der Züge des Heilandes zum Grunde gelegen habe; es ist nicht erwiesen, aber nicht unmöglich. — Es gab, wie Augustin ausdrücklich sagt, mehrere Auffassungen. Dass man sich für diese entschied, war daher schon eine Wirkung des Formensinnes, und gewiss eine höchst eigenthümliche, bedeutsame. Denn diese Form entfernte sich ganz von der bisherigen Richtung, sie vermied nicht bloss, was am Nächsten lag, die hergebrachten Züge des Zeus, sie entfernte sich von allem, was die griechische Phantasie der Götterbildung verliehen hatte. Die erhöhte Stirn, das getheilte, glatte, herabfallende Haar waren höchst bedeutende Neuerungen. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass man sich dabei an den Gebrauch einer bestimmten Gegend, etwa einer Secte anschloss, die wir dann nicht auf dem klassischen Boden Italiens oder Griechenlands, sondern im Orient, in Palästina zu suchen haben würden. Das orientalische Element machte sich hier auch bildnerisch geltend. Wie an dieser höchsten Gestalt zeigte sich die Kraft der Phantasie an den anderen typischen Formen, der Jungfrau, der Apostelfürsten, selbst an dem allgemeinen, nicht vollständig individualisirten Typus der übrigen Apostel, an der Haltung, an der Gruppirung, welche in diesen Monumenten sich ausbildete. Wir können darüber nur nach den Mosaiken urtheilen, welche in den Kirchen Italiens erhalten sind; es leidet aber keinen Zweifel, dass die ähnlichen, gleichzeitigen Arbeiten im byzantinischen Reiche denselben Charakter trugen. Wir bemerken ihn in den kleinern und spätern Arbeiten dieser Gegenden, welche auf uns gekommen sind, er bleibt noch in der tiefsten Entartung kenntlich. Die Verbindung war damals noch eine zu enge, als dass der Entwicklungsgang nicht ein gemeinsamer

Digitized by Google

A mozaikképek stylje igen hatályos. Elrendezésök ez: az ugynevezett diadalíven, vagy azon, mely az apsist megelőzi, az apokalypsisből vett előkészítő ábrák láthatók, az apsis félkúpjában pedig a főalakok. Itt az üdvözítő többnyire a középen van antik öltönyben, több, mint természetes nagyságban, baljában irástekercset vagy könyvet tartva, jobbjával áldását osztogatva. Arcza mindig a néző felé van fordítva, állása magasabb, többnyire dombon, a paradicsom, melyből négy folyója (Euphrates, Tigris, Nilus, Phison) származik. Mindkét oldalán apostolok és szentek állanak, Péter és Pál rendesen legközelebb, kevésbé nevezetes tanítványai és a szentek távolabb, mindezek kisebb, magok közt egyenlő mérvben, a megváltó felé tekintenek, hanem ugy, hogy előrészök mégis egészben a néző felé van fordítva. A VII-dik század közepe óta (p. S. Venanzióban a Lateranban) néha a szűz is elfoglalja a középhelyet, ekkor ide s tova Krisztus mellképe, két angyal kiséretében, lebeg fölötte. Máskor Krisztust és a szűzet nem állva, hanem gazdag trónon ülve adják elő. Az ezen alakok alatti, rendesen zöldre festett talajon fénylő kövecskék gazdagon elhintvék, néha a széleken pálmafák állanak, néha ezek az alakok közt is megjelennek. A háttér vagy alap majd aranyos, majd (s ez régibb szokásnak látszik) kékre festett; meglehet, hogy itt paradicsomi egyesülésre gondoltak. E főkép alatt gyakran keskeny fries látható, melyen, Krisztus alatt, jelképe, a bárány jelenik meg, más bárány az apostolok mindegyike alatt áll, mindegyik a középső felé fordulva. E bárányok, minden oldalon, városból jönnek ki, s ezt a felirás Bethlehemnek és Jeruzsalemnek nevezi, s igy világos a czélzás a megváltó születésére és halálára, végtelen uralkodásának kezdetére és czéljára. A szent alakok ezen ünnepélyes nyugalomban felfogott összeállítása egyes apokalyptikai jelenetekkel vegyítve, leggyakrabban fordul elő; ritkábbak, p. Sta Maria-Maggioreban, történeti, az ó- vagy uj-testamentomból vett jelenetek. A történeti elem még nem honosodott meg, az uj iránynak még csak jellemét határozza; a jelképes még nem tűnt el, csakhogy többé nem uralkodó, némely elfogadott és szentesített jelben van képviselve. De ezen iránynak jelleme is megváltozik, nem vonatkozik többé, mint a katakombákban, az egyesnek megváltására, hanem inkább a szentek-

gewesen sein sollte, und das byzantinische Reich war im Besitze reicherer Mittel und einer besseren Technik.

Der Styl der musivischen Bilder ist ein höchst wirksamer. Die Anordnung der Bilder ist folgende: der s. g. Triumphbogen oder der Bogen vor der Concha ist die Stelle für die vorbereitenden Darstellungen, etwa aus der Apokalypse; im Innern ihrer Wölbung sind die Hauptgestalten angebracht. Hier sehen wir denn meistens in der Mitte den Heiland in antiker Tracht, von mehr als natürlicher Grösse, in der linken Hand eine Schriftrolle oder ein Buch, mit der rechten segnend. Sein Antlitz ist stets gerade vorwärts gewendet, er stehet erhöhet, meistens auf dem Hügel mit den vier Strömen. Neben Christus stehen auf beiden Seiten Apostel und Heilige, am nächsten häufig Petrus und Paulus, geringere und spätere Heilige entfernter, sämmtlich in gleicher, etwas kleinerer Dimension, mehr oder weniger nach dem Erlöser hingewendet, doch so, dass im Wesentlichen die Vorderseite ihrer Gestalt uns zugekehrt ist. Von der Mitte des VII. Jahrhunderts (z. B. in San Venanzio im Lateran) nimmt auch wohl die Jungfrau die mittlere Stelle ein, wo dann zuweilen Christus in halber Figur, segnend über ihr, zwischen zwei Engeln dargestellt ist. Bald werden auch Christus oder die Jungfrau nicht stehend, sondern auf reichen Sesseln thronend gebildet. Der Boden unter diesen Gestalten ist gewöhnlich grün gehalten und mit glänzenden Steinen reichlich bestreut, Palmen sind manchmal am äusseren Rande, zuweilen auch zwischen den Gestalten angebracht. Der Hintergrund ist bald golden, bald (und diess scheint der ältere Gebrauch) in einem kräftigen Blau; der Gedanke einer paradiesischen Vereinigung (?) mag dabei zum Grunde gelegen haben. Unter diesem Hauptbilde läuft oft ein schmaler Streifen hin, auf welchem unter Christus, sein Symbol, das Lamm, unter den Aposteln andere Lämmer, auf jenes zugehend, erscheinen. Diese Lämmer kommen auf jeder Seite aus einer Stadt hervor, welche durch Inschriften als Bethlehem und Jerusalem bezeichnet sind, also auf Geburt und Tod des Erlösers, und dadurch auf Beginn und Ziel seiner ewigen Herrschaft hindeuten. Diese Zusammenstellung heiliger Gestalten in feierlicher Ruhe und daneben einzelner apokalyptischer Darstellungen findet sich am häufigsten; geschichtliche Scenen aus dem alten und neuen Testamente, wie in S. Maria Maggiore, sind seltener. Das histo-

Digitized by Google

nek, az egyháznak dicsőitésére. Alanyiságából átment a tárgyilagosságra. De még a pogány antik elem sincs féltékenyen elkerülve; itt is, sőt még sokáig a középkorban is, p. Jordan folyója emberi alakban, régi folyó-istenként urnával van ábrázolva.

Ezen alakok, még művészeti styljök tekintetében is ragaszkodnak az antik műgyakorlathoz, s csakis ott térnek el attól, hol az uj szellemnek jellemzőleg kellett mutatkoznia. Legalább a nagy főalakok arányai még szabatosak és nemesek, inkább nyulánkak, mintsem zömökek. Az arcz komoly és méltóságteljes, a szem nagy, nem ugyan különösen élénk vagy egyéni kifejezéssel, de mégis beható pillanattal ellátva. A világított részek, nevezetesen a homlok- és a járom-csont, erősen, sőt később keményen is kiszöknek az árnyékosakból. Az öltöny az antik szobrászatéhoz csatlakozik, a redők teljesek és szabatosak, a test széles részei világosan, sőt néha keményen elválnak az árnyéktól, mit talán a mozaikban az átmeneti hangulat nehéz létrehozása okozott. A színek jól vannak választva, többnyire világosak, a ruháknál kiváltkép fehérek. Kéz és láb inkább gyöngéden van előadva. Midőn az alakok többnyire a néző felé fordítvák, lábaik ugyanazon mélységben állanak, rendesen kifelé fordított ujjhegyekkel s lefelé hajtott véggel. Későbbi művekben ide s tova elhagyták a talajt, ugy, hogy az alak mintegy lebegve van ábrázolva.

E művek hatása igen jelentékeny. A colossalis és fenséges alakok nyugalmas és komoly tartása egyszerű, erős s erélyes színökkel kiemelkedvén az apsis sötétebb mélyéből, az ünnepélyesség és nyugalom eszméjét keltik, és lelkünkben a tisztelet érzetét ébresztik. Érezzük a keresztyénség előharczosainak egész magasztosságát, ez világi pompa-

rische Element ist nur im Allgemeinen vorgedrungen, es bestimmt nur den Charakter dieser neuen Kunstrichtung; das Symbolische ist nicht verschwunden, es herrscht nur nicht mehr, es wird durch eine geringe Zahl recipirter und geheiligter Zeichen repräsentirt. Es hat aber auch einen andern Charakter, es geht nicht mehr, wie in der Katakomben-Kunst, auf die Erlösung des Einzelnen, sondern mehr auf die Herrlichkeit der Heiligen, auf die Kirche. Es ist aus der subjectiven Haltung in eine objective gebracht. Auch das antike, heidnische Element ist nicht mit Aengstlichkeit ausgeschlossen; auch hier noch, was sich selbst lange im Mittelalter erhält, wird der Fluss Jordan in menschlicher Gestalt, wie ein alter Flussgott mit der Urne dargestellt.

Auch im künstlerischen Style schliessen sich diese Gestalten noch an die Antike an; nur da sind sie abgewichen, wo sich der neue Geist charakteristisch zeigen musste. Die Verhältnisse, wenigstens der grossen Hauptgestalten, sind noch richtig und edel, eher schlank als gedrückt. Das Antlitz ist ernst und voller Würde, das Auge gross, zwar ohne besonderen lebendigen und individuellen Ausdruck, aber doch mit eindringlichem Blicke. Die beleuchteten Stellen, namentlich die Stirn und die Backenknochen treten stark, zuweilen, besonders später selbst hart gegen die schattigen Theile heraus. Die Gewandung schliesst sich an die antike Plastik an, die Falten fallen voll und richtig, die Breiten-Massen des Körpers sondern sich deutlich, manchmal selbst hart von dem Schatten ab, wozu vielleicht die Schwierigkeit der Übergangstöne bei musivischer Behandlung beitragen mochte. Die Farben sind wohl gewählt, meistens licht, bei den Gewändern vorzugsweise weiss. Die Hände und Füsse sind eher zart ausgeführt. Da die Körper aller Figuren in der Vorderansicht gehalten sind, so stehen die Füsse meistens gleich, in derselben Entfernung, etwas auswärts, die Spitzen nach unten gebogen. Bei spätern Arbeiten hat man auch wohl den Boden fortgelassen, so dass die Figuren als schwebend erscheinen.

Die Wirkung dieser Werke ist eine sehr bedeutende. Die kolossalen Gestalten in ruhiger ernster Haltung, würdevoll und majestätisch, mit einfachen, kräftigen, lichten Farben aus dem Helldunkel der Concha hervortretend, geben ein Bild der Ruhe und Feier und nöthigen der Seele ein Gefühl der Ehrfurcht ab. Man fühlt die ganze Hoheit dieser

Digitized by Google

nélküli győzelem, világítva a szellemi világ első dicsőségével; a hely szentsége áthat bennünket, s a térd az isteni felség közelléte előtt akaratlanul meghajol. Az egyháznak egész roppant ereje, melylyel elismerésének ezen első szakában birt, oly hatással nyilatkozik, minőt szendébb művek nem idézhettek volna elő. Legyen bár hiány, hogy ezen alakok nem birnak szabad változékonysággal, hogy egyszerű egyenméretben állítvák egymás mellé, és tartásban, kifejezésben s jelentőségben ismétlődnek; még maga e hiány is előnyös, mert erősíti s állandóvá és biztossá teszi a hatást. E styl távol áll a katakombai művészet irányától; nem mutatja többé a különféle momentumok felhalmozását, a titokteljes játsziságot, a derült mellékletet. Ezért a táj is, mely néha a katakombákban mutatkozott, itt már egészen eltűnt. A háttér egyszerű kék festéke, nem az égnek világos színe, hanem erős és sötét, hogy azon az alak kiemelkedhessék; e színt csakhamar az arany-alap váltja fel, mely a keresztyén művészetben hosazu időre uralkodóvá válik.

„A mult században az aranyalap alkalmazását barbárságnak, a fényes, az anyagi iránti nyers kedvelésnek kiáltották ki, mely által a nemes idom érzete eltompul. Meglehet, hogy a drágakő- s érczekkeli pompázgatás összefüggésben volt a szép érzetének csökkenésével; mégis e helyen, azaz mint az egyszerűen szobrászatilag felállított alakok háttere, az arany fölötte jó hatású. Összeköti azokat összpontosító fényével, másként pedig mégis nevezetesen kiemeli; a hely egyházi fenségének felel meg; mivel nem üres pompaként tapad a szentek testéhez, hanem a szellemi működés erejét képviseli, mely az egyszerűség- és alázatosságból kiindulva, sugárokat vet maga körül. Másrészt a fényesnek, az aranynak kedvelése nemcsak a nyerseség jelének tekinthető, hanem valóban a keresztyén színérzet lendületének is. Valami titokteljes rejlik e fényben, mely az anyag bensejéből kiindulva, e bensőbe enged betekinteni. Nem illik a természetes szépség és kecs felé irányzott szobrászati művészethez, ebben üres és nagyon is érzékinek tünik fel; de emeli az egyházi műnek fenségét, és midőn festészeti bensőbb irányt követnek,

Vorkämpfer des Christenthums, es ist ein Triumph ohne weltliches Gepränge, in der ersten Glorie geistigen Lichts; man wird durchdrungen von der Weihe und Heiligkeit des Ortes, das Knie beugt sich unwillkürlich vor der Nähe der göttlichen Majestät. Die ganze ungeheure Kraft der Kirche in dieser ersten Zeit ihrer Anerkennung spricht sich hier aus, in einer Weise, wie es mildere Kunstwerke nicht vermocht hätten. Mag es ein Mangel sein, dass diesen Gestalten eine freie Mannigfaltigkeit fehlt, dass sie in einfacher Symetrie nebeneinander gestellt sind, in Haltung, Ausdruck und Bedeutung sich wiederholen; auch dieser Mangel ist förderlich, er verstärckt die Wirkung, macht sie bleibend und sicher. Von der Richtung der Katakombenkunst ist dieser Styl weit entfernt; nichts mehr von jener Häufung verschiedener Momente, von jener mystischen Tändelei, von dem heitern Beiwerk. Hier ist alles strenge, würdig, imponirend. Daher ist denn nun auch das landschaftliche Element, das sich in den Katakomben zuweilen zeigte, völlig verschwunden. Das einfache Blau des Hintergrundes ist nicht die lichte Farbe des Himmels, es ist tief dunkel und hebt die Gestalten hervor; es wird auch bald und häufig von dem Goldgrunde ersetzt, der nun auf lange Zeit in der christlichen Kunst herrschend wird.

„Man hat diess in den verflossenen Jahrhunderten oft als eine Barbarei angesehen, als ein rohes Wohlgefallen am Glänzenden und Stoffartigen, welches den Sinn für edle Formen noch mehr unempfänglich gemacht habe. Es mag sein, dass der Prunk mit edlen Metallen und Steinen mit dem Verfall des Schönheitssinnes zusammenhing. Aber an dieser Stelle, als Hintergrund der einfach, statuarisch aufgestellten heiligen Gestalten, wirkt das Gold entschieden vortheilhaft. Es verbindet sie durch seinen concentrirenden Schein und hebt sie doch wieder mächtig heraus, es sagt der kirchlichen Majestät des Ortes wohl zu und erscheint, da es nicht am Körper der Heiligen haftet, nicht als eitler Prunk; es repräsentirt wohl die Kraft geistiger Wirksamkeit, welche von dem Einfachen und Demüthigen ausgehend rings umher leuchtet. Auch war die Neigung zum Golde und zum Glänzenden überhaupt nicht bloss ein Zeichen der Rohheit, sondern wirklich eine Regung des christlichen Farbensinnes. Es liegt etwas Mystisches in diesem Glanze, der aus dem Innern des Stoffes hervordringend uns in sein Inneres blicken lässt. Einer, auf die natürliche

Digitized by Google

összpontosítja a hangulatot és az eszmélkedéshez vezet.“

Schönheit und Anmuth gerichteten, plastischen Kunst sagt er nicht zu, an ihr ist er eitel und sinnlich; bei einem kirchlichen Werke erhöht er die Majestät und bei einer malerischen inneren Richtung concentrirt er die Stimmung und leitet auf das Sinnige und Betrachtende.“

E túlzott dicséretet Schnaase vizsgálata folyamában (192. s k. l.) igy módosítja:

Igaz, hogy a tér, melyen e művészet sikeresen mozoghatott, igen korlátolt volt. Legjelesebb alakjaiban is a méltóság és fenség kifejezése már a merevség- és mogorvaságét érinti, sőt midőn kevesebb ügyességgel adatnak elő, kemények és kisértetfélékké válnak. Érezzük, hogy itt nem teljesen felismert követeléseket támasztottak, ellenmondásokat kapcsoltak egybe, melyeket összhangzatosan nem birtak feloldani. Az egyéni nélkülözi a teljes eleven természetet, az eszményi, az életvidor, élvező erőt, a régi istenek öntudatos szépségét; e két elem még nincs teljesen egybeolvasztva.

„Freilich war das Gebiet, auf welchem sich diese Kunst mit Glück äussern konnte, ein engbegränztes. Selbst in ihren vortrefflichsten Gestalten streift die Würde und Hoheit schon an das Starre und Finstere, bei geringerer Ausführung erhalten sie etwas Hartes und Gespenstisches. Wir fühlen, es sind hier Anforderungen angeregt, die man noch nicht vollkommen kannte, Gegensätze verbunden, die man noch nicht harmonisch aufzulösen wusste. Das Persönliche ist ohne volle und lebendige Natur, das Ideale ohne die lebensfrohe, geniessende Kraft, ohne die bewusste Schönheit der alten Götter; beide Prinzipien sind noch nicht völlig verschmolzen.

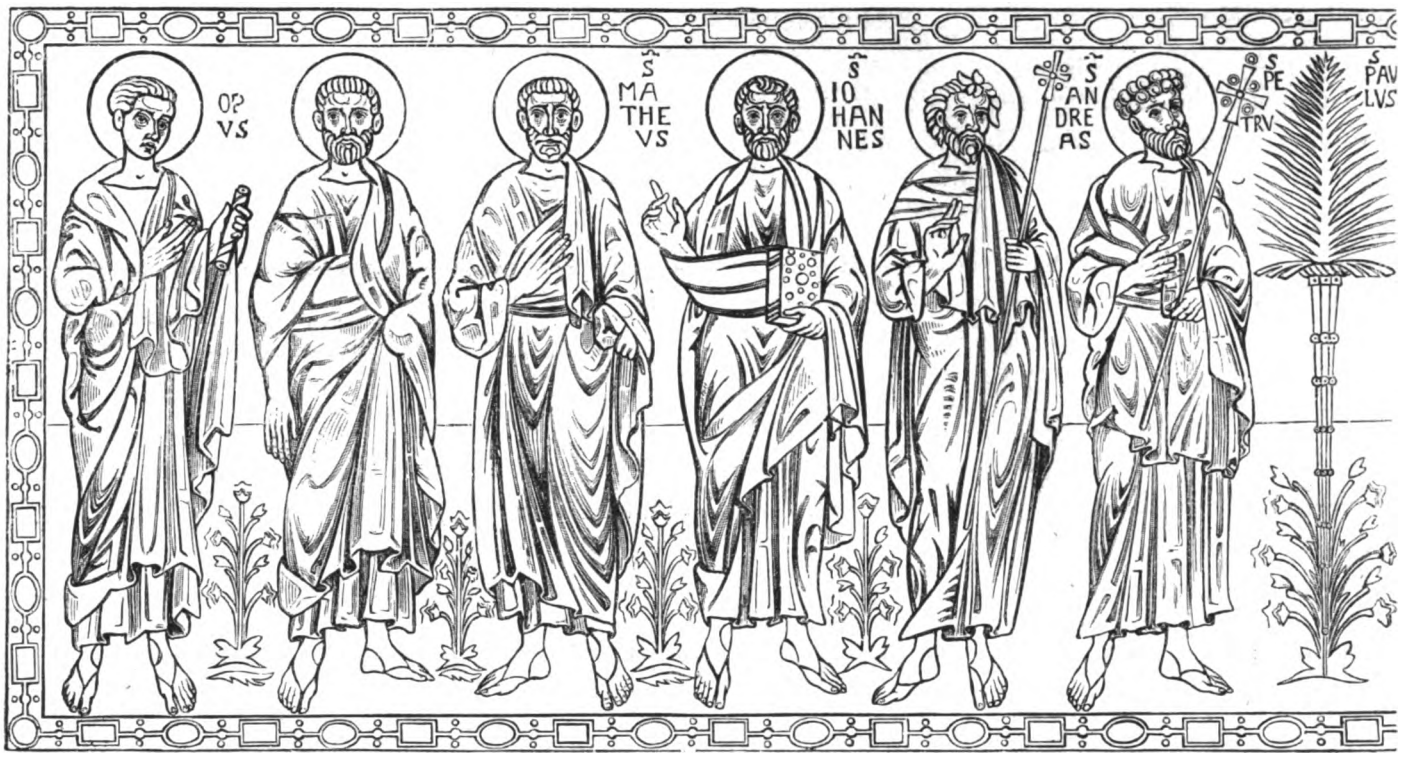
Innen van, hogy midőn élénkebb drámai tárgyakat ábrázolnak, az idő gyöngesége világosan mutatkozik. Ezt kézzelfoghatólag tapasztaljuk S. Maria-maggiore ó-szövetségi jeleneteket előadó mozaikjain. Agincourt ezeket (Peint. 14. és 15. T.) összeállította Trajan oszlopának domborműveivel; és ezen párhuzam igen tanulságos; mert mindkettő hasonló tárgygyal, t. i. csatajelenetekkel foglalkozik. Látjuk itt, mikép a művészet nem képes többé a cselekvőséget előadni, idomai egyedül a szenvedést birják ábrázolni, de még a szenvedésben is elkerülték az erőteljest. Tárgyalják az ur élettörténetét, de mindig csak gyermekkorát; a mennyire tudjuk, szenvedése, keresztre feszítése ezen első időben még nem fordul elő. A művészet gyöngesége az erkölcsi hiánynyal itt is párosult, s az utóbbi rányomta a küzdés képeire is a bágyadt, az erőtlen bélyegét.“

Daher wird denn die Schwäche der Zeit sehr deutlich, sobald mehr belebte, dramatische Gegenstände dargestellt sind. Sehr anschaulich wird uns diess bei den alttestamentarischen Vorgängen an den Wänden von S. Maria Maggiore. Agincourt hat mehrere dieser Mosaiken mit einzelnen Stellen aus den Reliefs der Trajanssäule zusammengestellt; und diese Parallele ist, da es sich auf beiden um ähnliche Gegenstände, um Kriegsvorfälle handelt, recht belehrend. — Wir sehen, die Kunst ist nicht mehr auf die Darstellung der That eingerichtet, ihre Formen eignen sich nur für das Leidende. Auch unter den Gegenständen aber, welche ein Leiden ausdrücken, vermied man das Kräftige. Wir finden manche Darstellungen aus der Lebensgeschichte des Herren, aber immer sind sie aus seiner Kindheit genommen; die Passion, die Kreuzigung kommen, so viel wir wissen, in dieser ersten Zeit noch nicht vor. Auch hier hing die Schwäche der Kunst mit einem moralischen Mangel zusammen, und dieser drückte denn auch den Darstellungen des Kampfes selbst ein Gepräge des Matten und Kraftlosen auf.“

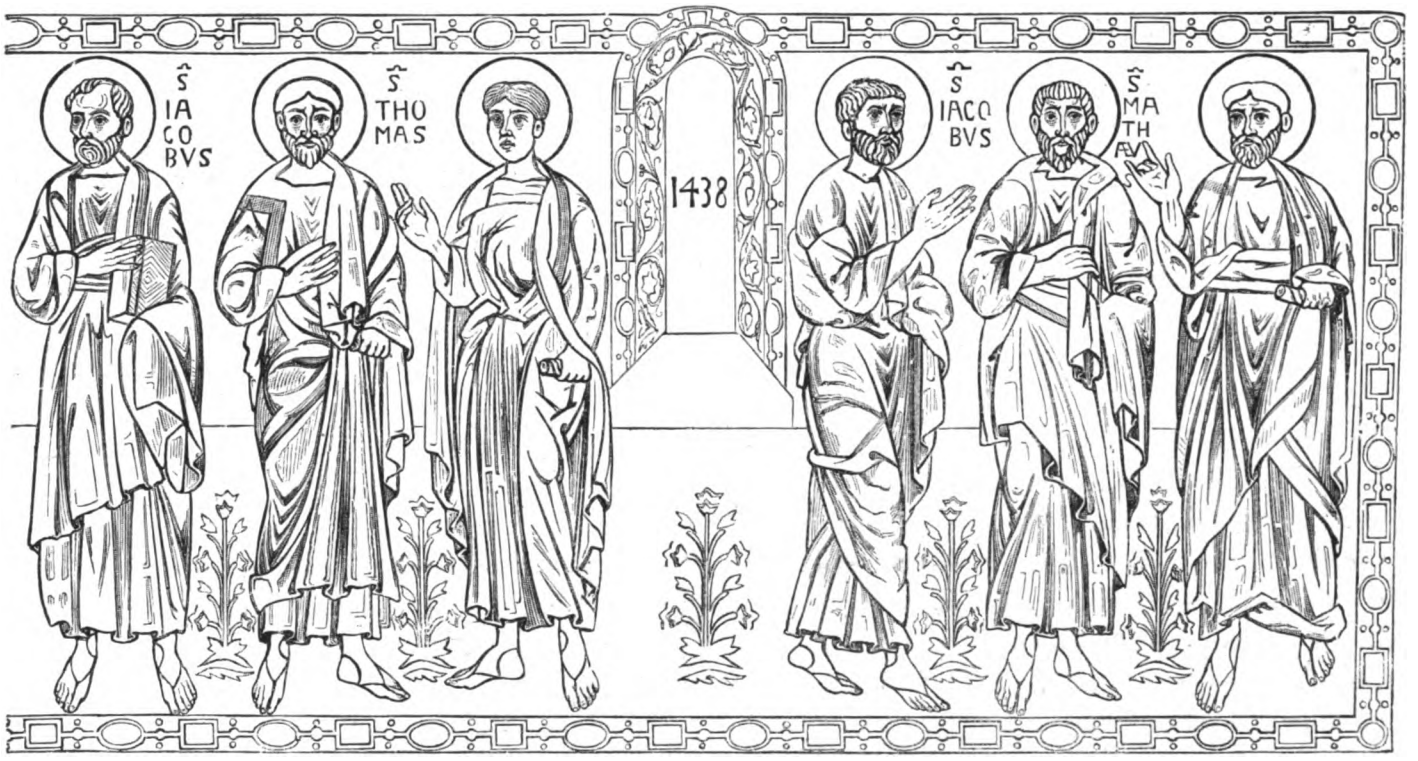
Három, a mosaik művészet legfényesebb, t. i. Justinian császár korából származó alak mását adta 65., 66. és 78-dik sz. fametszetünk 181. és 184. lapon; ime, két más ábra (140. és 141. sz.), mely kettős érdekkel bir, midőn a mozaik-művészet valamivel későbbi korát és az apostolok ez idő táján támadt typusát ismerteti velünk.

Digitized by Google

E mozaikkép látható*) a triesti San Giusto nevű domban, mely Kandler szerint (l. Archeografo triestino“ 1829. Vol. I. pag. 131. s k. és p. 169.) a XIV-dik században három különféle épületből állíttaték össze; nevezetesen pedig mostani északi hajóját, melynek apsisában az itt adott ábra fordul elő, egy



(140. ábra.)



(141. ábra.)

ó-keresztyén S. Mariana nevű basilika képezte volna. Az apostolok ezen sorát Haas Károly a bécsi „Arch. Közlemények“ 1859-diki évf. ily czím alatt „Über Mosaikmalerei mit Rücksicht auf die musivische Ausschmückung in der nördl. Seitenapsis des Domes von Triest“ (204. s k. l.) kétszer irja le.

*) Az apostolok az apsisban egy sorban állanak, ugy, hogy 141-dik számú fametszetünket a 140-dik számú folytatásának kell tekinteni.

Digitized by Google

Utóbbi leirása (210. l.) a következő:

„II. Az apostolok.

Ezen alsó mozaikok (fölöttük a 252. lapunkon említett szűz a gyermekkel ölében s két angyal társaságában látható) kezelésük és rajzok tekintetében lényegesen különböznek a felső előadástól.

Archaeologiai tekintetben a tulajdonképi apostol-sor legrégibb korszakába (Haas szerint a VII-dik századba) tartoznak, midőn a bárány képe alatti, jelképes előadásukat elhagyták.

Az angyalok és apostolok ikonologiája nincs még meghatározva, sem jelképeik, sem sorbani egymásra következésükre nézve.

Az apostolok itt a szokásos tizenkét számmal jelennek meg. Kilencznek neve megvan, három névtelen. Ha az emlékeken általánosan az első helyet elfoglaló Péter- és Páltól indulunk ki, a sorozat a következő:

Péter — András — János — Máté — névtelen — névtelen
Pál — Jakab — Tamás — névtel. — Jakab — Máté (Mátyás?)

Ha már most a két főnököt elsőnek veszszük és Péterrel kezdve, Pált a második helyre tevén, a sorban ugy haladunk, hogy Péter jobb oldalán állóra, a Pál balján állót következtetjük, az iménti, önkényes ugyan, hanem mégis a legrégibb apostolsorral megegyező rendet nyerendjük:

1. Péter, 2. Pál, 3. András, 4. Jakab, 5. János, 6. Tamás, 7. Máté, 8. névtelen, 9. névtelen, 10. Jakab (major), 11. névtelen, 12. Máté.

Ki kell mondanom itt, hogy a — tudtunkra annyira változó — sorozatot nem tekinthetem lényeges jelzőnek, de annak tekintem az egyes apostolok változó járulékát.

E tekintetben mindenekelőtt Péter érdekes.

Mig legrégibb előadásain Péter a kulcsok járulékával jelenik meg, a kulcs itt hiányzik s helyette a jelentékeny keresztes pálczát látjuk.

E keresztnek jelentése kettős; először mint a keresztfán meghalt üdvözítőnek győzedelem-, s így a számtalanszor alkalmazott keresztyénség symbolicus jele, másodszor, mint emlékeztetés Péternek ugyan a keresztfáni halálára. Régibb előadásokon apostolunkat csak nehányszor találjuk ezen járulékkal, így a VI-dik században a kereszttel, kulcsok nélkül (l. Jouy: „Mosaiques de Rome“, pag. 30), a VII-dikben a kereszttel s egy kulcscsal (Jouy p. 38.), és a VIII-dikban (Jouy p. 52.) szintúgy kereszttel és kulcscsal.

„II. Die Apostel.

Diese unteren Mosaiken unterscheiden sich wesentlich in der Behandlung und Zeichnung von der oberen Darstellung.

Vom archaeologischen Standpunkte gehören sie in die früheste Epoche der eigentlichen Apostelreihen, kurz nach dem Aufgeben der symbolischen Darstellungen als Lämmer.

So wie bei den Engeln, ist auch bei den Aposteln die Ikonologie eine noch nicht festgestellte, weder in Bezug auf Symbole, noch in Hinsicht ihrer Rangordnung in der Aufeinanderfolge.

Die Apostel erscheinen in der gebräuchlichen Zwölfzahl. Namentlich bezeichnet erscheinen neun, ohne Namen drei. Von den fast durchgängig in allen Monumenten an die Spitze gestellten Petrus und Paulus ausgehend, gliedern sie sich also folgends:

Petrus — Andreas — Johannes — Matthäus — Apostel — Apostel
Paulus — Jakobus — Thomas — Apostel — Jacob — Matthäus.

Nehmen wir nun die beiden Apostelfürsten als die ersten an und setzen, mit Petrus anfangend, Paulus als den zweiten und führen, immer je einen rechts und links von den beiden ersten an, in der Reihe weiter, so ergibt sich das folgende, allerdings willkührliche, jedoch den ältesten Apostelreihen annähernde Schema.

1. Petrus, 2. Paulus, 3. Andreas, 4. Jakobus, 5. Johannes, 6. Thomas, 7. Matthäus, 8. Apostel, 9. Apostel, 10. Jakobus (major), 11. Apostel, 12. Matthäus.

Ich kann nicht umhin, hier zu gestehen, dass ich die Aufeinanderfolge, welche bekanntlich so sehr wechselt, für kein wesentliches Charakteristikum halte, wohl aber das Variiren der die einzelnen, bestimmt bezeichnenden Apostel Attribute.

In dieser Beziehung erscheint denn vor Allen Petrus interessant.

Während sonst die ältesten Darstellungen diesem Apostel den Schlüssel als Attribut geben, fehlt er hier, und wir sehen den bedeutungsvollen Kreuzstab.

Dieses Kreuz hat eine doppelte Bedeutung: als Siegeszeichen des daran gestorbenen Erlösers, und dadurch als das unzähligemal gebrauchte Symbol des Christenthums überhaupt, und bei Petrus insbesondere an seinen Kreuzestod erinnernd. Wir finden den Apostel mit diesem Attribut in den älteren Darstellungen nur einige Male, so im VI. Jahrhundert mit dem Kreuze ohne Schlüssel, im VII.

Digitized by Google

Pál, ki már az V-dik században tartja a kardot, itt nélkülözi e járulékát, és a közönségesen használt könyvet tartja.

Andrásnak fürtös haja és keresztes pálczája jelentékeny byzanti előadásaivali megegyezése miatt, melyre a görög szertartás szerint áldó keze is utal.

Jakab (az ifjabb), kezében tartott irástekercscsel a limburgi zománczmű Jakabjához hasonlít.

János aggastyán alakban, ellentétben a nyugoti felfogással, mely őt fiatal korban képzeli; ez tehát könyvével, mely evangelista minőségére mutat, ismét byzanti befolyásra utal.

Tamás közönséges felfogású.

Máté hasonlókép, de nevezetes stylizált rajza miatt.

A következő két apostol mellett nincs felirás; mindkettő férfikorú, s nélkülözi a közelebb meghatározó járulékot.

Jakab (az idősebb) itt, meglepőleg, az ifjabb Jakab után van téve.

A tizenegyedik apostol fiatal, névtelen; kezében tartott tekercse és fiatal, szakálltalan arcza némikép Fülöpre magyarázható, azonban e feltevésemre különös súlyt nem fektetek.

A sort Máté zárja be. Ezen alak is nélkülöz minden sajátságost. Irástekercset tart ugyan, midőn azonban az előbbi Máténak nincs járuléka és a tekercs rendesen nem adatik az evangelistának, ennek nevét is függőben kell hagynunk.

A felfogás és rajz tekintetében itt két elemet látunk. Az alakok általán az ó-keresztyén latin mozaikok jellemében vannak tartva. A jobbakon még az antik szellemnek némi nyoma látható.

Egyebek közt a redőzet kitünő, a komoly alak még méltósággal és menten a későbbi nyugoti mosaikok torzításától, emelkedik ki aranyos alapján. De ha az érintett byzanti befolyás jeleit tekintjük, e műnek oly időben kellett keletkeznie, melyben a nyugoti mód a keletivel érintkezett. E szerint hajlandó vagyok keletkezését a görög művészeti szellem nyugaton való fellépésének idejébe, azaz a VII. századba tenni, nem sokkal későbbre, mint a ravennai Apollinaris nevű egyház mozaikjanak készítését.

Ravennai befolyásra mutat az apostolok közt alkalmazott növénydísz és a stylizált pálmafának előadási módja is.

Jahrhundert mit dem Kreuze und einem Schlüssel, im VIII. Jahrhundert ebenso mit Kreuz und Schlüssel.

Paulus, der ebenfalls schon im V. Jahrhundert mit dem Schwerte erscheint, ermangelt hier dieser Beigabe, und erhält das sonst ziemlich gebrauchliche Buch.

Andreas ist hier mit dem gelockten Haar und dem Kreuzstab bedeutungsvoll wegen der Übereinstimmung mit der byzantinischen Darstellungsweise, auf welche auch die nach griechischem Ritus segnende Hand hinweist.

Jakobus (der jüngere), eine Rolle in der Hand; ähnlich dem Email von Limburg.

Johannes als Greis, im Gegensatze zur abendländischen Weise, ihn als Jüngling darzustellen, ist (mit dem Buche als Evangelist) wieder eine Figur, welche eine entschieden byzantische Einwirkung zeigt.

Thomas erscheint in gewöhnlicher Haltung.

Matthäus ebenso, nur durch die auffallend stylisirte Zeichnung bemerkenswerth.

Die beiden folgenden Apostel sind durch keine deutliche Beischrift näher bestimmbar; beide sind im Mannesalter, keiner durch irgend ein Attribut gekennzeichnet.

Jakobus (der ältere) erscheint hier auffallender Weise nach dem jüngeren.

Der eilfte Apostel erscheint als Jüngling ohne Beischrift; einigermaassen deutet die Rolle in der Hand, und das jugendliche, bartlose Antlitz auf Philippus — eine Hypothese zwar, die ich bei dem Mangel an Geschick zu kunstvollen Vermuthungen gerne preisgebe.

Matthäus schliesst nun die Reihe. Auch diese Figur entbehrt jeder besondern Eigenthümlichkeit. Er trägt zwar eine Schriftrolle, allein da der andere Matthäus kein Attribut erhält, und die Rolle für gewöhnlich nicht für den Evangelisten passt, so bleibt seine Charakteristik eine unentschiedene.

Vom Standpunkte der Auffassung und Zeichnung sehen wir hier wieder zwei Elemente. Im Allgemeinen sind die Gestalten in der Weise der altchristlichen lateinischen Mosaiken gehalten. In den bessern Figuren ist noch ein Hauch des antiken Geistes.

Namentlich ist der Faltenwurf ein meist trefflicher, und würdevoll ohne Caricatur, wie sie die späteren Mosaiken der abendländischen Schule zei-

Digitized by Google

gen, heben sich die ernsten Gestalten von dem Goldgrunde ab. Im Hinblicke aber auf die eben berührten byzantinischen Anklänge, muss dieses Werk bereits in eine Zeit fallen, in welcher Abend- und Morgenländisches sich berührten. Ich möchte daher dasselbe in die Zeit des ersten Auftretens des griechischen Kunstgeistes im Abendlande, und zwar in das VII. Jahrh. kurz nach den Mosaiken der Apollinariskirche in Ravenna setzen.

Dahin führen auch, und zwar direct auf ravennatischen Einfluss die Behandlung der zwischen den Aposteln angebrachten Pflanzen-Ornamente und die stylisirte Palme.“

Más helyen (206. l.) Haas az apostolok sandalaira figyelmeztet; ez oly felfogási mód, melylyel csaknem kizárólag ezen alakok legrégibb előadásaiban találkozunk; mivel később az üdvözítő, az angyalok és az apostolok mindig mezitláb ábrázoltatnak, annak jeléül, hogy ők, mint az ég lakosai, nem szorulnak lábbelire.

Dicséri továbbá Haas (206. l.) az egésznek styljét, mint egyszerűt és értelmest, főleg a bő vagy széles és természetes redőzetet; végre kiemeli az egyik Jakabnak élénk, lépdelő mozgásban előadott alakját: „Diese Figur ist interessant durch die sehr (?) belebt gedachte schreitende Bewegung.“

De nem figyelmeztet kellőleg az arczok nagyrészbeni egyformaságára és az állások és mozgások merevségére, mert ez a későbbi mozaikokban nőttön nő, s igy a roszalás fokozása mindenesetre nehézséggel járhatna.

Az 1438-diki évszám, melyet a 141-diki fametszetünk közepében levő fülkében látunk, nem a mozaik-készítésnek évszáma; ez a templom egyik későbbi restauratiójára vonatkozik s ide hihetőleg csak azért tétetett, mert erre a fülke hátlapja igen alkalmasnak mutatkozott.

Igen helyesen jegyzi meg Schnaase, hogy az ó-keresztyén mozaiknak hatása nevezetes ugyan, hanem inkább egészbeni s általános, és hogy ezen hatást csak közvetlen megtekintésben tapasztalni, igen távol maradván ettől még a legjobb másolat is, minőt látunk Gutensohn és Knapp a római bazilikákat ábrázoló jeles munkájában.

Azonban a mozaikok egészbeni, általános hatását nem annyira művészeti, mintsem rejtélyes, mysticus minőségök és jellemök eszközli; nem eszközli azon tüzetesebb, bár gyakran öntudat nélkül gyakorlott itészi szemlélés, melylyel a műtárgyat természeti előmintájához hasonlítjuk, hanem eszközli azon transcendentalis eszme, melyet a keresztyén vallással való összeköttetésök bennünk kelt, s mely már magában is mysticus, de még inkább azzá válik rejtélyes megjelenése által, az apsis félhomályában (im Helldunkel der Apsis), aranyos alapon, colossalis nagyságban és nemcsak komoly, hanem valóságos búskomor tekintettel.



(142. ábra.)

Ha csak a mozaik-technikát is tekintjük, meg kell győződnünk, mikép itt nem lehet szó a többi rajzművészetekben tapasztalt szabadságról, finom kezelésről és folyékonyságról. Utalhatunk e tekintetben 76-dik sz. fametszetünkre (204. l.), mely a triesti dom egyik alakját nagyobb mérvben adja s utalhatunk még inkább a Fehérvártt kiásott s hajdan sz. István bazilikájában létezett mozaik töredékére (142. sz.), melyről a „Fehérvári ásatások eredménye“ cz. munkám 90-dik l. szólottam. Itt nem dolgozhattak az irónnal vagy ecsettel kényök szerint, nem huzhatták szabadsággal a vonást, hanem az üvegelemek bárgyu, szögletes alakjával kényszerültek élni, melyet egymás mellé rakva, az összekötő cementbe igy igyekeztek előteremteni, mennyire lehetséges volt ezen elemekkel, az idomot. A mozaik-művészetet tehát inkább pótművészetnek kell tekinte-

Digitized by Google

nünk, épen ugy, mint a szövetét, az ugynevezett goblint, a hímzést stb. A mozaik-művészet inkább tartóssága, mintsem művészeti szabadsága és szabatossága miatt találtatott fel és alkalmaztatott, főleg azon korszakokban, melyekben nem annyira műérték, mint feltűnés után törekedtek, hol többé nem az egyszerűség, hanem a gazdagsággali fitogtatás volt napirenden; s így ó-keresztyén mozaikot valóban csakis az akkor gazdagabb tartományokban találunk, t. i. Görög- és Olaszországban, és csekély számmal Franczia- és Németországban. Nálunk, tudtommal, az egyetlen egy fehérvári sz. István-féle bazilika dicsekedhetett ily költséges díszszel. Technikai nehézségei miatt később a mozaik nyugaton mint nagyobb kiterjedésű templom-ékesítés egészen szokatlan volt, mig a régihez inkább ragaszkodó görög egyház azt még ma is, hol szerét teheti, használja.

A technika hiányosságát, elégtelenségét tehát pótolni kellett egy annak megfelelő, csakis általános felfogással. Másféle anyagban másféle eszközzel ezt legjobban teljesítették az egyptomiak, midőn a fölötte nehéz mívelésű kemény gránitba és bazaltba szobrászati műveiket nem részletesen kidolgozva, hanem csak nagybani felfogással colossalis módra állították elő. Ilyenre az ó-keresztyén agg kora nem volt többé képes, nem birt többé szabadulni a megelőzött, az apróságig részletező gyakorlattól; s innen eredtek ránczos arczú, fanyar képű öregei; innen azoknak természetelleni folyamú és esésű számtalan redős ruhái, minőket 140. és 141. sz. fam. mutat, és minőnek a későbbi mozaikok viselete és ruházata még inkább feltünik. Ezen redőbeli elfajulásnak tanulságos példáját mutatja 100. sz. 237. l. fametszetünk, melyet, ámbár nem mozaiknak, hanem kő-dombormünek másolata, mégis a későbbi keleti mozaikok és falfestmények befolyása alatt eredtnek kell tekintenünk; itt Salome köntösének apró, igen szük párhuzamossággal egymás mellett fekvő félhold-alakú redői kétségkivül természetelleniek, ily redőzet az életben nem fordul elő, sőt ezt egyenesen lehetlennek mondhatjuk, hacsak igen mesterkélt módon nem állíttatik elő.

A redőzet természetelleni minősége még inkább szembeötlő 58-dik sz. fam. 163-dik l., hol az üdvözítő valamint alsó, úgy felső ruhája is több valóságos szövetgombolyagot vagy vászon-vég tekercset képező alak alatt jelenik meg. Az e helyütt egyáltalán meg nem engedhető csigavonal, mivel épen természetelleni, már magában tanusítja, hogy itt az életben előforduló tárgy nem szolgálhatott mintául; világos tehát, hogy ezen kődombormü is oly keleti műveknek, melyekben ilyneműek mindennapiak, példájára készült. A mintául szolgáló keleti művek ily egészen indokolatlan redőzethez egyszerre nem juthattak, hanem jutottak, midőn az első, nem a természet szemlélésén alapuló hibás felfogást és előadást mindinkább fokozva, phantastikai modorosságba sülyedtek. De mindamellett, hogy a keleti önkényes s hibás redőzést itt talán még túlozva is találjuk alkalmazva, másrészt, mit Viollet-le-Duc helyesen veszen észre, a nagyobb redőcsoport (parties) elrendezésében itt már uj, erélyes s mégis némileg a jobb antik szemléléséből induló szellem mutatkozik, hogy az arcznak és kezeknek valóban jeles és egészen eredeti rajzát ne is említsem. Szóval ezen vézelay-i alakot méltán hasonlíthatjuk az antik világ ugynevezett archai alakjaihoz, melyeknek igen apró, mesterségesen előidézett redőzetü ruháikban az assyriai befolyás vegyül a fel-felébredező hellen izléssel; meg van ezekben már az assyriaiakban még hiányzó ékesség, ép úgy, mint ezt a vézelay-i műben is találjuk, de mely nincsen a keleti ó-keresztyén művekben.

Azonban másrészt ki kell mondanunk, hogy a vézelayi mü, korának magához hasonlóival együtt, távol áll a colossalis jellemtől, melyet fentebb az egyptomiaknál dicsértünk; mert a részletek apróztatása látszólag kisebbé teszi még a nagyobb mérvü tárgyakat is; minek oka ez: minél távolabb esik szemünktől valamely tárgy, annál kevésbé vesszük észre részleteit, ezért megfordítva, minél kevésbé veszszük észre részleteit, a távlati törvények értelmében, annál távolabbra hiszszük tőlünk a megpillantott tárgyat; ezért sokkal nagyobbnak tetszik minden ködön keresztül látott tárgy. A részletek ki nem dolgozása tehát az, mit nagybani, mit colossalis felfogásnak nevezünk, de feltéve egyszersmind, hogy a részletek ki nem dolgozása egyszersmind össze legyen kötve a tárgy körvonalainak, silhouettjének, tökéletes rajzával, egész tömegének jellemző előadásával. Ez utóbbiban jeleskedtek az egyptomiak, s ezért műveik a colossalisnak jellemével még ott is kiválólag birnak, hol ezen művek nem nagy, hanem épen csekély mérvüek.

Megjegyeztük, hogy az ó-keresztyén mozaik-képek szintén colossalis jellemüek; s ez az épen elmondottakkal teljes ellenkezésben volna, hogy ha itt más körülmény nem pótolná a modoros részletezés hibáját, s ezen más körülményt e képek világításában kell keresnünk. A templom-mozaikok — másneműeket e korból nem ismerünk — világítása csekély, homályos, mondhatjuk, hogy itt, főleg az apsisban,

Digitized by Google

a képek főhelyén, csak félvilág, az ugynevezett félhomály (Helldunkel) uralkodik, melynek gyönge sugarainál egészen elenyészik a részletezés, eltűnnek, vagy legalább igen-igen meglágyulnak a fanyar képek és ruhák redői, mig egész erejében megmarad a több, mint természetes mérvű alak nagyságának hatása; itt tehát némileg az egyptomi művekéhez hasonló benyomást érezünk, csakhogy az eredmény a mozaik-képeknél inkább külső, az egyptomiaknál inkább benső, és a hatás valódi művészeti eszközök alkalmazásának köszönhető.

A mesterséges világításhoz járul még az aranyos alap is, ennek bágyadt, de az alakok színeit mégis túlhaladó fénye egyesül a fél nappali külső világítással, s ezzel hasonló módon távolítja el tőlünk a rajta kirakott alakot. Ezenkivül az aranyos alapnak itt még más tisztje is van, eltávolít t. i. minden, a helyiségtől idegen eszmét vagy emlékeztetést; midőn t. i. az alakok körül nem látunk semmiféle különben megszokott, vagy keresett vagy várt tárgyat, ezen alakokat alig helyezhetjük az összehasonlítás műveletével bizonyos távolságba, akár saját szemünkhözi, akár egymásközti viszonyát tekintve, itt tehát rejtélyes, mystikai körülmény áll elénk. Ha az alakok körül csak az ég színét és semmi egyebet nem látnánk, e természetesség a csekély és hamis árnyékozásuk által nem plastikailag mintázott alakokat igen laposaknak tüntetvén ki, azok mintegy érczlemezből kivágva s helyükre csak odaragasztva jelennének meg: ellenben az aranyos alap, kizárván minden vonatkozást a természetességre, kizárja ezen hasonlítási mérvet is, s ezzel megmenti a mozaik-képeket.

Végre imposanssá teszi a képet alakjainak rendesen életnagyság fölötti emelkedése is, és azon eszme, melyet a keresztyén azokkal lelkében összekötni szokott.

Ime, azon három momentum, melynek az ó-keresztyén vallásos mozaik-kép köszöni nagy és rejtélyes hatását, de ezen három momentum: a mysticus világítás, a sötétkék háttér vagy az aranyalap és az azok által ébresztett eszmelánczolat nem nyugszik benső, nem művészeti, hanem külsőleg segélyző alapon, s így a szigorúbb művészeti itészet előtt alig állhat meg.

Ezeket pedig, mivel máskép nem lehet, valóknak ismervén el, el kell ismernünk másrészt azt is, hogy az ó-keresztyén művészet, különösen mozaikjaiban megállapította a későbbi vallásos tárgyú alakok typusát. Igaz, mikép ezekkel már itt is találkozunk, hanem igaz egyszersmind az is, hogy e typusnak itt mintegy csak első embryoját látjuk, melyből ezen alakokat a középkornak ujra kellett teremtenie.

Azonban még ezen embryo létezése is csodálatra méltó oly világban, melynek általános jelleme nem a serdülés, az emelkedés, hanem a hanyatlás, a leszállás. E tagadhatlan tényt, t. i. a typus embryojának szülemlését, tehát nem amaz elvénült világ művészeti érzetének, hanem egyes egyedül a keresztyén hit ifju ereje és erélye roppant hatásának fogjuk tulajdonítani; mily bámulatra méltó lehetett ez, midőn még a sírjához siető antik nemzedékben is némi teremtő tehetséget birt kelteni?!

Fametszeteink több mozaiknak mását adják, melyeken a művészeti fokozatos hanyatlás elég világosan mutatkozik.

Legrégibb azon három alak, melynek eredetije a ravennai sz. Vitalis-féle templom apsisában látható, és mely Justinian császárt, nejét Theodorát és Maximian püspököt ábrázolja (l. 65., 66. és 68. sz. fametsz. 181. és 184-dik l.). E három alak a VI-dik század közepe táján készült, s ezért az ismert régi, ugynevezett byzanti, mozaikok legjobbjai közé sorozandó.

Következnek a triesti apostolok (140. és 141. sz. fam.), melyek, mint érintve volt, a VII-dik századbeli hanyatlásnak példányaiként tekintendők.

Több, mint egész századdal ujabb, vagyis a IX. század elejéből származó, a sz. Péter apostolt, nagy Károly német császárt és II. Leo pápát ábrázoló mozaik, melyet 69. sz. fam. 193-dik l. ad.

De még ennél is modorosabb, a természettől még inkább eltérő s mintegy a több mű utáni készítés alatt fokozatosan elkorcsosodó gyakorlatot mutat a ruha ábrázolásában (58. sz. fametsz. 163. l.), mely ámbár nem mozaik, hanem kő-dombormű: mégis, mert a ruhában a mozaikot veszi előmintául, a mozaiknak teljes elkorcsosodását állítja szemünk elé, mikép ezt t. i. a X. és XI-dik században gyakorolták keleten.

Digitized by Google

Zománcz, Email.

Hajdan minden zománczot byzantinak mondtak, később, midőn a limoges-i iskolának elég kora keletkeztével megismerkedtek, a középkori zománczok mindegyikét annak akarták tulajdonítani, mig Labarte fel nem lépett s előbb több kisebb munkában, utóbb az azokban szétszórt eszméket egybegyüjtve „Histoire des arts industriels au moyen-âge, Paris 1865.“ (III. köt. 377. s k. l.) czimű nagyobb művében be nem bizonyította, hogy a byzanti gyakorlatot nem közvetlen déli Francziaországba, hanem előbb az alsó Rajna vidékére ültették át, honnan először 1140 körül sz. Denisbe (Páris mellett) került s csak innen folytatva utját dél felé, telepedett meg Limoges-ban, hol azután pár századon át megtartott nagy hírnevét nyerte.

Ellenben több más franczia, nem akarván hazáját megfosztani az elsőbbség dicsőségétől, bátran állítja a franczia, nevezetesen limoges-i zománczoknak a rajnaiaknál való nagyobb régiségét. Az azt állító franczia régészek támaszkodnak Philostratus, ki a III-dik század kezdetén, Septimius Severus alatt élt, azon helyére, melyben mondja, hogy az Ocean mellett lakó barbárok festékeiket felmelegedett érczlemezre terítik ki, mikhez amazok ragadnak s oly keményekké válnak, mint a kő. Hozzájárul, hogy Plinius a zománczról nem teszen említést, mert mit ő electrum-nak nevez, az vagy gyantakő, vagy ⅘ arany és ⅕ ezüst részből álló vegyülék.

Ezek ellenében Labarte megjegyzi, hogy az electron szó már Homer és Hesiodnál is előfordul, hol ugyan először gyantakövet, hanem másodszor zománczozott aranyat (arany lemezt) is jelent, ugyanezen értelemben vette az electront a biblia hetven fordítója is; hogy pedig a zománcz-jelentéssel Pliniusnál nem fordul elő, annak kell tulajdonítani, mikép a zománcz-művészet a helleneknél a Lagidok, a rómaiaknál a császárok alatt megszűnt. Hogy pedig valamint a hellenek, úgy az etruriaiak, rómaiak, sőt már az egyptomiak is ismerték és készítették a zománczos műveket, ezt nemcsak ilyfélének több leirása, p. o. Jupiter olympius szobra, nevezetesen kormánybotjának leirása bizonyítja, hanem bizonyítja Castellani, olasz régész is, ki az archaeologok figyelmét több etruriai zománczműre fordította.

Azonban, mivel már a rómaiak felhagytak a zománczkészítéssel, e műág újra feleleventését a középkorban nem származtathatjuk classikai forrásból; hanem származtatnunk kell a keletről, hol azt folytonosan gyakorolták, nevezetesen a perzsák, az indusok és a chinaiak; mire már az „email“ név is mutat, melyet Guignet a sanskrit haschmal szóból származtat; a haschmalt találjuk Ezechiel prófétánál, s ebből jő a smaltum és a német schmelz, a smaltumból pedig keletkezett a franczia email. Kugler, Labarte munkájának a stuttgarti „Kunstblatt“ 1858. évfoly. márcz. füzetébe irt birálatában e nézetet tökéletesen pártolja.

E szerint a zománcz-gyakorlat megujításával a byzantiak lépnek fel; nem ugyan már Constantin császár, hanem I. Justinian alatt (518+527.), kiről meg van irva, hogy Hormisdas pápának (514+523.) más ajándékok közt, gabatam electrinam-at is küldött, azaz bizonyos lámpanemet. Sz. Zsófia templomának oltára, leirása után itélve, szintén zománczozva volt, igy a zománczozás ujitóinak meglehetős biztonsággal a byzantiakat tekintketjük.

A zománcznak külön nemeit Heider után*), ki ismét Labartot követi, magyarázta Érdy az „Arch. Közl.“ 1861-ki füzetébe irt „Nyitra-ivánkai byzanti zománczok“ czimű czikkében, ezeket tehát nem szükséges fejtegetnem; azonban meg kell mégis jegyeznem, hogy Érdy az ugynevezett champlevé-re nézve ez elnevezés magyarra fordításában hibát követett el. Ő t. i. a champlevé zománczot emelt terűnek nevezi, holott épen ellenkezőleg kivágott vagy vájott terű-nek kellene nevezni; mert az üvegféle festék a lemeznek, (mint Érdy nevezi fémlapnak,) vésűvel kivájott mezejébe rakatik s abba beleolvasztatik; s ezért mondja a franczia e tért vagy mezőt levének, a latin levare szótól s nem élevének, mi a latin elevare-tól jönne, s csak akkor jelenthetne emelt-terűt.

A byzanti zománczok közt hazánknak két emléke nagyon előkelő helyet foglal el: az egyik királyi koronánk, a másik a Nyitra-Ivánkán talált zománczok, melyek szintén egy hajdani byzanti koronának egyes részeit képezték.

A magyar királyi koronáról tüzetesen szól Bock Ferencz „Die Kleinodien des heil. römisch-deutschen Reiches“ czimű díszmunkájában**); de tárgyalta e koronát, mint történeti és régészeti

*) Lásd Mittheil. d. k. k. Centralcommission zur Erforsch. u. Erhaltung der Baudenkmale. Wien 1858. nov. és decz. füzet.

**) Itt az iránti nagy sajnálkozásomat nem hallgathatom el, hogy mindeddig még nem sikerült ezen, hazánkra nézve is roppant érdekkel biró költséges munkát, daczára az archaeologiai bizottmány ismételt sürgetésének, az Akadémia könyvtárának megszerezni.

Digitized by Google

emléket, már elébb a bécsi „Közlem.“ 1857-diki évfoly. 201. s k. l. s nevezetesen bizonyítja, hogy e korona két részének egyike, t. i. a fejabroncs, byzanti, másika, a fejfölötti két heveder, latin mű, mely alkalmasint Rómában készült, hanem ugyancsak a byzanti zománczok mintájára. A korona-abroncsot Dukas Mihály, byzanti császar (1071—1078.) ajándékozta I. Geyza, magyar királynak 1076 körül; a két heveder pedig egy régibb koronától származik, melyet hihetőleg II. Sylvester pápa ajándékozott sz. Istvánnak; a byzanti korona részén a felirások görögök, a latinokon latinok.

S ezzel meg volna czáfolva Horányi véleménye, és lényegében megerősítve Koller nyilatkozata.*)

E koronát 67-dik sz. fam. 182-dik l. egészben adja; itt pedig a byzanti műveletű abroncsnak hét részlete következik.



(143. ábra.)



(144. ábra.)



(145. ábra.)



(146. ábra.)



(147. ábra.)



(148. ábra.)



(149. ábra.)

A felső sor közepén, felül félkörrel zárt lemezen az ajándékozót, Dukas Mihály byzanti császárt látjuk ábrázolva; ezt minden kétségen kívül teszi a — bár ortographiailag téves — felirás: „*X̄ (ὁ) MI (Μιχαηλ) EN XΩ (εν χριστῳ) ΠΙCTOC (πιστος) BACIΛEY (c) PΩMAIΩ (N) HO (ὁ) ΔYK (AC)*;“ azaz: „Mihály Krisztusban hű, a rómaiak királya Ducas.“ Ehhez járul, hogy Mihály császár fején a byzanti császári koronát viseli, az arról lefüggő gyöngyfüggelékkel, az ugynevezett sejákkal, kezében pedig a császári lobogót, a labarumot tartja. Őt illeti tehát azon kiváló hely, melyen megpillantjuk.

Jobbján látjuk (143. sz. fam.) fiának képét a következő felirással: *KΩI (N) BX (A) CIAEVC PΩMΔ (A) IΩN O ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΗΝΤΟC (ΓΕΝΗΤΟC)*“; azaz: „*Κωνσταντινος βασιλευς ῥωμαιον, ὁ πορφυρογενητος.*“ Horányi és mások hibája onnan eredt. hogy ezen, Constantin nevű császárt, nem Mihály császár fiának vették, hanem azon Constantin császárnak és irónak, ki a X-dik század közepe táján uralkodott Byzantban, és kit, mintegy kiválólag a biborban szülöttnek, porphyrogenetának, nevezni szokás. Ezek ellen Bock megjegyzi, hogy biborban szülöttnek nevezték Byzantban a császár mindegyik fiát, ki akkor született, midőn atyja már trónon ült, vagyis császár volt. E Constantint atyja Mihály uralkodótárssá fogadta el, miért is ép ugy, mint atyja, a császári koronát és a labarumot viseli, és övé a második hely, azaz Mihály jobbján.

A harmadik hely I. Geyza magyar királyé, az ezen koronával megajándékozotté; ő t. i. Mihály császár bal keze mellett jelenik meg; lemezének felirása ez: „*ΓΕΩBITZ ΔC ΠΙCTOC KPAΛHC TOVPKIC*,“ azaz: „Geobitz vagyis Geyza, a hű despota, török király.“ Geyza fején más alakú korona van, mint Mihály és Constantinén, ugy szintén a labarumot nem tartja kezében, hanem a patriciusok díszbotját, melynek végén kereszt emelkedik. A „despota“ czímről bővebben szólottam „A fehérv. ásatások eredményei“

*) Lásd J. Koller, cath. eccles. Quinque Ecclesiensis Lector et Canonicus de Regni Hungariae Corona MDCCC.

Digitized by Google

X-dik fejezetében, itt csak azt jegyzem meg, hogy a byzanti császárok nagyravágyása a külföldi királyokat, főleg midőn azokat despotáknak nevezték ki, a byzanti császárság alattvalóinak tekintették; miből ismét ketlő következik, hogy III. Bélán kívül más magyar király is volt byzanti despota, és hogy Bockkal nem érthetni teljesen egyet, midőn a *πιστος*, a „hű“ szót egyedül a hitre vonatkoztatja; ellenben hinnünk kell, mikép Mihály itt I. Geyza részéről a maga és országa iránti hűséget értette.

E három történeti képen kívül, az abroncson látjuk még sz. György, sz. Kosmas, sz. Damian és sz. Dömötör képét is, s mindezt a magyar korona abroncsának hátsó oldalán, mig ellenkező oldalon a csiszolatlan kövek közt angyali mellkép van ábrázolva. (L. 67-dik sz. fam.)

A régibb koronából fenmaradt két hevederen az áldozó üdvözítő ismételve, s ezenkivül nyolcz apostol van zománczos műben ábrázolva, latin felirással. E művek ügyetlenebb kézzel alakítvák, mint a byzantiak; hihetőleg azon iskolából származnak, melyet Olaszországban a cassinoi zárdába meghívott byzanti mesterek alapítottak.

Miként és mikor alkották e két különböző részből a mostani magyar királyi koronát? E kérdésre eddig kielégítőleg még nem tudtak felelni sem a külföld, sem hazánk régészei.

Nemzeti muzeumunk Nyitra-Ivánkán talált zománcz kincsét Bock a „Kleinodien etc.“ czimű könyvében szintén leirván, a meglevő nyolcz darabot korona-pártázatként (als Kronenzinnen) állította össze, a német császári korona pártázatát használván mintául, nyolcz darab levén ismeretes, ezekből nyolczoldalú, abroncs nélküli koronát alkotott.

A korona-alakra nézve egyetértek Bockkal, sőt a nyolczszög tekintetében is, mert ez a későbbi, Byzantban készített koronák idoma; de azt hiszem, hogy a korona nem abroncs nélküli volt, és hogy a fennlevő nyolcz darabból csak hét képezte a feltett pártázatot, a nyolczadikat pedig, sz. András mellképét, inkább az abroncs egyik medaillonának kell tekintenünk. Nézetem szerint a még fel nem talált nyolczadik darab az abroncs fölötti előrészen ép ugy, mint a magyar királyi koronán az áldó üdvözítő mellképét mutatta; ennek két oldalán következett a két császárné, Zoe és Theodora képe, azután a két allegoriai kép „*ἡ ταπεινωσις*“ az alázatosság, és „*ἡ αληθεια*“ az igazság; következnék a két tánczosnő, kit némelyek angyalnak tartanak, s végre a korona ellenkező oldalán, hátulján, Constantin Monomachos képe.

A korona-abroncsot a pártázat nyolcz darabja alatt képzelem, melyen a meglevő András apostol mellképén kívül, más apostoloké is fordult elő medaillon alakban.

Ezen restauratiót javallja a magyar királyi korona az üdvözítőnek és az apostolok rajta látható mellképeivel, még pedig annál inkább, mert e két korona csaknem egykorú; a nyitra-ivánkai Constantinus Monomachusa, t. i. 1042-től 1056-ig neveztetett byzanti császárnak, I. Geyzának pedig mai királyi koronánknak byzanti részét 1075 körül ajándékozta Dukas Mihály császár. Érdekes volna a két korona byzanti rész-arányainak és mérveinek tüzetesebb összehasonlítása.

A nyitra-ivánkai koronából két darab az 1867-diki párisi világkiállításon a régészek közt nagy feltűnést szült s alkalmat adott de Linas barátomnak következő, elébb a „Revue de l'art chrétieu,“ s utóbb külön lenyomatban is megjelent észrevételeire:

„1860-ban, midőn Nyitra-Ivánkán (Nyitramegyében) Huszár János szántóföldét művelték, nyolcz zománczozott arany lemez jött napfényre, mely nehány lábnyira lappangott a fölület alatt. A pesti muzeum sietett azokat megszerezni és közülök kettőt elküldött a kiállításra, t. i. Constantin Monomachos és egy tánczosnénak képét. Két archaeologiai magyar tudós, Érdy, a muzeumnak őre és Ipolyi egri kanonok (l. Archaeol. Közlem. 1861-diki évfoly.), végre Bock Ferencz tanár („Kleinodien“) irták le a nyitra-ivánkai zománczokat. Ausztriában és Magyarországon megjelent chromolithographiai rajzok megismertették velem a Pesten maradt hat darabot s igy alig fogok tévedni azok leirásában, midőn a

„En 1860, le labourage d'un champ sur la propriété de Huszar János à Nyitra-Ivanka (comitat de Neutra), mit au jour huit plaques d'or émaillé, enfouies à quelques pieds sous terre. Le Musée de Pest s'empressa d'acquérir ces plaques, et il en envoya deux à l'Exposition, savoir: l'empereur Constantin Monomaque et une danseuse. Deux savants archéologues hongrois, M. Érdy, conservateur du Musée de Pest, et M. le chanoine Ipolyi (Achaeologiai Közlem. 1861.), enfin le Dr. Fr. Bock (Kleinodien) ont décrit les émaux de Nyitra-Ivanka. Les gravures et chromolitographies, publiées soit en Autriche soit en Hongrie, m'ont fait connâitre les six pièces restées à Pest, et, sous peine d'être

Digitized by Google

nevezett urak czikkeihez pár ujabb megjegyzést csatlandok. Hét darab egy, felső részén félkörbe zárt négyszöget mutat; egyikök páratlan valamivel nagyobb magassága miatt; a többi hat fokozatosan kisebbedik. Minden lemez nimbussal ellátott, mozgó befoglalással arany lapon zománczott álló alakot mutat: öt körül van véve növény- és madárdíszes kerettel, kettőnek oldalán két-két cyprusfa áll. Az első lemezen császár van ábrázolva, bokáig érő köntösben, a császári *σακκος* alatt a ruha alapja kék, sárga szívalakkal; e fölött van sárga *λωρος* vörös szegélylyel, saphirral kirakva, ez körülveszi a személy nyakát és felső testét, fején több oldalú koronát, *στεμμα*, *μοδιολος*, látunk, melyről a *πρεπενδουλια*, *κατασειστα βασιλικα*, függnek le; lábán van skarlát és aranyos szalagú czipő, „tzangae.“ Jobbjában hosszú vörös nyélen a labarumot, baljában tekercset vagyis inkább a consularis mappát tartja. A lemez felső részén két felül e feliratot olvassuk:

incomplet, je décrirais les detailles toutes l'une après l'autre, en ajoutant quelques remarques personnelles aux appréciations de mes honorables devanciers. Sept plaques ont la forme d'un rectangle arrondi au sommet. Une seule, plus élevée, n'a pas de pendant; les six autres assorties deux à deux, vont en diminuant graduellement de hauteur. Chaque écusson comporte une figure nimbée, en pied, émaillée sur fond d'or par le procedé du cloisonnage mobile: cinq sont accostées d'enroulements et d'oiseaux, les dormières sont flanquées de deux cyprès; le tout est émaillé. La première plaque (0,116 m. sur 0,050 m.) offre l'image d'un empereur vêtu d'une robe talaire jaune sous le *σακκος* impérial, bleu foncé à coeurs jaunes; par-dessus, un *λωρος*, jaune à bordure rouge, décoré de saphirs, entoure le col et la taille du personnage, qui est coiffé de la couronne polygonale, *στεμμα*, *μοδιολος*, d'ou s'échappeut les pendeloques, *πρεπενδουλια*, *κατασειστα βασιλικα*, et chaussé de bottes, t z a n g a e, écarlates à tiges dorées. Il tient de la maiu droite un labarum à longue hampe rouge, de la gauche, le v o l u m e n ou mieux la m a p p a consulaire. Au haut de l'écusson on lit l'inscription suivante répartie en deux moitiés:

„KΩNCTANTINOC AVTOKPATO (ϱ) POMEON MONOMAXOC.“

Mind a 2-dik, mind a 3-dik lemez egy-egy császárné képét mutatja, hosszu kék ruhában, szív alakkal és sárga paragaudaeval ékes; sárga, kék díszekkel behintett *μαφοριον* veszi körül az alakot, mely kezében sceptrumot tart, fején a *μοδιολος*-t a *κατασειστα αυγουστικα*-val, lábán vörös sandaliumot visel. A két alak egyenlő, s csak az oldalán olvasható téves felirás különbözteti meg egymástól:

Constantin le Monomaque, empereur des Romains. Les plaques 2 et 3 mesurent 0,109 sur 0,047 m. Chacune présente l'effigie d'une impératrice en longue robe bleue, à coeurs et p a r a g a u d a e (falbalas) jaunes; une *μαφοριον*, jaune à dessins bleus, enveloppe les deux figures, qui ont les sceptres en main, le *μοδιολος* aux *κατασειται αυγουστικα* sur la tète et les sandales rouges aux pieds. Ces images sont identiques d'aspect; des inscriptions fautives tracées à leurs côtés aident seules à les distinguer.

„ZOH OI EVCAIBIACTATH AVГOVCTA.“
és
„ΘEOΔOPA H EVCAIBECTATI AVГOCTA.“
et

A következő két lemezen két tánczosnő van ábrázolva; egyik felemelt lábbal, és feje körül lobogó sokszínű fátyollal. E fiatal leányok hosszú uszályos, kék köntöst viselnek, mely rövidebb s bő, világoskék vagy fehér mellény alatt foly ki, mindez sárga paragaudae-val és drágakővel van diszítve, lábbeliét vörös, áttörött calceusokba zárt, impiliák képezik. Az aljas X. Constantin életmódjával különös ellentétben áll a következő két erkölcs alakja: H TAΠΠNOCIC, az alázatosság, mely a mellén keresztbe teszi kezét, három egymás fölötti ruhába

Les numéros 4 et 5 (0,101 sur 0,470 m.) montrent des danseuses, un pied en l'air, agitant autour d'elles de riches écharpes multicolores. Ces jeunes filles portent de longues robes bleues trainantes sous de courtes tuniques lâches, — lisez c a r a c o s — blanc ou vert clair, le tout garni de p a r a g a u d a e jaunes rehaussées de pierreries; leur chaussure consiste en i m p i l i a rouges dans des c a l c e i f e n e s t r a t i. Les numéros 6 et 7 (0,089 sur 0,042 m.) offrent par un singulier contraste deux vertus étrangères au vil Constantin X.

Digitized by Google

van öltöztetve; sárga bokáig érő köntösbe, szegélyes zöld *σαχχος*-ba és övvel összetartott rövid kék mellénybe; és az *ΑΛΘΕΑ*, az igazság, mely jobbjában keresztet tart és baljával képét sudariumával törli meg (a kereszt baljában van s felemelt jobbjában nincsen sudarium vagy másféle kendő); az előbbi alakéhoz hasonló ruhát visel, kivéve a színt, mely a saccoson kék és a tunicán vörös.

A nyolczadik lemez, melynek ismertetését Rómernek köszönöm, kerék alakú. Ezen nimbussal ellátott szakállas szentnek ábrája van előadva e felirattal *O A (γιος) ΑΝΔΡΕΑC.*

A kiállításon látható két zománczos lemez igen érdekes tényt hozott napfényre, melyet előttem senki, legalább Francziaországban, nem vett észre; s ez az, hogy kettős működéssel készültek. Az alakok körözete és nagyobb melléklete, ép úgy az azokat körülvevő ékítés, sőt a felirat is minta segedelmével van kiverve. A silhouettek, vagyis körvonalak ezen kiverése által nyert mélyedések magokba foglalják a páratlan fényű és finomságú befoglalt zománczot. Mi a környező ékítést és a feliratot illeti, a munkás megelégedett azoknak vonalait a vésűnek gyönge alkalmazásával erősíteni, utóbb azokat a vájott terű zománczok módjára betöltötte. Ezen előleges kiveréssel megtakarították a drága aranyat, mert a vésűzés mindig vesztegeti az érczet. Meg vagyok győződve, hogy a foglalások elvétele után, ugyanezen eljárási módot találandjuk a velenczei pala d'oro, a bécsi és a magyar királyi koronáknál, és minden befoglalt zománcznál, minőt a nyitra-ivánkai zománczoknál látunk alkalmazva. Tehát a byzantiak már a XI-dik században, és hihetőleg ezelőtt is ismerték ama műveletet, melyet ma az olcsó zománczoknál használnak; s igy nincsen új a nap alatt.

Ipolyi és Bock kanonok urak velem együtt hiszik, hogy e lemezek hajdan koronának voltak részei. A bécsi császári, nagy-károlyinak nevezett, a magyar királyi és az emlékeken rajzban előforduló byzanti koronákkali összehasonlítás e véleményt erélyesen támogatják. Erősen hiszem, mikép Byzantban műhely létezett, melyben az uralkodó császár képével ellátott koronákat készítettek a császári uralommal szövetséges vagy annak alávetett barbár főnökök számára s azoknak beigtatási jeléül. 520-ban Tzathius, Zamnaxis fia és a Lazok

H ΤΑΠΙΝΟCIC, l'Humilité, a les mains croisées sur la poitrine et trois (deux) vêtements d'inégales longueurs l'un par dessus l'autre; robe talaire jaune, *ραχχος* vert à lambrequins, courte tunique bleue serrée à la taille par une ceinture. *Η ΑΛΘΕΑ*, la vérité, tient une croix de la main droite et de l'autre s'essuie le visage avec un sudarium; elle a le même costume que l'Humilité, sauf les couleurs du *σαχχος*, qui est bleu, et de la tunique, qui est rouge.

La huitiéme plaque, dont je dois la révélation a M. Rómer, est circulaire (0,0285 de diamètre). Elle représente un buste de saint barbu et nimbé avec la légende *O A (γιος) ΑΝΔΡΕΑC.*

L'examen des deux plaques exposées aux Champ-de-Mars m'a révélé un fait curieux, que personne, du moins en France, n'avait observé avant moi; elles ont été fabriquées par un double procédé. Les silhouettes des personnages et des grands accessoires, l'ornamentation courante qui les accoste, et aussi les inscriptions, sont estampées au moyen d'une matrice. Les cuves assec profondes obtenues par l'estampage des silhouettes ont ensuite servi d'excipient à un email cloisonné d'un éclat et d'une délicatesse incomparables. Quant à l'ornement courant (enroulements) et aux inscriptions, l'ouvrier s'est borné à en affermir le trait par un léger coup de burin, puis il les a émaillés suivant la méthode du champlevé. L'estampage ainsi appliqué à l'émaillerie sur champ d'or économisait le métal; car le travail du burin en fait toujours perdre un peu. J'ai l'intime conviction qu'en demontant la pala d'oro de Vénise, les couronnes de Vienne et de Hongrie, enfin tous les émaux cloisonnés sur or, on s'assurerait que ces pièces, comme les écussons de Nyitra-Ivanka, ont été ébauchées par l'estampage. Un procédé, maintenant usité pour la fabrication des émaux à bas prix, était donc connu à Byzance vers le milieu du XI^{e} siècle et sans doute auparavant: il n'y a rien de nouveau sous le soleil.

M. M. les chanoines Ipolyi et Bock pensent, et je me range à leur avis, que ces écussons formaient primitivement une couronne. Leur comparaison avec la couronne impériale, dite de Charlemagne, la couronne royale de Hongrie et les couronnes byzantines figurées sur les monuments, étaye puissamment l'assertion de M. M. Bock et Ipolyi. Il y avait, j'en suis sur, à Constantinople, un atelier spécial où l'on confectionnait des couronnes à l'effigie du souverain régnant, destinées à être remises en signe d'investiture aux princes barbares, alliés

Digitized by Google

király a I. Justiánnál, atyja uradalmábai beigtatásáért esedezett. A sz. Istvánénak nevezett korona mutatta Dukas Mihály (1071—1078) és Constantin Porphyrogeneta fiának, végre Geobitz a Turkia hű fejedelmének képét; ez tehát I. Geyzának trónra lépte alkalmával 1074-ben küldetett meg. Monomak Constantin uralkodott 1042-től 1054-ig, de a vén császárné, kit, trónra juthatás miatt, nőül vett, 1050-ben halt meg. Két hónap alatt, 1042-dik apriltól számítva, Theodora foglalta el Byzantban a legmagasabb polczot, nőtestvérével Zoéval egyetemben, miután t. i. V. Mihályt legyőzték, s e körülmény magyarázza meg a két császárné megjelenését a magyar fejedelmek koronáján. Midőn tehát a pesti zománczok keletkezése szükségkép 1042 és 1050 közé esik, következik, hogy a koronát, melyből e részletek fenmaradtak, nem küldhették másnak, mint I. Andrásnak (1046—1061). Ámbár pedig András csak azon igérete után léphetett rokona, sz. Istvánnak trónjára, hogy a keresztyén vallást nem pártolandja, később ezen hitét nem tartotta kötelezőnek, s igy az igaz vallás mellett nyilatkozott. Kétségkivül András akkor kapta X. Constantintól e koronát, midőn nyilvánosan lemondott az eretnekségről. A német (?) Orseolo Péter (1044-ben) visszahelyezése nem tett szükségessé ujabb beigtatást a Konstantinápolyban székelő névleges suzerain részéről; másrészt Péter magát a német császár hűbéresének ismervén, a keleti császárral nem igen élhetett barátságos viszonyban. Sz. András medaillona, mely alkalmasint a korona csatjául szolgált, nézetem szerint a kérdést teljesen megoldja. Geyza mellképe a neki Dukas Mihály által adott jelvényen látható; ezzel pedig egy értelemben jelenik meg I. András koronáján, pártfogójának, András apostolnak képe, ép oly határozott bizonyítványként. A két beigtatás közt lefolyt huszonnyolcz év elég volt egy nevezetes haladás létesítésére. Egyébiránt a szentnek és a barbár királynak képe a suzerain császárt hűbéresétől kisebb mérvű előadásokban is különbözteti meg. A császár nagyra van festve, hűbérese pedig, vagy annak jelképe, kisebb mérvben. Mi a korona rongálását és annak elásását Nyitra-Ivánkán illeti, ennek oka nem világos: mégis bizonyos határig megmagyarázhatni e körülményt is. Andrásnak testvére, a tróntól elzárt Béla, II. Boleslav lengyel királyhoz folyamodott. A Tisza partján legyőzött András, miután a lovak legázolták volna, fogságba esett. Valószinű, hogy hű szolgái, nem akarván urok koronáját Béla kezébe juttatni,

ou sujets de l'Empire. En 520 Tzathius, fils de Zamnaxis, roi de Lazes, sollicita de Justin I. l'investiture des états paternels. La couronne, dite de St. Étienne, offre les bustes émaillés de l'empereur Michel Ducas (1071—1078), de Constantin Porphyrogénète, fils de Michel, et de Geôwitz, souverain fidèle de la puissante Turquie (Hongrie): elle fut donc envoyée au roi Geysa I. à son avènement (?) au trône en 1074. Constantin Monomaque régna de 1042 à 1054, mais la vieille impératrice Zoé, qu'il avait épousée afin d'arriver au pouvoir, mourut en 1050. Pendant deux mois, à compter du 21 avril 1042, Théodora, conjointement avec sa soeur Zoé, occupa le rang suprème à Byzance, après le renversement de Michel V., circonstance explicative de l'effigie d'une seconde Auguste sur l'insigne des souverains de la Hongrie. La date de fabrication des émaux de Pest étant forcément comprise entre les années 1042 et 1050, il en résulte que la couronne dont ils faisaient partie ne peut être adressée qu' à André I. (1046—1061) (?). Bien qu' André n'eut obtenu le sceptre de St. Étienne, son cousin, qu'en promettant de ne pas favoriser le christianisme, il ne crut pas s'être irrevocablement engagé et se déclara dans la suite pour la véritable Religion. C'est sans nul doute à l'époque où André abjura ouvertement le paganisme qu'il reçut la couronne (?) envoyée par Constantin X. La réintégration de Pierre Orseolo (l'Allemand), en 1044, ne nécessitait pas une nouvelle investiture de la part d'un souzerain nominal résidant à Constantinople; d'ailleurs Pierre s'étant reconnu vassal de l'empire d'Allemagne devait entretenir des relations peu amicales avec les Empereurs d'Orient. Le médaillon de St. André, qui servait probablement de fermoir à la couronne, me semble résoudre la question d'une manière complète. Le buste de Geysa figure sur l'insigne qui lui adressa Michel Ducas; l'image du patron d'André I. sur une couronne hongroise, contemporaine de ce prince, est tout aussi concluante. Vingt-huit années de distance entre les deux investitures (?) avait suffi pour réaliser un progrés significatif. Au reste, les effigies du saint et du roi barbare (hol van az utóbbi?) se produisent l'une et l'autre dans les conditions d'infériorité, qui distinguent le vassal du souzerain. L'empereur est peint en grand, le vassal (?) ou son symbole, en dimensions moindres. Quant aux causes qui motivèrent la destruction de la couronne et son enfouissement à Nyitra-Ivanka, elles restent enveloppées de ténè-

Digitized by Google

azt, miután összetörték, elásták. A Vághba szakadó Nyitra párhuzamosan foly a Tiszával. A megfutamodottak és nyugat felé űzöttek nem mehetvén tovább, megállapodhattak a Nyitra partjain s itt ásták el a kincset, melyet másként nem vonhattak el az ez után vágyó ellenségtől. Vajjon a zománczlemezek akkor szedettek-e szét, vagy csakis 1860-bani megtaláltatások alkalmával? Ez oly homályos pont, melyet csak beható vizsga képes felderíteni. Bock tette közzé e magyar korona restauratióját; filigránból és drágakőből készített dús keret veszi körül, ép oly keret fogja körül a bécsi korona lemezeit is: a lefüggő gyöngyzsinórok is meg vannak Bock rajzán.“

bres; on peut néanmoins les expliquer jusqu' à un certain point. Béla, frère d'André, exclu de la succession au trône de Hongrie, sollicita l'appui de Boleslav II, roi de Pologne. André, vaincu sur les bords de la Theiss, fut fait prisonnier après avoir été foulé aux pieds des chevaux. Il est possible, que des serviteurs fidèles, ne voulant pas que la couronne de leur maitre tombât au pouvoir de Béla, l'aient enterrée après l'avoir rompue. La Nyitra qui se jette dans le Wag, affluent du Danube, coule parallélement à la Theiss. Poursuivis dans la direction de l'ouest et n'osant aller plus loin, les fugitifs, arrêtés sur les bords de la Nyitra, auraient enfoui le dépôt qu'ils ne pouvaient autrement soustraire aux convoitises de l'ennemi. Les émaux furent-ils démontés alors, ou seulement après la trouvaille de 1860? Il y a là un point obscur, qu'une enquête minutieuse éclaircirait. M. Bock a publié une restitution de la couronne hongroise; une riche bordure de filigranes et de pierreries à l'instar de la couronne de Vienne, encadre les écussons: les pendeloques sont rétablis sur la gravure.“

Tisztelem, sőt nagyra becsülöm de Linas, a párisi kiállítás „Histoire du travail“ osztályának leirásával szerzett jeles érdemét, elismerem, hogy főleg technikai készítésére nézve, a nyitra-ivánkai zománczot is kitünően illustrálta: de nem érthetek egyet a franczia régészszel, midőn e koronát összeköttetésbe hozza András királyunkkal, Monomachos császár e királyhoz küldött ajándékának mondja és ezen ajándékból mintegy Magyarországnak a byzanti császárséghozi hűbéri viszonyát akarja következtetni.

Tökéletesen áll, hogy Dukas Mihály I. Geyza királyunkat hasonló koronával ajándékozta meg, sőt hogy őt annak feliratában „despota“ byzanti czimmel illeti, mi byzanti hiúságból és önbizottsággal történt: de tudjuk egyszersmind, hogy e byzanti hiúságnak semmi befolyása nem volt hazánk állására vagy viszonyára a byzanti birodalomhoz, sőt megfordítva, inkább a császár volt királyunk lekötelezettje, midőn az utóbbi a csatában foglyokul ejtett görög alattvalókat váltságdíj nélkül hazájokba küldte vissza. Ezért már Bock is a magyar koronán előforduló πιστος, azaz „hű“ kitételt, nem ugy magyarázta, mintha azzal Dukas Geyzának hűségét, vagy épen maga irányában való hűbériségét akarta volna kifejezni, hanem inkább Geyza hűségét a keresztyén egyházhoz, és szorosabban a római egyházhoz, mely felé, Bock állítása szerint, maga Dukas is hajlott.

Azonban I. András és Monomachus közt semmi ilyféle viszony történetileg nem ismeretes, sőt e kettő semmiféle összeköttetésben nem volt egymással, elesik tehát minden ok, melynél fogva Monomachos Andrást koronával megajándékozhatta volna; s ilyen összeköttetés kimutatása nélkül de Linas hypothesisét alap nélkülinek kell kinyilatkoztatnunk.

A mi már most a töredékek közt létező sz. András képét illeti, mint már megjegyeztem, nem lehet ezt egy sorba helyezni a fenmaradt többi hét lemezzel s ezért, a magyar királyi koronán is látható apostolok egyikének, nem pedig I. András pártfogójának kell tekintenünk, bár de Linas őt királyunk jelképének tekinti, sőt magát a királyt is látja ábrázolva (?) alkalmasint a pártázat elveszett egyik lemezén. Mig tehát e lemezt, mint hetediket, és a nyolczadikon az áldó üdvözítő képét meg nem találandjuk, addig de Linas feltevését a kellő alapot nélkülözőnek kell kinyilatkoztatnunk; s igy megmenekülhetünk azon hittől is, mely szerint I. András vasallként kötelezte volna le magát a de Linas által is aljasnak nevezett Monomaknak. Hazánk önállását s függetlenségét, Péter szomorú esetét kivéve, mindig épen fentartotta és még III. Béla, ki valóságos byzanti despota volt, sem kért semmiféle beigtatást a byzanti császár részéről. Mióta a fentebbit irtam, Nyitra-Ivánkán az András-feliratúhoz hasonló kerek lemezt találtak, melyen Péter apostol van

Digitized by Google

ábrázolva és megnevezve, e szerint világos, hogy e koronán is, mint a magyar királyi koronán, az apostolok voltak előadva, s igy de Linasnak vonatkozása I. Andrásra és annak hűbéri viszonya a byzanti császárhoz egészen alaptalannak mutatkozik.

Tekintettel a nyitra-ivánkai korona-részeknek műértékére, itt a felfogást az előadástól jól meg kell különböztetnünk; amazzal t. i. beléptünk az elkorcsosodás korszakába, mig ebben még a technika finomsága és szabatossága látható, meg van tehát a mesterség, hanem a művészet már eltűnt.

Ugyanis az alak, tíz és több fej-hoszszával, természetellenesen nyúlik ki, állása merev, rideg, életnélküli, az angyalok vagy tánczosnőknél erőltetett, kitörött alczombbal, rövid karral, mely a kis mérvű fejhez igen, de nem illik a roppant hosszú altesthez, melyen ismét a lábak kicsinysége feltünő, mintha csak eltorzított chinai nőláb volna előttünk. Az öltönyben a természetes redőzet hiányát nem pótolja a sok apró szövetminta és alakocska, melynek rajza hibás, mert mindegyik egész kiterjedésben, nem pedig a ránczok által, minők nincsenek, megtörve és részben elfödve van előadva, hanem ugy, mintha folytonos merev táblára volna ábrázolva. Természetes, hogy ily felfogásnál szólni sem lehet sem egyéni arczalakzásról, sem kifejezéséről. A madár ép oly conventionalis modorban adatik elő, mely azonban tetőpontját a négy fában éri el; Érdy, nem tudom mi jelnél fogva, ismert itt „pálmafára"? E fa még legközelebb áll az egyszerű lancette alakú falevélhez. Hozzájárul, hogy a színezet is kirívó, kiáltó, hogy ne mondjam, szemet sértő. Csak egyetlen egy körülmény emeli némileg e zománczokat más byzanti művek fölé, mely szerint t. i. nincsenek, ugyszólva, annyira barázdázva, rastrirozva, mint amazok, test- és öltönyredőkkel; de ezen látszólagos egyszerűség is inkább a technika nehézségének, mint készítőjök izlésének tulajdonítható.

A zománcz-művek technikája sok tekintetben megegyezik a mozaikéval: mindkettőben igen sok apró elem egymás mellé rakása teremti elő a képet, mindkettőben tehát hiányzik az előadásnak a nagyra czélzó szabadsága. Innen van, hogy a művészet épebb korában általán csak kisebb rendű és mérvű műveknél alkalmazták, igy a rómaiak a mozaikot padolatukon, így a hellenek a zománczot csak torentikai műveik mellékdíszeinél, p. o. Phiadias Jupiterének kormánybotján. Ellenben a byzantiak, s azokkal együtt nyugati utánzóik is, különösen kedvelték e két mű-ág gazdag megjelenését, melyet főkép a képek aranyos alapja okozott, és melynek hatását a nézőben az e művek előállítására elkerülhetlen szükséges fáradságos munkásság csak fokozhatta.

E két műágnak középkori rokona az ablakfestés; mivel itt is apró darabokból raktak össze nagyobb képet, mivel itt sem lehetett oly bevégezetlen árnyékolás által kikerekíteni és mintázni, mint a szabad festészetben, végre, mivel az ablakoknál alkalmazott festék-folyadék ugyancsak valóságos zománcz, csakhogy annak felfogója, recipient-je, nem ércz, hanem üvegalap. E rokonság azután megmagyarázza, miért hasonlít a legrégibb középkori festett üvegtáblák művészeti elrendezése annyira az egykorú vagy régibb zománczokéhoz; megmagyarázza továbbá a festett táblák igenis kirívó festékeit, csakhogy ehhez még más körülmény is járul, mely e kirívóságot valóban szükségessé teszi; e körülmény t. i. az, hogy az üvegtáblák nem tulajdonképi ábráknak, nem kizárólagosan olyanoknak, hanem inkább építészeti alkotó rész és díszként tekintendők, még pedig legfényesebb építészeti díszként. E táblák nem tulajdonképi képek, mert festékeik, átlátszóságuk miatt, a természetesekhez hasonlóknak nem vétethetnek; e festékek tehát inkább jelképesek, ragyogó drágaköveket jelentők, melyekből sz. János apokalypsisében az égi Jéruzsalem épül fel. A festett üvegtábláknál a fődolog az egész, az általános, az építészettel összevágó hatás, mely akkor éri el tetőpontját, midőn a fényes nap színein átereszti sugárait és e képeket teljesen kivetközteti minden természetességből, elveszi azoktól a szemcsalódásnak, az utánzásnak minden lehetőségét. Ha a középkor üvegtábláit e szempontból tekintjük, akkor, mit a zománczoknál nem helyeselhetünk, helyeselnünk kell amazoknál, hol a czél és a hatás egészen különböző.

Falképek.

Az ó-keresztyén falképekről lesz alkalmunk szólani, midőn a pécsi ugynevezett katakombát taglalandjuk. Itt tehát csak a Magyarországhoz legközelebb fekvő salzburgi falképeket érintjük, Heidernek azon megjegyzései szerint, melyeket a bécsi középponti bizottmány évkönyveinek II-dik kötetében (1857.) 8-dik s k. lapjain közlött.

Digitized by Google

„A salzburgi női-benczések kolostorának első építészeti korszakából (XI. és XII-ik sz.) ránk maradt a templom nyugati oldalán álló előcsarnok. Ez a főhajó csaknem egész szélességében terjedt el, 3°1'-nyi mélységgel bir és kis ajtó által közlekedik a templommal. A helyiség északi és nyugati oldalának falába a fülkék sora van bemélyedve, mindegyik 3'-nyi széles, 4' 5"-nyi magas és 9"-nyi mély, felül félkörrel van zárva és mindegyikben egy-egy, régisége után tiszteletreméltó falkép látható.

Az előcsarnok, mely nem áll szerves összeköttetésben az ujabb templommal, tehát nem terveztetett azzal együtt, kétségkivül az első épitmény maradványa, s igy megtartását alkalmasint falképeinek köszöni, melyeket, szükség nélkül, nem akartak megsemmisíteni. Eredetileg mire szolgált? csak gyaníthatni; azonban legvalószinűbb, hogy az eredeti kapuzati előcsarnokot, az ugynevezett paradicsomot képezte, mely hihetőleg négyszögű ikertorony közt nyílott."

„Aus der ersten Bauperiode des Klosters (XI. und XII. Jahrhundert) stammt unzweifelhaft der Vorraum, welcher sich an der Westseite der Kirche befindet. Er nimmt beinahe die Breite des Mittelschiffes ein, hat eine Tiefe von 3°1' und ist durch eine kleine Thüre von der Kirche aus zugänglich. An der Nord- und Westseite der inneren Wandflächen dieses Raumes ist eine Reihe von Nischen angebracht, deren jede 3' breit, 4' 5" hoch, 9" vertieft und im Halbrunde geschlossen ist. Innerhalb dieser Nischen befinden sich altehrwürdige Wandmalereien.

Dieser Vorraum, welcher nicht in der organischen Anlage des neuen Kirchenbaues beabsichtigt, vielmehr demselben nur zufällig beigeordnet erscheint, rührt ohne Zweifel noch von dem ersten Kirchenbaue her, und mag seine Erhaltung eben jenem Schmucke der Wandflächen verdanken, die man nicht ohne dringende Noth zerstören wollte. Wozu er jedoch ursprünglich gedient haben mag, darüber lassen sich bloss Vermuthungen aussprechen. Am begründetsten dürfte jene sein, welche in diesem Raume die ursprüngliche Portalhalle, das sogenannte Paradies erkennt, welches vielleicht von beiden Seiten durch eine quadrate Thurmanlage begrenzt ward."

Heider értekezése folytán hat fülkének tartalmáról szól, melyből négyet fametszetben, kettőt chromolithographiában ad. Az előbbiek közt van (6. sz. al.) az itt megjelenő is, melyet a bécsi középp. bizottm. szivességéből nyertünk.

„A fenmaradt fülkeképek közül az utolsó (150. sz. fam.) egyházi sz. atyának képét, még pedig az egyes liturgiai öltönydarabok idoma után itélve, görög atya képét mutatja. Ugyanis az alak fel van öltözve dús redőzetű csíkos szövetű casulába, mely fölött a szent torques-féle — tehát görög módú — byzantizáló (maltai-féle) keresztekkel díszes palliumot visel. Nyakát a superhumerale fogja körül, s ugy látszik, mintha a casula fölött a rationale episcoporum*) jelennék meg, mit azonban biztonsággal nem állíthatunk, mert a nyak kivágása körüli ruhadarab nem szükségkép külön s önálló öltönyrész, hanem lehet ép ugy a casulának szegélydísze is. A főtakaró nem a tiara, ha-

„Die letzte der uns erhaltenen Nischendarstellungen zeigt ebenfalls (wie die vorgehend beschriebene) das Bild eines Kirchenlehrers, und zwar nach der Form der einzelnen liturgischen Gewandstücke, eines griechischen Kirchenlehrers. Die Figur ist nähmlich bekleidet mit einer faltenreichen Casula eines gestreiften reichen Stoffes. Über dieses trägt der Heilige in Form einer Torques — also in griechischer Weise — das Pallium, welches mit byzantinisirten Kreuzen (in Form der Maltheserkreuze) geschmückt ist. Um den Hals liegt das Superhumerale. Auch scheint, dass über die Casula noch das Rationale episcoporum*) gelegt sei, was jedoch mit Bestimmtheit nicht aus-

*) Es ist diess ein symbolischer Brustschmuck, welcher aus dem Judaismus stammt, und in früheren Zeiten allein von dem Papste, später durch besondere Vergünstigung desselben auch von Erzbischöfen und einzelnen Bischöfen bei grossen Kirchenfeierlichkeiten getragen wurde, gegenwärtig aber grösstentheils ausser Gebrauch gekommen ist. Durandus (Rationale divinorum officiorum, Rubrica: de indumentis legalibus seu veteris testamenti) gibt eine genaue Beschreibung dieses, einen Bestandtheil der priesterlichen Bekleidung des hohen Priesters bei den Juden, bildenden Gewandstückes, welches den Namen Ephod führte. Es bildete ein doppeltes Viereck aus vielfärbigem, reich mit Gold durchwirktem Stoffe, auf der Schulter mit je einem in Gold gefassten Onyx geschmückt, auf welchem die Namen der zwölf Stämme Israel's, sechs auf einem, sechs auf dem anderen, eingeschnitten waren. Diese Form wurde auch

Digitized by Google

nem a mitra, melynek előrészén a fibula görög **T** betíi alakjában látható. Nem határozhatjuk meg: a négy görög atya közül melyikkel van itt dolgunk.



(150. ábra.)

Mi a salzburgi falképek anyagát és technikáját illeti, meg kell jegyezni, hogy azok nem frescok, a szó rendes értelmében, hanem temperafestékkel száraz mész- vagy gypszalapra festett képek. Ezen alap igen vékony rétegben van felrakva a fal közönséges vakolatára, mely többnyire nem vastagabb $^1/_4$"-nél, és finom homok- s mészvegyülékből áll.

Az előadás egészében a festészeten túlnyomó a rajz. E rajz styljének jelleme a jelentékeny nagyság és a nyugalmas fenségesség. A fejek kifejezése komoly és nemes, és habár ezek nincsenek egyénileg felfogva, még sem mondhatni másrészt a typus korlátai közé szorítottaknak. A ruhák redőzete egyes vonalakban inkább csak jelentvék, mint bevégzettek; mindazáltal bizonyos idomérzetről tanuskodnak. A kiválólag vörös, kék, sárga és barna festék bádgyadt hangulattal van alkalmazva; nem mondhatjuk meg: vajjon e hangulat a festék időbeli halványodásának következménye, vagy a festész szándékának tulajdonítható; de el kell ismer-

gesprochen werden kann, da das am Halsausschnitte ersichtliche Ornament nicht nothwendigerweise, als ein selbstständiges Gewandstück betrachtet werden muss, sondern auch bloss die Ausschnittverzierung der Casula sein kann. Die Kopfbedeckung ist nicht die Tiara, sondern eine Mitra, an deren Vorderseite die Fibula in Form eines griechischen **T** ersichtlich sind. Welcher der vier griechischen Kirchenväter mit unserem Bilde dargestellt sei, wagen wir vorerst nicht zu entscheiden.

Was das Material und die Technik dieser Wandbilder anbelangt, so ist zu erinnern, dass sie nicht Fresko-Bilder in der gewöhnlichen Bedeutung, sondern mit Temperafarben auf trockenem Kalk- oder Gypsgrund ausgeführt sind. Letzterer bildet nur eine sehr dünne Schichte über dem Maueranwurfe, welcher an den meisten Stellen nicht über $^1/_4$" dick und aus einem Gemenge von Kalk und feinem Sande gebildet ist.

Im Ganzen der Darstellung waltet die Zeichnung über die eigentliche Malerei vor. Der Styl dieser Zeichnungen trägt jedoch durchwegs das Gepräge bedeutsamer Grösse und ruhiger Erhabenheit. Der Ausdruck der Köpfe ist ernst und edel, und wenn gleich nicht in individuellen Zügen ausgeprägt, doch auch keineswegs in typischer Form befangen. Die Faltenwürfe der Gewandungen sind in einfachen Linienzügen mehr angedeutet als ausgeführt, jedoch verrathen sie durchgehends ein richtiges Formenverständniss. Die Farben, unter welchen vorzugsweise roth, blau, gelb und braun gewählt sind, haben einen gedämpften Ton, in wie-

---

in der katholischen Kirche beibehalten, nur traten an die Stelle der 12 Stämme die 12 Apostel. Einigen Kirchenfürsten Deutschlands wurde diese Auszeichnung zu Theil. In Regensburg wird noch gegenwärtig ein sehr reiches Rationale aufbewahrt. Bei Lepsius: „Geschichte der Bischöfe des Hochstiftes Naumburg. Naumburg 1845. I. S. 241. finden wir den Abdruck einer Urkunde v. J. 1119, womit vom Papst Calixtus II. dem Bischofe Dietrich von Naumburg und seinen Nachfolgern das Recht die Mitra zu tragen und an Festtagen die heilige Messe mit dem Rationale zu feieren, zugstanden wurde. „Tibi tuisqne successoribus ad perpetuam sancte Neoburgiensis ecclesiae dignitatem mitram deferendam et in diebus festis cum rationali missas concedimus celebrandas."

Digitized by Google

nünk a színezet összhangzatos hatását, mely előrehaladt izlésről teszen tanuságot.

Falképeink mindenesetre már a byzanti gyakorlat körén kivül állanak; ennek munkái merevségén s élettelen kifejezésén itt már túl vagyunk, typikai felfogásuk pedig már háttérbe lép; ellenben gyönge vonásokban, mintegy félénken és még öntudatlanul új styl-elem derül fel.

Tekintve e művészeti szempontból fölötte fontos falképek keletkezési korát, csak sejtéseket mondhatunk; a végképi meghatározást ezuttal gyakoroltabb ismerőkre bízzuk.

Ha Németország legrégibb falfestményeit a miénkhez hasonlítjuk, a kettő közti összefüggést nem tagadhatjuk. De ezen összefüggés nem mutat egykorú közös gyakorlatra, hanem az akkori időszaki iránynak folytonos fejlődésére, a mint ez különös művészeti jellemmel jelenik meg a festészet mezején. A régi német falképek sorában a salzburgiak alkalmasint az elsők, a legrégiebbek. Nem találjuk azokon sem ama szabadságot, sem eredetiséget, melylyel a braunweileri pálhamezőkre csoportozott képek dicsekedhetnek, hol is főkép a természet tanulmányozásán alapuló redőzet változékonysága lép elénk; nem találjuk a salzburgi képeken a soestiák inkább egyénileg felfogott arczalakzását és kifejezését, az öltöny élénk mozdulatát, szóval azon jeleket sem, melyek a művészi tehetség szabadabb munkálkodását árulják el. De ha a salzburgi művek e tekintetben még kevésbé szabad fokon állanak, másrészt itt, mint már érintve volt, szigorú komolyság, az alakok nagysága és általán a felébredés és a régi typikai felfogás alóli szabadulás mutatkozik, habár csak egyes vonásokban ugyan, hanem mégis annyi uj életerővel, hogy pillanatig sem kételkedünk a salzburgi képeket a braunweileri, soesti és braunschweigiak igen jelentékeny előfokának nyilatkoztatni.

weit diess dem Absterben der Farben und dem Einflusse der Zeit zuzuschreiben, oder in der bewussten Absicht des Malers gelegen gewesen sei, wagen wir nicht zu entscheiden; jedenfalls aber dürfen wir die wolthätige Harmonie der Farben anerkennen, die für einen vorgeschrittenen Kunstgeschmack Zeugniss gibt.

Immerhin stehen unsere Wandgemälde zum grossen Theile schon ausserhalb der Kreise byzantinischer Kunstübung; die Starrheit ihrer Formen, das Unbelebte ihrer Ausdrucksweise ist überwunden, das Typische tritt in den Hintergrund; in leisen Zügen regt sich ein neues Stylelement, welches aber gleichsam nur schüchtern und in unbewusster Weise sich geltend macht.

In Bezug auf die Zeitstellung, welche wir diesen in kunstgeschichtlicher Beziehung höchst bedeutenden Wandmalereien anzuweisen haben, müssen wir uns auf Vermuthungen beschränken und es geübterer Forschung anheimstellen, den endgiltigen Ausspruch zu thun.

Vergleichen wir die ältesten deutschen Wandmalereien mit jenen von Salzburg, so können wir allerdings einen Zusammenhang beider nicht in Abrede stellen. Jedoch ist dieser kein solcher, welcher auf eine gemeinsame gleichzeitige Kunstübung hinwiese, sondern welcher vielmehr aus der fortschreitenden Entwicklung des in der ganzen damaligen Zeitrichtung gelegenen, neu auftauchenden Kunstcharakter auf dem Gebiete der Malerei herzuleiten ist. In der Reihenfolge dieser Wandmalereien dürften unsere Salzburger wohl die erste, früheste Stelle einnehmen. In ihnen ist weder die Freiheit und Originalität der auf den beschränkten Räumen der Kappenfelder angeordneten Gruppen und die auf ein tüchtiges Studium der Natur basirte Mannigfaltigkeit der Drapirung, welche wir auf den Braunweiler Malereien bewundern, zu finden, noch auch die individuellere Gestaltung im Ausdrucke der Gesichter und in der Bewegung der Gewandungen und überhaupt das Walten einer selbstständigen originellen Künstlernatur, was die Soester Bilder charakterisirt. Stehen die Salzburger Malereien in dieser Beziehung noch auf einer unfreieren Stufe, so athmet doch andrerseits, wie bereits erwähnt, ein so strenger Ernst, eine so ruhige Grösse aus ihren Gestalten, und es zeigen sich allenthalben so unläugbare Spuren des Erwachens aus den typischen Vorbildern der Vorzeit, welche, wenn auch in vereinzelten Zügen beibehalten, doch gleichsam

Digitized by Google

neubelebt und erweckt uns entgegentreten, dass wir keinen Anstand nehmen, unsere Wandgemälde als eine hochwichtige Vorstufe den erwähnten Wandgemälden zu Braunweiler, Soest und Braunschweig anzureihen.

Ha következtetésünk nem csal, képeinket még a XII-dik század első felébe kell helyeznünk, oly sorozat élére, mely olyannyira érdekes a román és germán festészet történetében.“

Ist unsere Schlussfolgerung richtig, so würden dieselben sonach etwa in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts zu setzen sein, und somit jene Reihenfolge beginnen, welche für die Geschichte der romanischen und deutschen Malerei ein so vielfaches Interesse hat.“

Egészben véve a salzburgi képeket hasonlíthatjuk a katakombák legujabbjaihoz, melyekben az ugynevezett byzanti mód már nyilatkozik ugyan, hanem még nem azon fanyar kifejezéssel, mely azokat később jellemzi, midőn alakjaik nemcsak életkedv nélkül, hanem korunkétól egészen különböző világfájdalommal, életúntsággal állanak elénk, nemcsak anyagi, hanem valódi szellemi aggsággal és kiaszottsággal. Valamint az említett katakomba-képekre még van némi hatással az antik művészetnek egyszerű szélesebb kezelése, ugy a salzburgiakban ismét az egyszerűbb felfogáshozi visszatérés mutatkozik. A byzanti redős arcz még itt is mutatkozik ugyan, hanem még sem oly visszataszító, vénítő modorban; a ruhák ránczai párhuzamosak még ugyan, hanem még sem oly túlhajtott mennyiségben és sűrűségben mutatkoznak. A mozgás könnyebb, mint a byzantiaknál, de még mindig mintegy egyetlenegy mintára készült.

Ezek szerint a salzburgi képekben mindenesetre byzanti befolyást, hanem azzal összekötve mérséklő s annak visszatetsző zordonságait simító törekvéssel látunk alkalmazva; Heidernek tehát tökéletesen igaza van, midőn itt a művészi szabadság és eredetiség felé csak igen gyönge haladást lát, minőt, például, még sokkal nagyobb durvaságuk mellett, észreveszünk a st.-savaini falképekben (l. 141. s k. l.) is.

Hogy a salzburgi képekben a régibb korú mintákhoz való visszatérés mutatkozik, ezen feltevésre a középkor több szakában felébredő tisztelet a katakombák és azok martyrjai és szentei iránt jogosít fel bennünket, minek következtében ájtatosan zarándokoltak Rómába, az első keresztyénség e bölcsőjének látogatására. Hogy pedig ezt több salzburgi is tette, világos két ily látogatásnak leirásából, melyet Salzburgban találtak s mely jelenleg a bécsi császári könyvtárban őriztetik; az egyik „Notitia ecclesiarum urbis Romae“ czim alatt még a VII-dik században iratott, tehát már e században is ismerték Salzburgban a katakombákat s azoknak falképeit.

Igen feltünő végre a salzburgi képek gyöngéd színhangulata, mely szintén megegyezik a katakombai falképekével, s mindenesetre elüt a byzanti mozaikok és zománczok kirívó színhangulatától.

Hogy meggyőződhessünk, mennyire eltávozik a 150. sz. alatt adott salzburgi falkép a byzanti zordonságtól, jó lesz azt összehasonlítani az azt megelőző fametszetekkel, kezdve a 140-diken, leszállva a 149-dikig.

Miniaturek.

A miniaturek, melyekkel a kéziratos könyveket nemcsak az ó-keresztyén-, hanem az egész középkorban is diszítették, igen fontosak a művészet történetében; részint nagy számuk, részint az azokban megengedett nagyobb szabadság tekintetéből, hozzájárul, hogy könnyen elterjedtek s igy a rajzművészet minden ágának előmintájaként használtathattak; valamint láttuk, hogy Viollet-le-Duc is a miniaturek másolatából származtatja a plastika első lendületét a XI-dik században.

Másrészt azonban Schnaase („Gesch. d. bild. Künste“ III., 512. l.) joggal jegyzi meg, hogy e műág nem bir a mások biztonságával; mert midőn különféle czélra és elszigetelt mester által készül, sokkal több eshetőségnek és habozásnak van kitéve, s igy itt a styl egységére nem igen akadhatni. Általán itt a másolat sokkal gyakrabban fordul elő, mint más műágban; mert először idegen és igen távol fekvő ország-

Digitized by Google

ból messze elterjedtek a könyvek, másodszor, ha régibb könyv szövegét másolták, ugyanaz történhetett igen könnyen az eredeti könyv képeire nézve is; végre a miniature főczélja nem annyira művészeti, mintsem didaktikai, magyarázó és illustráló.

Mindezen okoknál fogva a miniatureket a műtörténetben, eddig talán kelletinél inkább elhanyagolták. Másrészt ezen elhanyagolást okozta az is, hogy nehezebben férhetni a régi miniaturekhez, mint más művekhez; mert mig amazokat gondosan kell a könyvtárakban őrizni s minden használat némi romlásukkal jár, ezeket megszemlélés és tanulmányozás végett szabadon kiállíthatni a nagy közönség elé.

Végre meg kell fontolnunk, mily nehéz és mily költséges a miniaturek kellő közlése. Itt be nem érjük csupa körrajzzal, de még az árnyékos kép sem elég: itt szín is kell, hogy fogalmunk legyen az eredetiről; azért igen soká nem utánozták Agincourt példáját, ki munkája festészeti részében nagyszámú régi miniatureket gyüjtött egybe.

Ujabb időben gróf Bastard a párisi nagy könyvtár igen jeles miniaturejait nagyon szabatos másolatokban kezdte kiadni, de a munka oly igen költséges, hogy ezt még közkönyvtárak is csak nagy nehezen szerezhetik meg.

Sok miniaturet közöl Labarte is „Historie des arts industriels au moyen-âge“ czimű, csak imént befejezett munkájában.

Hazánk egyik közkönyvtára sem birja sem az egyik, sem a másik munkát.*)

Waagen, ki tavaly történt haláláig a berlini muzeum igazgatója volt, igen jelesen irt a régi miniaturekről. Ebbeli czikkei utazási munkáiban vannak elszórva, melyekben Anglia, Franczia-, Olasz- és Németország műveit itészetileg tárgyalja; de Waagen nem mellékelt képeket szövegéhez, és rendszeresen a miniaturekről csak később szándékozott irni, miben azonban halála megakadályozta.

Igy van, hogy a miniaturek történetében még nem látunk oly világosan, mint más műágében; mindazáltal ama csekély számot ismerjük, melyet byzanti vagy görög festészetek hagytak ránk, s melyekről Schnaase „Gesch. d. bild. Künste“ III., 212. s k. l. következőleg szól:

„A byzanti művészet második, Justinián császár halálától egész a XI-dik század kezdetéig terjedő korszakának egyedüli forrását a kéziratos könyvek miniature-jei képezik. — A görögök és rómaiak, művészetök fénykorában, a kéziratokat képekkel nem igen szokták diszíteni; Plinius kifejezésmódja, melylyel Varro életleirásaihoz csatolt arczképeiről szól, ilyféle illustratiók nagy ritkaságáról tanuskodik, melyek hihetőleg csak mathematikai vagy ezekhez hasonló munkákban, a magyarázat végett, nagy egyszerűségben fordulhattak elő. Az illustratiók tehát csak a császárok utolsó korában szaporodtak; és valóban, ekkor már a régi irókat kevésbé értették; a megváltozott viselet, szokás, vallás, sőt más is, mit ezelőtt a közélet érthetővé tett, most már külön commentart kivánt. Igy van, hogy miniature-jaink chronologiai rende egy Homerrel és Virgillel kezdődik, alkalmasint mindkettő a IV. vagy V-dik században készült régibb előpélda másolataként. Szintúgy a keresztyének szent-irásai is multat, még pedig igen fontosat, vagy pedig, mint az apokalypsisben, nehezen érthető dolgokat

„Die einzige, aber auch sehr lehrreiche Quelle für diese Periode der byzantinischen Kunst findet sich in den Miniaturen der Manuscripte. — Der Gebrauch, die Abschriften der Bücher mit Malereien zu verzieren, war in den besseren Zeiten der griechischen und römischen Kunst gewiss noch nicht herrschend. Die Art wie Plinius über die Bildnisse spricht, welche Varro einem biographischen Werke beigegeben hatte, lässt auf die Seltenheit solcher Ausstattungen schliessen; nur bei mathematischen oder ähnlichen wissenschaftlichen Schriften wird man wohl frühe anspruchslose Zeichnungen zur Erklärung hinzugefügt haben. In der letzten Zeit des Kaiserthums wurden solche Illustrationen mehr beliebt. In der That waren schon jetzt die alten Schriftsteller schwer verständlich; Tracht, Sitten, Religion hatten sich verändert, und manches, das sich früher aus dem Leben leicht erklärte, bedurfte des Commentars. Daher beginnt denn auch die chronologische Reihe unserer Miniaturen mit einem Homer und einem Virgil, beide im IV. oder V-ten Jahrhundert und vielleicht nach älteren Vorbildern

*) Legujabban az utóbbi munkát az akadémia könyvtára megvette.

Digitized by Google

tárgyaltak; miért is itt is ugyanazon kivánság állott elő. És valóban birunk is egy, a fentemlített költői könyvekkel egykorú, a genesist előadó, képes görög könyvvel (a bécsi császári könyvtárban), s innen foly le a sorozat szakadatlanul. E képek műértéke, könnyebb kivitelök és a készítésöknél alkalmazott nagyobb szabadság vagy épen önkény tekintetéből igen különböző; másrészt igen nagy történeti fontossággal birnak ama századokra nézve, melyekből más hiteles műnemek vagy hiányoznak, vagy igen ritkák; mig a miniaturekben keletkezési koruk részint tartalmuk, részint betüik alakjából elég biztosan meghatározható levén, ezek koruk styljéről, felfogásáról és a festészeti technikáról felvilágosítást adnak.

E kéziratokból látjuk, hogy valamint a technika, ugy a nézlet is mindjárt a képromboló korszak után is ugyanaz maradt. A párisi és a vaticani könyvtárak részben igen mesterséges miniature-jei finomságuk és technikai kiviteli ügyességük tekintetében igen kitünőek; rajzuk szabad ecsetvonású, színezetök szép és nagy erejű, s többnyire nem nélkülözi az összhangzatot és a természetességet sem; a festék — antik módra — világos, igen törött (nem kirívó, minő akkor, ha egész erejében és más festék vagy viz vegyülése nélkül használtatik). Az arány többnyire helyes, helyesek és teljesek a meztelen részek is, a kezek sokszor jól rajzolvák, jó mozgásuak, az arczokban is helyes az alakzás, orruk, antik módra, egyenes és széles hátú. Az idomot még mindig értik, ámbár nem közvetlenül a természetből, hanem művészi hagyományból veszik, mindemellett ezen idomok még símulnak a valósághoz. A kifejezés még érthető, a szent alakoké méltóságos, hol az érzés fokozva van, elég elevenen adatik elő. A compositió ügyesen van elrendezve. A ruha redőzetén még az antik módot veszszük észre, mely a nagyobb lapos részletet világosságával emeli ki. Nem hiányoznak egyes szabad és nemes motivek sem; az egyes művészeket nemcsak technikájuk, hanem felfogásuk után is megkülönböztethetjük, mint egyéniségeket, egymástól. Csak az arczképes alakok ábrázolásában szolgált akadályul

gearbeitet. Auch bei den heiligen Schriften der Christen kam es darauf an, sich eine Vergangenheit, und zwar eine hochwichtige, oder auch schwerverständliche Vorstellungen, wie die der Apokalypse, zugänglich zu machen. Es fand daher hier dasselbe Bedürfniss statt. Auch besitzen wir wirklich ein, den obengenannten Abschriften der berühmten heidnischen Dichter etwa gleichzeitiges griechisches Manuscript der Genesis mit Miniaturen, und von da an läuft die Reihe solcher christlichen Arbeiten ununterbrochen fort. Der Kunstwerth dieser Malereien ist natürlich, bei ihrer leichtern Ausführbarkeit und der grösseren Willkür, welcher man sich dabei überlassen konnte, sehr verschieden; ihre historische Wichtigkeit aber besonders für die Jahrhunderte, aus welchen beglaubigte Beispiele andrer Kunstübung fehlen oder selten sind, sehr gross, weil ihre Entstehungszeit durch den Inhalt oder die Züge der Schrift meistens ziemlich genau festgestellt werden kann und sie daher über Styl, Auffassung und malerische Technik dieser Zeit zuverlässige Auskunft geben.

Aus solchen Manuscripten ersehen wir, dass die Technik und die Anschauungsweise auch nach der Zeit der Bilderstreitigkeiten zunächst noch fast dieselbe blieb. Die zum Theil höchst kunstreichen Miniaturen, welche besonders die vaticanische und die Pariser Bibliothek bewahren, sind in Beziehung auf Feinheit und technische Geschicklichkeit der Ausführung ausgezeichnet; die Zeichnung ist mit dem Pinsel und mit fester Hand angelegt, das Colorit oft von grosser Kraft und Schönheit, meistens natürlich und nicht unharmonisch. Die Farben sind noch nach antiker Weise hell und sehr gebrochen; die Proportionen meist gut, die nackten Theile richtig und nicht ohne Fülle, die Hände nicht selten gut gezeichnet und geschickt bewegt, die Gesichter wohl gebildet mit graden und — nach antiker Weise — breitrückigen Nasen. Noch immer finden wir ein Verständniss der Formen, welches zwar nicht aus der Natur, sondern durch Kunsttradition erworben, aber doch noch mit der Wirklichkeit in Einklang gehalten ist. Der Ausdruck ist noch ein verständlicher, bei den heiligen Gestalten würdig, bei gesteigerter Empfindung ziemlich lebendig. Die Compositionen sind geschickt geordnet, der Wurf der Gewänder meistens noch in antiker Weise behandelt, die grösseren Flächen licht heraushebend. Es fehlt auch nicht an freien und edlen Motiven; man kann noch die einzelnen Maler nicht bloss in

Digitized by Google

a barbár, merev és túlterhelt viselet, és bizonyosan az illedelmesnek hitt feszes magatartás is, ugyszintén az ujabb byzanti szenteknél elharapódzott a soványság, a hosszúra nyujtott test és elég korán az élettelen szín is. Ide s tova a compositio is eredeti s nem épen szerencsétlen; általán azonban, még a jobban bevégzett képekben is a képzelőtehetségnek lassusága, az érzés mozdulatlansága és a gondolatok szegénysége mutatkozik, ugy, hogy számos ismétlésre akadunk.

Ez annál feltünőbb, midőn e korban, a képek körüli vita befejezte után, a byzanti művészet tárgyainak köre nagyon tágult és kiterjeszkedett. Eleinte a keresztyén művészet bizonyos jelképes irányt követett, innen átment Krisztus és a szenteknek ábrázolásához, azonban mindig ugy, hogy az utóbbiakat lehetőleg nagyszerűen, mintegy dicsőségök nimbusával körülvéve adta elő, s ekkép érintetlenül hagyta a szentirás tulajdonképi történeti tartamát, főkép pedig az üdvözítő szenvedését. A képrombolások megszüntetése után ellenben e tárgyakat gyakran használták. Nem határozhatjuk ugyan pontosan meg, hogy mikor léptek fel először ilyféle ábrázolásokkal, vajjon közvetlen a vita után-e, vagy csak később, de sokáig semmi esetre sem késtek. Basilius Macedo császár (867—886.) egyik Codexében Krisztus keresztre feszítése, a mennyire tudjuk, legelőször jelen meg byzanti míben és ezentúl a biblia minden története, különbség nélkül, gyakran fordul elő ábrázolva. E változást az irók sehol sem említik határozottan, ugy látszik, mintha magától és észrevétlenül állott volna be. Egyébiránt itt nincs is szükség magyarázatra; mivel természetes, hogy minden esemény, mely a jámbor gondolkozás előtt fontos, ábrázolásra is talált; és valóban nyugaton elébb találkozunk mint Byzantban, Krisztus szenvedéseinek előadásával, stb.“

technischer Beziehung, sondern auch nach ihrer Individualität unterscheiden. Nur bei Porträtfiguren, wo schon das barbarische, steife und überladene Costüm, und gewiss auch die für anständig gehaltene steife Stellung hinderlich war, oder auch bei neueren, byzantinischen Heiligen, finden sich mehr magere Formen, langgezogene Körper und bald auch leblosere Farben. Einige Male sind die Compositionen eigene nicht unglückliche Erfindungen; meistens zeigt sich aber selbst bei den besser ausgeführten Bildern ein Mangel an Phantasie und Beweglichkeit der Empfindung, eine Armuth der Gedanken, welche immer in Wiederholung verfällt.*)

Diess ist um so auffallender, als sich um diese Zeit, nach der Beendigung des Bilderstreites und in Folge desselben, der Kreis der dargestellten Gegenstände in der byzantinischen Kunst sehr erweiterte. Die christliche Kunst hielt anfangs eine bestimmte symbolische Richtung fest und ging dann zur persönlichen Darstellung Christi und der Heiligen über, aber in der Weise, dass sie immer nur die Erscheinung der Gestalten in möglichst grossartiger Haltung, gleichsam in der Glorie der Verklärung gab. Das eigentlich Historische der heiligen Geschichte, namentlich der Geschichte des Heilands, und vor Allem das Leiden des Herrn, blieb unberührt. Nach dem Bilderstreite finden wir diese Gegenstände häufig dargestellt. Wann und in welcher Art eine solche Darstellung zuerst hervorgetreten, ob unmittelbar nach Beendigung jenes Streites oder etwas später, können wir zwar nicht genau bestimmen. Doch blieb es nicht lange aus; in einem Codex aus der Zeit des Kaisers Basilius Macedo (867—886) findet sich, so viel wir wissen, die Kreuzigung Christi zum erstenmal auf byzantinischem Boden vor, und von nun an werden alle Momente der biblischen Geschichte, ohne Unterschied, häufig gebildet. Bestimmte Ausserungen oder Andeutungen über die Ursache dieser Veränderung finden wir nicht, es scheint, dass sie sich ganz von selbst und unbemerkt einstellte. Auch bedarf sie kaum einer Erklärung, da es so natürlich ist, dass man alle Momente, deren möglichst genaue Vorstellung dem

*) Aus dem VI. Jahrh. haben wir wenig aufzuweisen. Bei Aginc. Peint. T. XXVI. eingriechisches MS des Dioscorides über Botanik, so wie das syrische, ibid. T. XXVII., welches nach Assemanni inschriftlich aus d. J. 586 sein soll, obgleich die Zeichnungen jünger zu sein scheinen. In der langen Pergamentrolle mit Bildern aus der Geschichte des Josua, welche zufolge der griech. Beischriften aus dem VII. od. VIII. Jahrh. ist, kommt die Ausführung der sehr belebten Erfindung nicht gleich, und sie mag daher Copie sein. (Aginc. T. XXVIII. und XXIX. Rumohr Ital. Forsch. I. 166., Platner Beschr. Roms II. 350.) Aus dem IX. Jahrh. (867—886) ist der schöne Codex der Predigten des Gregors von Nazianz, Aginc. T. XLIX. und aus dem X-ten ein Psalterium mit sehr ausgezeichneten, antik gedachten Bildern beide in Paris (Waagen 202. ff.); aus diesem oder dem XI. Jahrh. das Menologium des Vaticans (Aginc. T. XXXI—XXXIII., Platner u. a. O.), welches 430. auf Goldgrund gemalte, prachtvolle Miniaturen enthält.

Digitized by Google

frommen Gemüthe wichtig ist, auch bildlich vergegenwärtigt. In der That hatte man diese Momente des Leidens auch nur im byzantinischen Reiche so lange vermieden, im Abendlande finden wir sie schon früher dargestellt.“ *)

A fentebb mondottak erősítésére csak két példányt akarok felhozni: az egyiket a cividalei ugynevezett Gertrud-codexből, a másikat egy cseh kéziratból.

Cividaleban, a rómaiak Forum Julii-jában, Friaulban, a néhai patriarchák levéltárában Eitelberger igen sok régi miniatures codexet látott. Ezek közül egyet Gertrudnak, II. András nejének és sz. Erzsébet anyjának tulajdonítnak. Ez Pertholdnak, az aquilejai patriarcha testvére volt, kinek révén a codex Cividalába jutott.

A betűk után ítélve e codex, melyben német és byzanti képek fordulnak elő, az utóbbiak, a később beragasztottakat kivéve, a X. század vége felé készült; s igy eredetileg kizárólag német mű volt, közelebb meghatározva trieri, mire több más néven kivül az itt előforduló hagyományos trieri püspökök névsora is mutat.

A gertrudi hártya-codex psalterium, mely jelenleg 449 quartlapból áll. A régi bekötés, a kezdet és a befejezés hiányzik. Mint mondják, e könyvet sz. Erzsébet, nagybátyjának, Pertholdnak kérelmére, neki ajándékozta. Ezen ajándékozásról a most hiányzó 14-dik lap tett említést, melynek maradványait igy egészítik ki: „Sanctae Elisabeth Hungariae regis filie Landgravii Ducis Turringiae conjugis munus. Quod cum hortatu Pertoldi Patriarche Aquilejensis ejus avunculi ... tum singulari in Deum ... dedit honestissimo canonicorum forojuliensium collegio jam pridem ejus in orando assiduitatem summa cum pietate conjunctam ...“



(151. ábra.)

E codexben 5 byzanti és 19 német kép van. Az utóbbiak közt első Ruodprecht, ki az aranyba foglalt codexet kezében tartja, melyet hihetőleg maga diszített képekkel: DONUM FERT RVODPRECHT. 2-ik: a püspök, ki kezét a Ruodprecht által odanyujtott könyv után nyujtja. QVOD PRESVL SVSCIPIT EGBREHT. 3-ik: a püspök a könyvet a harmadik lapon ábrázolt személynek adja át. QVI TIBI DAT MVNVS. stb.**)

Fölötte valószinű, hogy Eitelbergernek igaza van ugyan, midőn e könyvet német kéz, és alkalmasint Ruodprecht keze által készültnek mondja; de daczára a rajz, főleg az itt adott alaké, egészen és minden tekintetben byzanti, vagyis byzanti műnek utánzása, sőt inkább másolata.

A fej byzanti oval, a byzanti műveken is találkozunk ilynemű tonsurával; ily nagy kidülő szemet, melyben a fehér csaknem

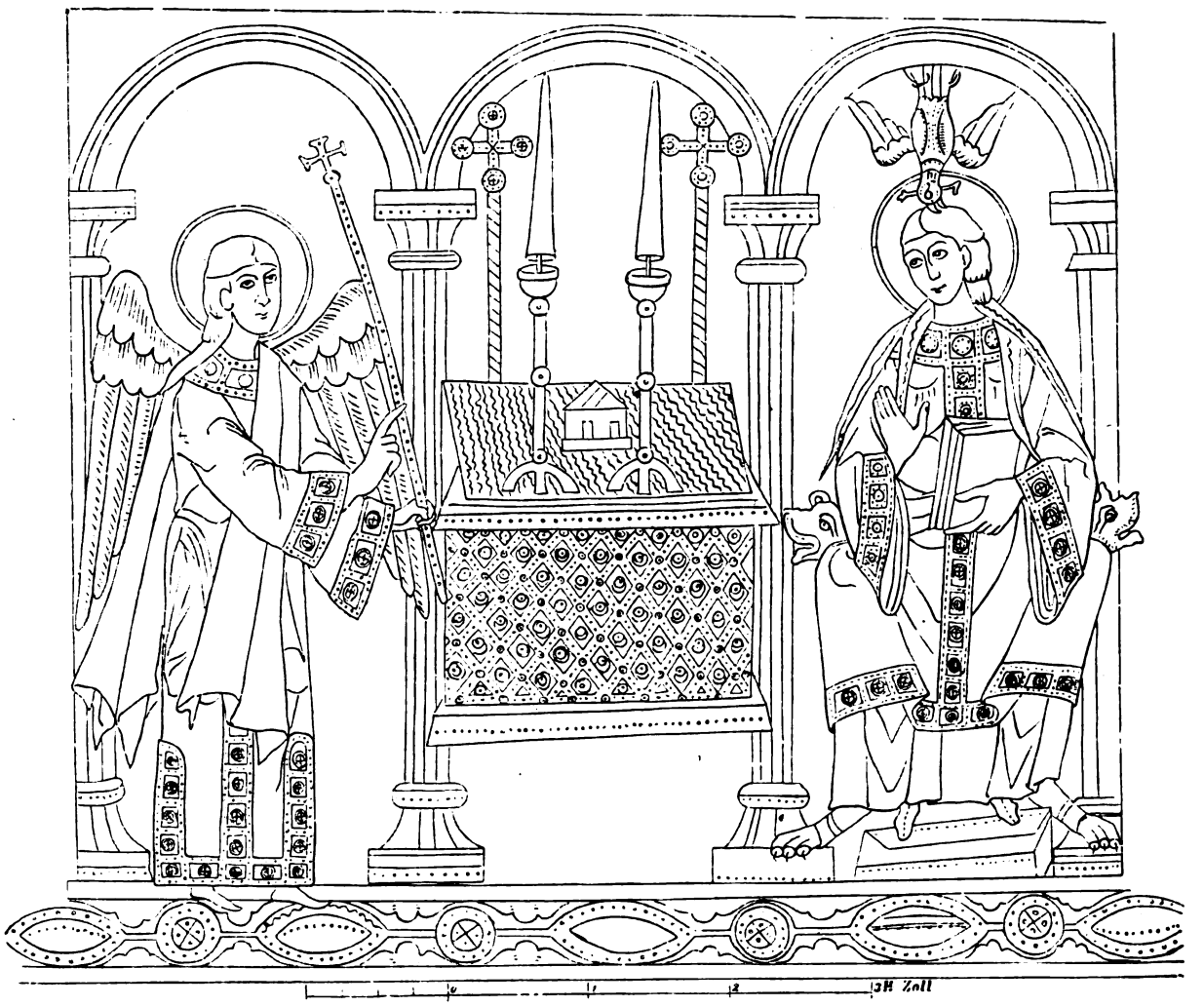
*) Von manchen Vorurtheilen, welche die gealterte griechische Kunst hemmten, war das Abendland frei. Wir sahen oben, dass die Momente der Passion und namentlich die Kreuzigung von der byzantinischen Kunst erst sehr spät, vielleicht erst im IX. Jahrh. aufgenommen wurden. Im Abendlande finden wir sie viel früher; seit der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts werden mehrere solche Darstellungen, als Malerei, in Mosaik und plastisch, erwähnt, und zwar mit solchen Nebenumständen, dass wir nothwendig an ein natürliches Bild, nicht an ein blosses Symbol denken müssen. Auch in dieser Beziehung mochte Italien den fränkischen Ländern vorgehen, indessen wurde gewiss der weiteste und unbefangenste Gebrauch von dieser Freiheit unter den Deutschen gemacht. — — In mehr als einer Beziehung merkwüreig ist eine Nachricht, welche Beda (Hist. Abbat. Wiremut ed. 1664. p. 6.; vgl. auch Lappenberg Th. I. S. 168.) giebt, nach welcher der Abt Benedict Biscopius im J. 686 seinem Kloster in Brittanien aus Rom vier Bilder mitbrachte, Gegenstände des alten und neuen Testamentes, als Paralleln. Sie enthielten den Isaac, der das Holz zu seinem Opfer, und Christus der das Kreuz trägt; die eherne Schlange des Moses und „Filium hominis in crucem exaltatum.“ Wir finden hier also schon denselben Parallelismus und bei denselben Gegenständen, wie er sich das ganze Mittelalter hindurch erhielt. In Rom liess Papst Johann VII. (705) in der Peterskirche den Gekreuzigten in Mosaik darstellen; es wird ausdrücklich bemerkt, dass er bekleidet und zwischen Henkern gezeigt war (Anastasius in vita Joh. VII.) Gregor von Tours (de gloria martyr. c. 23) spricht von einem Crucifix in derKirche zu Narbonne, an welchem der Heiland nakt dargestellt war. Schnaase Gesch. d. bild. Künste III. S. 521.

**) Lásd „Cividale in Friaul und seine Monumente von Prof. Rud. Eitelberger“ a bécsi középp. bizott. évkönyv. II. köt. 1857., kezdve a 235-dik lapon.

Digitized by Google

egészen körülveszi az irist, ily alakú orrot, ily fölhúzott szögű, keservesen mosolygó szájat látunk byzanti miniatureken is. Keze nagy, főleg a csaknem chinai, vagyis byzanti kis lábhoz mérve. De mindezeknél még világosabban byzanti előpéldányra mutat a ruha redőzetének modora, főkép a mellen és az altesten; mert ezen felfogás természetelleni levén, ezt alig lehet kétszer feltalálni, hanem más, téves felfogású műről igen is lehet lemásolni. Ugyanis, mit más byzanti rajzokon, hol e részek épen nincsenek elfödve, még jobban látunk, a rajzoló e redőket a bele vetett kő által concentricus körű mozgásba hozott vizszinének hasonlatosságára ábrázolta; ezen felfogáshoz némileg közel jár a térd körüli redőzet is, mely szintén ilyféle mozgást mutat; azonban ez 151. sz. fametszetünkön már nem oly feltünő, mint más byzanti képeken. A többi redőzet jobb, hanem ismét részesül a byzanti apró párhuzamosságban, ugy, hogy az egészet szellemileg valóban byzantinak mondhatjuk, bár megengedjük, hogy Németországban készült. S itt egyet kell értenünk Schnaase fentidézett nézetével, mely szerint a miniaturek általán nem birnak a chronologiai pontos meghatározásra szükséges biztonsági jellemmel, és hogy azokat a festészek a különféle kolostorokban különféle módon, hanem mindig az előttük fekvő minta értelmében készítették; mert e korban nem tanulmányozták még az örökké eleven természetet, hanem művet mű után készítettek, s igy még mindig alább s alább sülyedtek a műgyakorlatban.

Második példányomat azon cseh kéziratból veszem, melyet Wocel a b. Közlem. 1860-diki (V-dik) kötetében 10. s k. l.: „Miniaturen aus Böhmen“ czim alatt ismertet.



(152. ábra.)

A könyvet wysehradi codexnek nevezik, alakja közelítőleg negyedrét; hoszsza 16, szélessége 15 hüvelyknyi, s az evangeliumot 108 hártyalapon tartalmazza.

„Az evangeliumnak szövege capital-betűkkel van irva, melyek közé uncialok csak ritkán vegyül-

„Der Text der Evangelien ist durchaus mit Capitalbuchstaben geschrieben, denen nur selten

Digitized by Google

nek, nevezetesen ϛ és ϵ; néha az **y** közepén pont van, mi a X-dik századra utal. A ritka rövidítések a szó fölötti vonással jelölvék; e rövidítések csak a IX. század óta rövidítve irni szokott szóknál fordulnak elő, mint IHV XPI (Jesu Christi), DNICA (Dominica). Az evangeliumok föliratai és a szövegben előforduló kezdő-betűk aranyosak és minium színnel szegélyezvék. A szöveg capital-betűi nem szolgálnak elég alapul a kézirat korának meghatározására; határozottabban használható erre a minuscula-irás, mely a második és harmadik lap keretén a körökbe és dült négyszögökbe festett személyeket megnevezi. Az **r** betű a görög γ-hoz hasonlólag nyílik, s a vonal alá mélyen terjed el; nevezetes palaeographok e vonást a IX-dik századba helyezik, ellenben az **s** betű felső része már nem válik el annyira alapvonásától, mint ezt a IX-dik században szokta tenni, hanem inkább a X. és XI-dik század jellemét közelíti meg; az **i** fölött sehol sem látunk pontot, igen ritkán vonást; e mód szintén csak a XI-dik században fordul elő. Az **m** és **n** betű még felső részén nincs meghajlítva, mint a XII-dik század minuscu-lájában, hanem egyiránti vastagságban áll a vonalon. Megjegyzendő még, hogy az **a** minuscula (ʌ) ide s tova még nyitva maradt, s igy hasonlít a IX-dik század ezen betűjéhez, mely ezen alakjában, ámbár elég ritkán, még a XI-dik században is megjelen. Mindezekből kiviláglik, hogy az érintett keretnek minusculája a XI-ik század kezdetéből való, még pedig oly irónak műve, melynek vonásában még túlnyomó a régiebb karolingi korszak minusculája.“

Unciallettern, namentlich ϛ und ϵ beigemischt sind; zuweilen kommt das **y** mit einem Punkt in der Mitte vor, eine Bezeichnungsweise, die auf das X. Jahrh. hindeutet. Die wenigen Abbreviaturen werden mit einem Querstrich bezeichnet, und kommen bloss in jenen Wörtern vor, welche seit dem IX. Jahrh. gewöhnlich abgekürzt erscheinen, wie: IHV XPI (Jesu Christi), DNICA (Dominica). Die Überschriften der Evangelien und die im Text vorkommenden Initialbuchstaben sind von Gold und mit Miniumrändern eingefasst. Die Capitalschrift des Textes gewährt keinen sicheren Anhaltspunkt zur Beurtheilung des Alters der Handschrift; bestimmtere Aufschlüsse gewähren in dieser Beziehung die auf den Seitenrändern des zweiten und dritten Blattes mit Minuskelschrift beigefügten Namen der Personen, welche in den Kreisen und Rhomben jener Blattseiten vorgestellt sind. Der Buchstabe **r** öffnet sich wie ein griechisches γ und ist tief unter die Linie gezogen, ein Ductus der nach dem Zeugnisse bewährter Palaeographen dem IX. Jahrh. eigen ist; hingegen sondert sich der obere Theil des **s** (ſ) nicht so weit von seinem Grundstriche ab, wie es im IX. Jahrh. der Fall gewesen, und hat somit den Charakter des X. und XI-ten Jahrh.; über dem **i** kommt nirgends ein Punkt und nur sehr selten ein Strich vor, eine Bezeichnung, die erst im XI. Jahrh. aufkam. Die Buchstaben **m** und **n** werden noch nicht, wie in der Minuskel des XII. Jahrh. an den Spitzen gebogen, sondern stehen mit gleich dicken Schenkeln auf der Linie. Überdiess ist zu bemerken, dass die Minuskel **a** (ʌ) zuweilen noch offen gebildet wird, und sich somit in einer Form darstellt, wie sie in den Schriftdenkmalen des IX. Jahrh. vorkommt, die aber, wiewohl selten, noch in den Handschriften des XI. Jahrh. auftaucht. Aus diesen Andeutungen ergiebt es sich, dass jene Marginalminuskel aus dem Anfange des XI. Jahrh. und zwar von einem Schreiber herrührt, in dessen Handschrift noch der Ductus der karolingischen Minuskel der älteren Periode vorwaltet.“

152-dik számú fametszetünket ekkép irja le Wocel:

Mária üdvözlése. A három félkörívés román arkád középsőjében az oltárasztal emelkedik, melyen egyházszerű ereklyetartó két, csürök-alakú gyertyával ellátott gyertyatartó közt áll. A tábla mögött két igen díszes kereszt látható. Az antipendium (takaró szövet) és az ereklyetartó violaszinű. Jobbfelül a szűz ül hajtható széken (sella plicabilis), kitől, a rajz tökéletlensége daczára sem tagadhatni

Mariae Verkündigung. In der Mitte einer aus 3 roman. Bogen gebildeten Arkade erhebt sich der Altartisch, auf dem das kirchenartige Reliquiarium zwischen zwei grossen Leuchtern, auf denen kegelförmige Kerzen aufgesteckt sind. Zwei reichgezierte Kreuze erheben sich im Hintergrunde der Mensa. Das Antipendium, wie auch das Reliquiar, ist violett. Rechts vom Altar sitzt, von der

Digitized by Google

el a kecs és méltóság kifejezését; a szent-lélek zöld nimbussal körülvett fejére galamb alakban ereszkedik; szűzünk narancsszinű haja két hosszú csíkban foly le vállára. Alsó ruhája zöld; fölötte hosszu és bő ujjú vörös dalmatica vagyon; az utóbbinak széle és a középső paragaudis kékes és vörös s fehér díszszel kitüntetve, nevezetes a pompás felső ruhának jól motivált redőzete. Hasonló móddal van ékesítve a bal arkád angyalának sárga dalmaticája; bal vállára könnyedén vetett rózsaszinű köpenye izléssel van ránczba szedve, mi, tekintve a művészet e kezdő korát, igen figyelemre méltó. A kép háttere aranyos.“

Arcade umrahmt, auf einer sella plicabilis, die allerheiligste Jungfrau, eine Gestalt, der man, bei allen Mängeln der Zeichnung Anmuth und Würde nicht absprechen kann. In Taubengestalt senkt sich der heilige Geist auf das von grünem Nimbus umgebene Haupt Maria's herab, deren orangenfarbiges Haar in langen Zöpfen zu beiden Seiten herabfliesst. Ihr Untergewand ist grün; über demselben wallt eine rothe Dalmatica mit langen weiten Aermeln herab; die Säume des Gewandes und die mittlere Paragaudis sind bläulich, und mit rothen und weissen Ornamenten reich geschmückt; bemerkenswerth ist der gut motivirte Faltenwurf des prachtvollen Oberkleides. Auf ähnliche Weise ist die gelbe Dalmatica des Himmelsboten im linken Bogenfelde geziert. Der über die linke Schulter des Engels leicht hingeworfene rosarothe Mantel ist mit richtigem Verständniss drapirt, ein Umstand, der, in Beziehung auf jene Frühperiode der Kunst, beachtungswerth erscheint. Der Hintergrund des Gemäldes ist Gold.“

Fametszetünkön több régészeti és művészeti nevezetességgel találkozunk; régészetileg általán nevezetes a byzanti befolyás: az igen nagy kéz az igen kicsiny láb arányában, a ruhák gazdag szegélyezése, kivált a szűz köpenye vagy felső ruhája (Wocel dalmaticának nevezi) közepén látható díszszalag (Wocel paragaudisa); nevezetes továbbá a sz.-lélek feje fölött és alatt látható függelék, üstök és szakáll, hasonló a kakastaréjhoz; a szűznek összehajtható széke, melynek kartáma kutyafejben, lába pedig kutyalábban végződik. Ily alakú szék a codex több képein fordul elő és ugyanazon szellemnek köszönhető, mely az ugynevezett Dagobert király székét a Louvreban, s más efféle ó-keresztyén és középkori széket hozott létre. Nevezetes az ereklyetartó házikó-féle alakja, a gyertyatartók s gyertyák és a három egyenlő ágú keresztnek keleti idoma. Nevezetes végre az oszlop is, mely az antik korinthiaiból hosszú uton és elkorcsosodással eredt, csakhogy az oszlopfőt itt megfordított állásban oszloplábnak használták, mi a középkorban gyakran történt, nevezetesen, hogy csak még más példát idézzek: a salzburgi női kolostor kereszt-folyosójában is (l. leirását és képét az 1857-diki bécsi évkönyvek 16-dik lapján és ugyane képet „Műrégészeti Kalauzunk“ II. Rész. 9-dik l.), csakhogy Salzburgban nem korinthiai, hanem köbszelvényes kapitaellel van dolgunk.

Ezen, inkább byzanti jelek- és vonásokon feltünő az arczok egyszerű felfogása, melyen a komorságnak, az elaggottságnak többé semmi nyoma, ellenben a kifejezés, mint Wocel is helyesen veszi észre, már az uj styl hajnalát mutatja, mely a ruha redőzetének természetesebb előadásában szintén mutatkozik.

Későbbi plastikai művek.

De a mi mindezeknél nevezetesebb, az, hogy Csehországtól távol, hol e miniature készült, találunk ehhez hasonló felfogással birót, hanem más anyagból készült művet, mely annyira rokona az előbbinek, hogy lehetetlen mindkettőt ugyanazon egy példányról nem származtatnunk. Ilyen a 153. sz. másolt.

E dombormű Dalmátországban a spalatoi harangtornyon: „Campanile“-n látható, melynek keletkezési koráról Eitelberger „Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens“ czimű, a bécsi középp. bizottmány évkönyvei V-dik kötetének (1861.) 117-dik lapján igy szól:

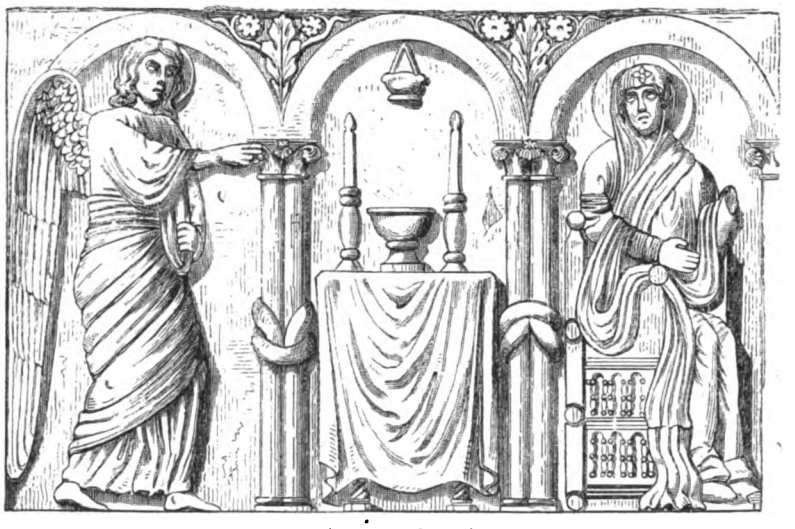
„A kort és a művészt illetőleg, melynek és kinek e tornyot köszönjük, adataink nem egyeznek meg. Némely régészek e tornyot Twerdoj Miklós

„Über den Künstler und die Zeit, in welcher der Thurm aufgebaut wurde, wechseln die Angaben. Einige halten ihn für ein Werk des Baumeisters

Digitized by Google

építész és a spalatói előváros lakosa művének tartják, ki is azt 1416-ban kezdette volna. Mások szerint Mária magyar királyné, a nápolyi sánta Károly neje kezdette és Erzsébet, Robert Károly neje, a XIV-dik század második felében folytatta volna. A jelenlegi építkezésen több építészeti korszakot világosan megkülönböztethetünk egymástól, a leg-

Nikolaus Twerdoj, eines Spalatiner Borghesen, der denselben im Jahre 1416 begonnen habe. Nach einer andern Angabe war es die Königin Maria von Ungarn, die Gemahlin Karl des Lahmen von Neapel, welche den Bau begonnen, und Elisabeth, die Gemahlin Karl Roberts von Ungarn, welche denselben in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. weitergeführt habe.



(153. ábra.)

régiebb, kétségkivül, az előcsarnok és az első emeleté. Mikor épült fel e két rész, arról semmi okmány nem létezik, de nem kételkedhetünk, hogy ez a román korszakban történt. A felsőbb emeleteket, a torony-sisak kivételével, Twerdojnak tulajdoníthatjuk (a szerződést, melyet a torony építését illetőleg 1416-ban Twerdojjal kötöttek, l. Farlattinál c. III. 366. l.), de ez a különféle anyag használata által előidézett hatás daczára, valamint általános elrendezésében, úgy kőrakásában is nagy és feltünő hiányokat mutat."

Wie der Bau gegenwärtig ist, so kann man deutlich mehrere Perioden unterscheiden, der ältesten gehören ohne Zweifel die Halle und das erste Stockwerk an. Über die Zeit, in welcher diese beiden gebaut wurden, liegen keine bestimmten Urkunden vor, doch dürfte es keinem Zweifel unterliegen, dass dieselben der romanischen Periode angehören. Die oberen Etagen, mit Ausnahme des Thurmhelmes, mögen wohl von dem genannten Spalatiner Borghesen Twerdoj gebaut sein, jedenfalls ist es eine Arbeit, die, so effectreich sie auch durch die Verwendung des mannigfachsten Materials ist, doch grosse und auffallende Mängel sowohl in der Anordnung im Grossen, als in der Steinfügung zeigt."

Domborművünk tehát, mint késő román stylű, vagy a XII-dik század vége felé, vagy a XIII-dik első felében keletkezett s igy korára nézve közel áll a pécsi reliefekhez.

Ha már most az ugyanazon tárgyú cseh miniature-t 153. sz. fametszetünkkel összehasonlítjuk, közös mindkettőnél az egésznek három arkádbani elrendezése, melyeknél a középsőben oltár áll, a balban a szűz ül, és a jobban az üdvözlő Máriához fordul. Eltérő ellenben az alakok mozdulata; midőn a miniatureben még a régibb, merevebb, inkább byzanti, a kődomborműben már a kifejlődött szabadabb román jellem mutatkozik, hasonló viszony látható a fejek alakzásában és kifejezésében is, ugy, hogy ha egészben már a cseh miniatureben is világos kibontakozást veszünk észre a byzanti merevségből, ezen megszabadulás a spalatoi domborműben csaknem tökéletes eltéréssé és szabadsággá vált; s itt csak az egésznek byzanti elrendezése van megtartva. De másrészt tagadhatlan, hogy a régibb cseh miniatureben az angyal köpenyének redőzete jobb s természetesebb motiveket mutat, s hogy a spalatoi szűz köpenye sem felel meg az alak többi részei haladásának.

A mellékletet illetőleg, a spalatoi mű a román építészet és tektonika teljes kifejlődését mutatja, sőt a kettős oszlop egymásba fűzésében, s az asztaloszlop tekergetésében már csökkenését is. A szék, nem

Digitized by Google

többé a régibb sella plicabilis, kartámának és lábának állat-alakban végződésével, hanem erős alkotású fabútor vagy cathedra, minő a pécsi dombormű három széke is; nevezetes továbbá a cseh ereklyetartó helyén álló nagy kehely, ugynevezett étkes-kehely, „Speisekelch," melyből az itt borba mártott ostyát szolgáltatták a híveknek. A kehely fölött egyszerű lámpa függ. E helyen máskor ostyatartót, „ciboriumot" látunk, többnyire a szentlélek galamb alakjában. Nevezetes még a byzanti keresztek hiánya és az arkádívek kezdete közti virágbokréta.

A 152. és 153-dik sz. alatt adott két fametszetünk összehasonlítása tehát nagy világot deríthet valamint a középkori művészet fokozatos fejlődésére, a byzanti merevség alól történt fokonkénti felszabadulására, ugy azon észrevételnek valóságára is, mely szerint nyugaton a byzanti műveket eredeti művészeti ágaikból más ágra átvitték, átfordították; mert a cseh miniature és a spalatoi kődombormű, mint érintve volt, ugyanazon eredeti előpéldányra utal.

A spalatoi székesegyházban látható domborművek kettős érdekkel birnak reánk nézve: egyrészt azon összeköttetés miatt, mely a középkorban Magyar- és Dalmátország közt létezett, másrészt mivel azokon a byzanti művek legdurvább felfogáson kezdve haladhatunk a teljes felszabadulásig, melyben a késő román művészet csaknem tökéletességében mutatkozik.



(154. ábra.)

Az előbbit, majdnem a barbársággal határost, látjuk Eitelbergernél képviselve a következő munkában, mely a spalatoi székesegyház baptisteriuma keresztelő medenczéjén fordul elő, honnan azt Eitelb. az „Évkönyvek" V. köt. 251-dik lapjára másoltatta ezen megjegyzés kiséretében:

Trónon ülő személyt, palliumba öltöztetve, látunk; jobbjában keresztet, fején sajátságos, három kereszttel ellátott koronával. E személy jobbján nimbus nélküli alak áll, tunicaféle övedzett ruhába öltöztetve, lábán czipőt és harisnyát látunk, mely mintegy egymás mellé rendezett szíjakból van szerkesztve. Ezen alak alatt a harmadik byzanti, proskynesis nevű tisztelgésben fekszik. E domborműben ügyetlen technika és képzelőtehetségnek cselekvőségét veszszük észre, a három alak ránk mereszti nagy szemét, feje is nagy a kicsinyes test, kar és czomb arányaihoz mérve. Ily idomok a IX-dik és XI-dik század közt készültek. Mondják, hogy a medencze Salonából került Spalatóba.

Byzanti előpéldányra főkép az ülő király hasonágú keresztje és koronájának alakja mutat, továbbá a roppant nagy kéz és legalább két alaknak igen kis lába; ellenben az álló férfinak öltözete elüt a byzantitól, ugy szintén az alczombnak szíjjakkal való befonása is inkább az északi vidék divatához tartozik, ép úgy, mint pécsi pásztorainknál is.



(155. ábra.)

Ugyanezen medenczének, melyet több mindenféle más régiebb művekről vett kődarabokból állítottak össze, más domborművét is adja Eitelberger s ezt nem különbözteti meg az előbbitől, ámbár a kor- és munkakülönbség itt első pillanatra feltünő. E reliefet is Eitelberger rajza után adjuk (155. ábr.)

A középső csillag öt ágával az ugynevezett boszorkánylábat, (Drudenfuss) képviseli; négy szögében a byzanti sashoz igen közel álló madarat látunk, s ilyen főleg a bal oldalon lent álló, melyet nagyon rokonnak találok Athena városának több (tévesen) katholikonnak nevezett kis templomka falaiba falazott s általam 1862-ben lerajzolt dombormű-táblai sasokkal; a hasonlatosság a fej és csőrben, de még inkább a szárnyakban mutatkozik, hol a felső rész csaknem paizsalakban válik el az alsó rész hosszabb tollaitól. De másrészt a spalatoi madarak nem állanak messze a dombormű keretének madaraitól sem, csakhogy az utóbbiak sokkal jobbak, s itt a szárnyak felső paizsalakja eltünt és a körmöket már általán természeteseknek mondhatni. Mindezekből, ugy hiszem, joggal következtethetem,

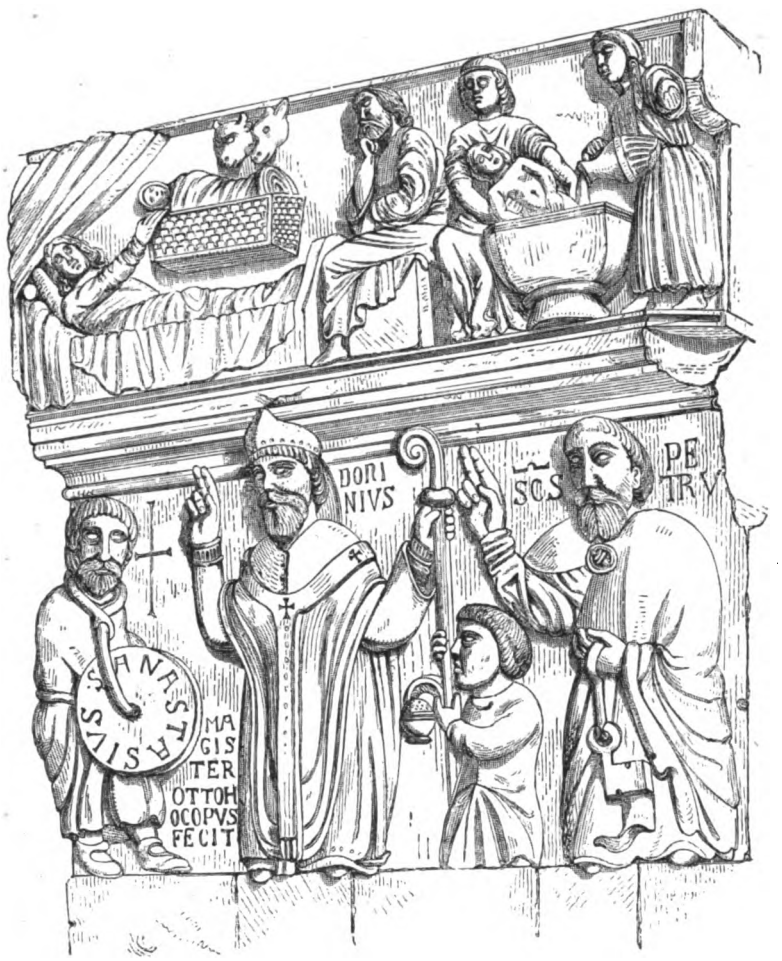
Digitized by Google

hogy a 155. sz. alatt másolt spalatoi dombormű nem egykorú a 154. sz. alattival, hanem legkésőbb a XII. század közepe körül készülhetett, s igy, valamint felfogása, ugy keletkezési kora tekintetében is közel áll valamint pécsi kőtábláinkhoz, ugy az idézett athenaiakhoz is.

Pécsi domborműveink styljét még sokkal inkább megközelíti a spalatoi torony alsó részén befalazott és az idézett, a bécsi évkönyvek 241-dik lapján látható, dombormű, melyről Eitelberger igy ir:

„A torony legrégibb domborműve egyszersmind a legérdekesebb; mivel mesterének nevével is, mely Otto, ismertet meg. Látjuk azon sz. Anasztasiust, sz. Pétert és Domniust szolgájával, ki a füstölőt tartja. Sz. Domnius és sz. Péter ugyanazon

„Das älteste Basrelief (des Thurmes) ist zugleich eines der interessantesten, weil es uns den Künstler kennen lehrt, den Magister Otto. Das Relief gibt den heil. Anastasius, den h. Petrus und den Domnius mit einem Diener, welcher das Weih-



(156. ábra.)

cselekvényben van ábrázolva, t. i. a római szertartás szerinti áldásban. Sz. Domnius a tunicát, dalmaticát és a stólát, püspöki sapkát és paedumot viseli, ő is, mint a többi alak, kicsiny, zömök, teljes szakállú; püspöki sapkájának alakja feltünő, mert több tekintetben a velenczei doge, a ragusai gróf és byzanti hivatalnok sapkájára emlékeztet. A pásztorbot valóságos görbe paedum, egyszerű román alakkal. A püspök lábánál kis szakálltalan alak térdel, feje födetlen, ruhája az ujjas tunica; ez a püspöki botot tartja, keze mellett füstölő van ábrázolva. Sz. Péternek ruhája a csattal összetartott

rauchgefäss hält. Die heil. Petrus und Domnius sind in demselben Acte dargestellt, nämlich dem des Segnens nach römischem Ritus. Der h. Domnius, bekleidet mit der Tunica, der Dalmatica, der Stola, der Bischofsmütze und dem Bischofsstabe, kurz mit allen Zeichen der bischöflichen Würde, ist, wie alle Figuren klein, gedrungen, mit Vollbart versehen; die bischöfliche Mitra hat eine auffallende Form, welche in mancher Beziehung an die alten Formen der Kopfbedeckungen des Dogen von Venedig, des Comes von Ragusa und der byzantinischen Würdenträger erinnert. Der Bischofstab ist

Digitized by Google

köpeny, baljában igen durva alakú, az ó-rómaihoz hasonló, kulcsot tart. Sz. Anasztáz, kihez Domnius és Péter fordul, és kinek szentségét még külön nagy kereszt is kiemeli, nyakán óriási malomkövet visel. Ruházata tunicából és czipőből áll. A szent személyek egyikén sem látható nimbus. Hogy ezek iránt semmi kétség ne támadhasson, a művész oda irta nevüket, sz. Anasztázét a malomkőre. Sz. Anasztáz és Domnius közt áll a művész neve: MA || GIS || TER || OTTO H || OC OPVS || FECIT. A mű maga igen durva, de nem bizonyos erő és erély nélküli, mely a művészt talán naivságában késztette nevének odairására.

E dombormű fölött más, nem kevésbé érdekest, hanem már későbbi korból származót látunk. Ez Krisztus születését két jelenetben adja elő. Az elsőn Máriát látjuk gyermekágyban. Kezét a gyermek Jézus felé nyujtja, ki az ágy fölött alkalmazott kasban fekszik. A születés helyiségének biztosabb kijelelésére, a kosár fölött kikandikál az ökör- és szamárfő. Mária mellett széken ül József, kedélyes módon Máriára és a gyermekre tekintve. A másik jelenetben a kisdedet mossák; a tájszokás szerint kendővel befödött fővel ábrázolt nő, felgyurt ingujjal nagy fürdő-medenczébe teszi a gyermeket; más nő, a mint látszik, szolgáló, kinek font kettős czopfja vállára foly le, amphora-féle (ez inkább korsó) edényből vizet önt a kádba. Az itt látható viselet, kérdésen kivül, szláv; az ágy, kárpitja és más részlet ügyes művész kezére mutat. Az alakok mindegyikéhez oda van a név irva, még pedig Mária mellett $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{TY}}$; a kisded mellett $\overline{\text{IS}}$ XS; József mellett IOSEB; az ülő nőnél ABINO; a szolgálónál VET. Valamint az előbbi domborművön, ugy itt sincs nimbus. A két relief közti párkányzaton igen sajnosan megtördelt felirás látható, melyen csak ezt olvashatni: SALON ... DALMATIE REGINA

ein eigentlicher Krummstab, von einfacher romanischer Form. Zu den Füssen des Bischofs kniet eine kleine unbärtige Gestalt ohne Kopfbedeckung, mit einer Aermeltunica bekleidet; sie hält den Bischofstab, neben ihrer Hand ist das Thuribulum abgebildet. Der h. Petrus hat eine durch eine Schliesse zusammengehaltene Palla, in der linken Hand hält er einen sehr roh geformten Schlüssel, ähnlich den altrömischen Schlüsseln. Der h. Anastasius, dem sich Domnius und Petrus zuwenden und dessen Heiligkeit speciell noch durch ein grosses Kreuz angezeigt ist, hat einen colossalen Mühlstein um den Hals. Er ist mit einer Tunica und Schuhen bekleidet. Keine von den h. Figuren hat einen Nimbus. Damit nun über die Gegenstände selbst kein Zweifel sei, hat der Künstler die Namen der Heiligen, bei Anastasius am Mühlstein, aufgezeichnet, und zwar: DOM || NIVS, $\widehat{\text{SCS}}$. PE || TRV. S. ANASTASIVS. Zwischen dem heiligen Anastasius und Domnius steht der Name des Künstlers Magister Otto in folgender Weise: MA || GIS || TER || OTTO H || OC OPVS || FECIT. Das Werk selbst ist ausserordentlich roh, doch nicht ohne eine gewisse Kraft und Energie gearbeitet, die vielleicht die Naivität erklären lassen, mit der der Künstler seinen Namen hinzugesetzt hat.

Oberhalb des erwähnten Basreliefs findet sich ein anderes, nicht minder interessant als das Werk des Magister Otto, aber offenbar einer späteren Zeit angehörig. Es stellt die Geburt Christi in zwei Scenen dar. Auf der ersten sieht man Maria im Bette liegend. Sie streckt die Hand nach dem Jesukinde aus, das in einem Korbe oberhalb des Bettes angebracht ist. Um den Ort der Geburt näher zu bezeichnen, befinden sich über dem Korbe mit dem Kinde der Kopf des Ochsen und des Esels. Neben Maria sitzt Joseph auf einem Stuhle und sieht in gemüthvoller Haltung auf Maria und das Kind. In der zweiten Scene wird das Kind gewaschen; eine Frau, deren Haupt in landesüblicher Weise mit einem Tuche bedeckt ist, hält das Kind mit aufgeschürzten Armen und legt es in das grosse Badegefäss; eine andere Frau, wie es scheint, eine Dienerin, deren geflochtene Zöpfe über die Schultern herabfallen, giesst aus einem einer Amphora ähnlichen Gefässe Wasser in die Badwanne. Die Costüme, welche auf diesen Reliefs vorkommen, sind ohne Frage slavische; das Bett, der Bettvorhang der Maria, auch alle Details, zeigen eine gebildete Künstlerhand. Bei sämmtlichen Figuren sind die Namen der Personen bezeich-

Digitized by Google

...PLEBIQ... A második domborművön is van felirás, melyből szintén csak nehány szót olvashatunk: ...CELITVS HOMINIBVS DATVM. Ez Krisztus születésére vonatkozik.“

net, und zwar in folgender Weise: $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{TV}}$ bei Maria, $\overline{\text{IS}}$ $\overline{\text{XS}}$ über dem Christuskinde, IOSEB bei Joseph; ABINO bei der sitzenden Frau; ...VET bei der Magd. Wie auf dem vorhergehenden Relief, findet sich auch auf diesem kein Nimbus vor. Auf dem Steinbalken zwischen beiden Reliefs ist eine, leider sehr zerstörte Inschrift vorhanden, in welcher die Worte: SALON ...DALMATIE REGINA...PLEBIQ... deutlich zu lesen sind. Auch auf dem zweiten Relief ist eine Inschrift, aus der ebenfalls nur einige Wörter mit Sicherheit zu entnehmen sind: ...CELITVS HOMINIBVS DATVM. Sie beziehen sich auf die Geburt Christi.“

E két domborműben a byzanti modor alóli teljes felszabadulást látunk. Igaz, hogy rajzunk után is itélve, a műértékre nézve, két reliefünk közt nagy különbség van; mindamellett azokat ugyanazon kornak tulajdoníthatjuk, mert különböző fejlődési fokuk daczára, egyes részekben, p. a hajazat előadásában, mégis megegyeznek egymással, és a műérték különféleségére nézve a pécsi egymásfölötti táblák csaknem ugyanily fokozatot mutatnak. Hiszem tehát, hogy Otto mester ügyetlenebb volt annál, ki a születési jelenetet véste, s hogy mindkettő a XIII-dik században élt és működött s igy a korra nézve igen közel állott a pécsi domborművek mestereihez.

Van még a spalatói tornyon egy igen nevezetes oroszlán-szobor; mását az idézett bécsi évk. 243-dik lapjáról veszszük.

Eitelberger csak keveset mond ezen oroszlánról, u. m.: „A torony előcsarnokának két oszlopa egy-egy oroszlánon nyugszik, mely szigorú román stylben van tartva, minőt a traui előcsarnok oszlopain is látunk. Ezen oroszlánok egyike bárányt tart körmében (157. sz. fam.); az állat, mely hajdan a második oroszlán körmei alatt feküdt, meg van rongálva. Igen nevezetesek ama román oszloptalap maradványai, melyek az oroszlánokon emelkednek és viszont a fölöttük levő antik oszlopot tartják. E román korú oszloptalap alak-díszes volt, azonban az alakok igen megrongáltak és a fejek egészen hiányoznak. Mindenek fölött feltünő a lábbeli; ez t. i. a faczipőnek bizonyos neme, igen vastag talppal és sarkkal, és zsineggel van ellátva. A viselet részlete legnagyobb szorgalommal van kidolgozva s ugyanazon jellemet mutatja, melyet a traui előcsarnok jobb művein látunk.



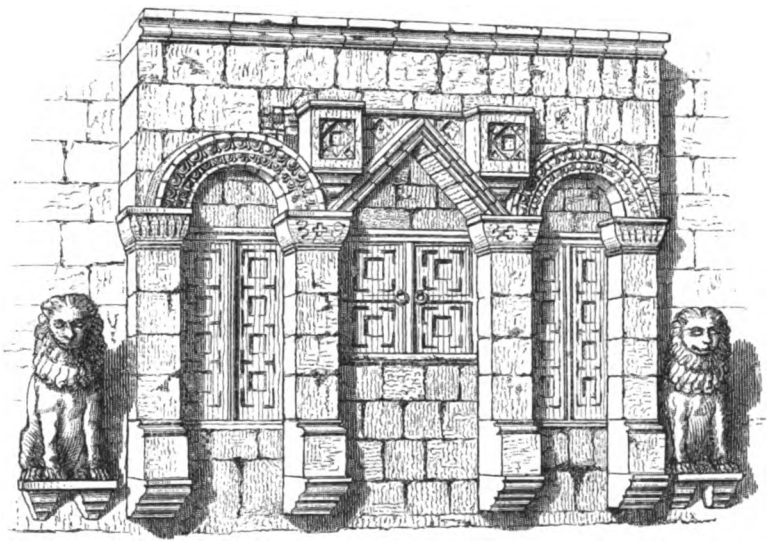
(157. ábra.)

„Die früher erwähnten Säulen ruhen je auf einem Löwen, der in streng romanischem Style gearbeitet ist, wie jene Löwen, welche in der Portalhalle von Trau sich befinden. Der eine dieser Löwen hat ein Lamm unter seinen Klauen, das Thier, welches unter den Klauen des anderen sich befand, ist zerstört. Sehr merkwürdig sind die Überreste der romanischen Säulenpostamente, welche sich auf die Rücken der Löwen stützen, und auf welchen gegenwärtig die antiken Säulen stehen. Diese Säulenpostamente aus der romanischen Periode waren mit figuralischen Darstellungen geschmückt, jedoch sind diese Figuren sehr zerstört und ohne Köpfe. Besonders auffallend ist die Fussbekleidung; sie ist nämlich eine Art von Holzschuhen, mit auffallend dicken Sohlen und Absätzen, und Schnüren zum Binden. Die Details des Costümes sind mit der grössten Sorgfalt gearbeitet und haben ganz denselben Charakter, wie die besseren Arbeiten am Portale von Trau.“

Digitized by Google

Nem leend érdektelen, e helyen — a fentebb adott román stylíi oroszlánnali összehasonlítás végett — byzanti oroszlánt idézni, melyet Konstantinápolyban, 1862-diki ottmulatásom alkalmával vázoltam. E két oroszlán (158. sz. fam.) a hajdani „Boukoleon"-nak nevezett császári palota csekély maradványán fordul elő. E maradvány a város fala fölött emelkedő erkélyt képez, és látható közel az ugynevezett kis (kutsuk) Aja Sophia, hajdan Sergius és Bacchus templomához és a Csatladi-kapuhoz. Erkélyünket, mivel vakablakkal és ajtóval van ellátva, csak a magasabb valóságos erkélynek talapzataként lehet tekintenünk, melyből azután a Propontisra s a tulsó, már ázsiai partra a legfelségesebb kilátás nyilt. A Boukoleon-féle palotát a byzanti irók constantininak nevezik; Codinus pedig „De aedificiis Constantinopolitanis" czimű iratában (40. l.) azt mondja, hogy ifjabb Theodosius építette. A palota zöme tehát régiebb erkélyünknél; mivel Zonaras tanusága szerint Theophilus császár (829—842.) megujíttatta a városnak tenger felé néző, azaz propontis-féle falait, melyek régiségök és a habok odaütődése miatt meg voltak rongálva; továbbá, hogy ugyancsak Theophilus e falakat igazíttatta s emeltette magasabbra, ezt e császárnak a tengeri falak több helyén előforduló neve is tanusítja. Mivel tehát erkélymaradványunk e falakon emelkedik, azt a IX. század közepénél alig mondhatjuk régiebbnek.

A mi már most az e maradvány oldalán, gyámkövén emelkedő vagy ülő két oroszlánt illeti, meg kell jegyeznem, hogy rajzomat csak közelítő vázlatnak tekinthetni; mert azokat kellő távolságban és állás-



(158. ábra.)

pontról nem láthattam; a fal előtti part igen szűk, az erkély pedig a fal nagy magasságán emelkedvén, az előbbire nézve igen közel, a másodikra nézve elég távol esett álláspontom. Mindamellett alig fogok csalatkozni, ha az oroszlánfejben és sörényében a természeteshez nagyobb közeledést látok, mint a spalatoi példányokban. Ámbár a byzantiakban sincs kellőleg eltalálva az oroszlán alakzása, mégis a fej kevésbé van önkényesen felfogva, kevésbé közelíti meg a XII. és XIII-dik században keletkezett czímer-modort, melyben a feladat nem a valóság, nem a realismus, hanem inkább jelképes jelentőség volt. A konstantinápolyi oroszlánok sörénye még teljesebb, szélesebb, a homlok fölött pedig még a hajazat azon felágaskodó elrendezését mutatja, mely valamint a természetnek inkább megfelel, úgy — Winkelmann helyes megjegyzése szerint — előpéldányul szolgált a Jupiter Olympius sörényes hajazatának alakzásában. Ellenben a spalatoi oroszlán sörénye nem emelkedik a homlok fölé, és nyakán, hátán s mellén is a testhez tapadt. Mindkét példány sörénye, elég mereven, párhuzamos sorokban van elrendezve, de mig a konstantinápolyiban csak két ily sort látunk, a spalatoinál hatot olvasunk. Az egyes sorokban ismét a részlet, a hajcsoport merev, függőleges fürtökben van elrendezve, még pedig feszesebben a spalatoi, mint a byzanti példányban. A czombok, lábak és testek összehasonlítását nem folytathatom; mert a byzanti oroszlán itt többé nem ép, s mert ezt oldalról, mely helyzetben fametszetünk a spalatoit mutatja, nem láthattam. Az utóbbira nézve feltünő a szigoruság, melylyel rajza készült, s mely a bordák mintázásában nemcsak a valóságon, hanem még a lehe-

Digitized by Google

tőségen is túlmegy, midőn itt nem a bőr és izom alatti csontot, hanem a test felületére tett ránczos terítőt vélünk látni. Jobb ennél a czomb és láb felfogása. Egészben tehát ismételjük fentebbi állításunkat, mely szerint a spalatoi oroszlánban inkább stylizált czímer-állatot, mintsem valóságos oroszlán után mintázott példányt veszünk észre, mihez még a száj keretelése és az orr körüli, a román és csúcsíves hármaslevélhez hasonló alakzás is járul. Egyébiránt, ha képzeleti oldaláról tekintjük a spalatoi példányt, ez valamint e tekintetben, ugy technikai kivitelével is nagyban felülmúlja a boukoleon oroszlánát.

Nem hallgathatom el itt azon megjegyzést, hogy a középkor mesterei az oroszlánt nem egy s ugyanazon typus értelmében ábrázolták: a spalatoi templomban magában kétféle oroszlánt látunk; az előcsarnok kő-oroszlánát és a szentély karszékeinek, stullumainak fa-oroszlánát (az utóbbit l. Eitelberger értekezéséhez mellékelt XVII. réztábláján). E fa-oroszlán sörénye, nemcsak hogy nem tapad a testhez, hanem attól mintegy borzasan elválik és mindenfelé ágaskodik; a kő-oroszlánon nem hagyhatjuk helybe az oldalbordák ránczosféle ábrázolását, ellenben a fa-oroszlánon egyetlen egy bordát sem veszünk észre; nem helyeseltük amannak fejalakzását, mig ez emennél jobban van felfogva, a nélkül, hogy a természet idomait elérné. Egy szóval a fa-oroszlán egészben mégis hűbb a valósághoz s távolabb áll a czímer-állatoktól, valamint másrészt mozdulatában is sokkal élénkebb; azonban mindezt részben könnyebb szerrel mívelhető fa-anyagának is tulajdoníthatjuk.

Az idézett három példány mindegyikétől hasonlíthatlanul előnyösen elüt a klosterneuburgi antipendium oroszlána, melyről 137-dik l. tettem pár megjegyzést.

Vert mű.

Az ó-keresztyén világ azon mű-ágáról még nem szólottam, mely szerint vékony érczlemezen a kalapácscsal alakot vertek ki, ugy, hogy egyik felől annak homoru, másfelül domború képe jelent meg, mit vert munkának (getriebene Arbeit) neveztek. E gyakorlatot az ó-keresztyén világ az antiktól vette át, és leginkább a byzantiak révén szolgáltatta át a középkornak, kik ilyféle munkát leggyakrabban ereklyetartóknál alkalmaztak.

Eitelberger barátom a bécsi középp. régész. bizottm. V. könyvében irt „Die mittelalt. Kunstdenkmale Dalmatiens“ czimű, már többször idézett értekezésében több ilyféle ereklyetartónak rajzát adja, nevezetesen kettőt a zarai dom kincstárából.

Az egyiket „Capsa“ név alatt, az évk. 172-dik lapján.

„Itt egy capsa van másolva, melyet sz. Jakab martyr tiszteletére Bosna asszony készíttetett. Ezen ezüst lemezen kivert és aranyozott alakkal ellátott szelencze az egyházi apró-művészet legérdekesebb teremtményeinek egyike. Magassága hét lábnyi, átmérője 6 lábnyi (?). Ereklyetartónk födelén szakálltalan fő, lebegő hajazattal mutatkozik, melynek sajátságos szépsége oly nagy, hogy abban antik vésett kőnek vagy domborműnek utánzását sejthetjük. E fő körül hat kerek mezőben a következő személyek nevök aláírásával vannak alkalmazva: S̄S̄ MARIA, az ó-keresztyének állásában, kitárt karokkal imádkozva és matronaként, köpenybe burkolva. — I̅C̅. X̅C̅. Jézus Krisztus. — S̅C̅S̅ MARTIR IACOBVS S̅C̅S̅ IVDAS — S̅C̅S̅ SIMON — S̅C̅S̅ IOAN̅ES.

„Hier ist eine Capsa abgebildet, welche eine Bosna zu Ehren des h. Märtyrers Jakob anfertigen liess. Diese aus Silber getriebene, mit vergoldeten Figuren dargestellte Cassette gehört zu den interessantesten Werken der kirchlichen Kleinkunst, die wir kennen. Sie ist 7 Fuss hoch und hat 6 Fuss im Durchmesser. Der Deckel dieses Reliquiars enthält oben einen bartlosen Kopf mit fliegenden Haaren von so eigenthümlicher Schönheit, dass derselbe wie die Nachahmung einer antiken Gemme oder eines antiken Reliefs erscheint. Rund herum sind in sechs runden Feldern folgende Personen mit ihren Namensinschriften dargestellt: S̄S̄ MARIA, betend mit offenen Armen in der Weise der alten Christen und bekleidet mit Mantel, wie altchristliche Matronen. — I̅C̅. X̅C̅. Jesus Christus; — S̅C̅S̅ MARTIR IACOBVS — S̅C̅S̅ IVDAS — S̅C̅S̅ SIMON — S̅C̅S̅ IOAN̅ES.

Digitized by Google

A henger testén hat, kora román díszszel ellátott oszlopos arkádban áll hat köntös- és köpenybe öltözött apostol. Mindnyája szakállas, bir kerek nimbussal, könyvet tart kezében és többnyire nélkülözi a czipőt. A latin betűs mellékirat e neveket mutatja: Péter, Pál, András, a két Jakab, Tamás, Fülöp és Bertalanét. A felső kereten a kúp-alakú födél szomszédságában levő felirat nevezetes helyesirási tekintetben, és némely szavai miatt is: EGO BOSNA IVSSI FIERI ANC HCAPSAM AD ONOREM SCI IACOBI MARTIRIS OB REMEDIVM ANIME CHASEI VIRI MEI ET ANIME MEE."

Auf der eigentlichen Cassette sind in sechs Arkaden, deren Säulen mit verschiedenen frühromanischen Ornamenten verziert sind, sechs Apostel in ganzer Figur mit der Palla und Tunica dargestellt. Sie sind bärtig, haben einen kreisrunden Nimbus, tragen Bücher in der Hand und sind meistens unbeschuht. Die Inschriften in lateinischen Buchstaben zeigen die Namen der Apostel Petrus, Paulus, Andreas, der beiden Jacobus, Thomas, Philippus und Bartholomaeus. Auf dem oberen Rande gegen den Deckel zu findet sich die Inschrift der Gebeine, die sowohl wegen Orthographie, als einiger darin vorkommenden Worte Beachtung verdient."



(159. ábra.)

Hármat nem tudok Eitelberger leirásában megmagyarázni: 1-ször, mit „Ego Bosna"-nak olvas a fametszeten, F. GOROSNA-nak van irva*); 2-szor, az apostolok hat arkádjáról szól, hanem azokba nyolcz apostolt állít; 3-szor szól a csontok feliratáról „Die Inschrift der Gebeine," holott e felirás csak egyszerűen dedicatorius. Különben, ugy látszik, igaza van, midőn a jegyzékben mondja, hogy Bosna személynév, s hogy ezt nem kell bosniai-nak venni.

Az egésznek stylje román. byzanti alappal ugyan, hanem a részletben az eredeti előpélda, vagy talán csak szellem szabad átváltoztatásával. A födél tetejének feje, melyet a fametszet csak rövidítésben mutat, még igy is az antik szellemet, melyben készítve van, világosan clárulja. Vajjon nem egészen antik mű-e?

Ha az imént tárgyalt műben a román stylt teljes fejlődésében vettük észre, a következőben, me-

*) Gorosda dalmát helység, melyről a mult évi boccai felkelésről szóló jelentések gyakran tesznek említést.

Digitized by Google

lyet Eitelberger az Évkönyv 174-dik lapján ad, a byzanti modor még teljes merevségében és tulterhelt pompájában mutatkozik.

Eitelberger csak következő kevés megjegyzést tesz e műről, mely szintén a zárai székesegyház kincstárában őriztetik:

„Egyike a legérdekesebb szelenczéknek, melyeket találtam, sz. Orontius fejének ereklyetartója. Vert ezüst mű, hat hüvelyk magas, 10½ hüvelyk széles, 6½ hüvelyk mély; az alakok aranyozvák és az alaphoz leszegezvék. A niellirozott nem kerek, hanem régiebb módon, szögletes betűkből álló felirat megismerteti velünk az ajándékozót: SERGIVS. Filius. MAI. NEPOS. ZALLAE. FECIT. HANC. CAPSAM. SCŌ. CAPITI. HRONTI. MARTIRIS.

Az edény lapján fele részben latin, fele részben görög betűvel (részint szögletessel) megneveztetnek az előadott szentek, még pedig:

„Eine der interessantesten Cassetten, die ich gefunden habe, ist das Reliquiar des Kopfes des h. Orontius. Es ist aus Silber getrieben, 6 Zoll hoch, 10½ Zoll breit, 6½ Zoll tief, die Figuren sind vergoldete Platten mit Stiften angeheftet. Die Inschrift, mit niellirten Buchstaben, welche nicht die runde, sondern die ältere eckige Form haben, versehen, lehrt uns den Donator kennen u. s. w.

Auf den Flächen des Gefässes sind mit halb lateinischen, halb griechischen Buchstaben (theilweise in eckiger Form) die Namen der Heiligen angegeben, welche dargestellt sind u. s. w.“



(160. ábra.)

1. (ἀ) (ὁ ἅγιος) *CABINIANuC*; 2. (ἀ) *ΦΕΛΙΣ*; 3. (ἀ) *BITAAIC* (Vitalis); 4. (ἀ) *CATOPuC*; 5. (ἀ) *PEΠOCITuC* (Repositus); 6. (ἀ) *CEΠTMINVC*; 7. (ἀ) *IANVAPIuC*; 8. (ἀ) *ΠPΩTATIOΣ*; 9. (ἀ) *ONΩPATuC*; 10. (ἀ) *ΦΩPX* (?) *NATIAN*.

Fametszetünk az első ötöt mutatja, a többi öt, hihetőleg, az ellenkező hosszoldalon van ábrázolva. A két rövid oldal előadását Eitelberger nem említi.

Az alakok egész habitusa és állásai, arczuk vénsége és búskomor kifejezése, a kezek csaknem egyenlő tartása, a lábak szintoly állása, az egésznek merev, megcsontosult felfogása a byzanti módra utal. Hozzájárul a köpenyegek byzantiféle alakocskákkal megrakott szövete, a köntösök byzantiféle szegélyezése, az ugyane divathoz tartozó lábbeli, végre a kétféle irás és az egésznek keleti alakokkal való díszes bekeretelése. Némileg eltérőleg mutatkozik az építészet s az, hogy a felirat betűinek nagyobb része latin alakú, valamint a görög *s*-val irt végzet is latin.

Mindezekből sejthetjük, hogy ereklyetartónkat Dalmátországba került és dalmát megrendelő parancsa alatt működő byzanti művész készítette.

Digitized by Google

A pécsi domborművek műértéke.

Hosszú, hanem — az ide tartozó fenmaradt művek roppant sokasága miatt — mégis igen rövid pályát futottunk meg, hogy azon álláspontot megállapodhassunk, melyen a pécsi domborműveket igazságosan megbirálhatjuk, s melyet már e fejezet elején kijelöltünk.

Meggyőződhettünk a felhozott, a különböző ó-keresztyén mű-ágakból vett kevés példányok szemlélése által is az e szemlélődés előtt kimondott vélemény valóságáról, mely szerint az ó-keresztyén művészet, ideértve a byzantit is, egészben, és jegyezzük meg jól e szót, egészben nem volt egyéb az antik felfogás fokonkénti folytatott sülyedésénél; ez volt főjelleme, daczára, hogy az uj vallás éltető ereje nem szünt meg uj s uj felfogásra serkenteni, sőt daczára, hogy ezen felfogás is merült fel annyira, mennyire azt az antik világnak elaggott sarjadéka, a tulajdonképi görögök és rómaiak elkorcsosodott ivadéka képes volt létrehozni, másrészt pedig mennyire képes volt a barbárságból még ki nem bontakozott uj-európai lakosság az uj vallást felfogni és a régiebb népek gyakorlatát utánozni, a nélkül, hogy még ujat s a megváltozott életnek megfelelőt saját erejéből teremthetett volna.

Másrészt a classikai világ hagyománya a technikában, a kézfogásokban folyvást élt, a kézművesség nem halt el a szellemmel, hanem őriztetve, főleg a byzantiak által, átszállott a barbárságából lassan-lassan kivetkőztetett uj vérű idegen ivadékra. S ez azon fonal, melyen az antik világ összefügg a középkorival, s ezen fonalnak tovább füzése a byzantiak főérdeme. Ők voltak, kik a középkornak, a technika révén, átnyujtották a classikai gyakorlatot, ők szállították át ezen örökséget, ezen magot oly földbe, mely nem volt, mint saját földök, kiaszott, hanem képes a gyümölcs előteremtésére, megérlelésére.

Meggyőződhettünk továbbá, az idézett példányok csekély számának daczára is, azon állítás valóságáról, mely szerint az ó-keresztyén művészet sülyedésének más nevezetes oka az uj művek előállításánál a művek, s nem a természet használatából eredt, s hogy ezen művek egyik mű-ágból áttétettek a másikba, a nélkül, hogy ezen áttétel előtt a kellő módosításon mentek volna át.

Ezek szerint a sülyedés, az elkorcsosodás szükséges volt, hogy a meghalt classikai művészet teteméből, mint a földbe vetett magból, az uj keresztyén művészet támadhasson fel.

E feltámadás pedig addig késett, mig a talaj az uj európai népekben teljesen nem készült el, minek első tanuságai a X-dik század folytán mutatkoznak; azonban itt még csekély mérvben és gyéren; mert az akkori hit szerint az ezredik évvel a világnak végét kellett érnie, s igy a X-dik században élőknek teremtői átalakításra, vagy rendszeres felépítésre nem lehetett nagy kedve.

Azonban elmulván a X-dik század és eljövén az 1000-es évszámmal a XI-dik, a nélkül, hogy földünk legkisebb változást tapasztalt volna: ujra felébredt a kétkedőkben az élet utáni vágy, a mozgékonyság, cselekvőség és lelkesülés. Nem sokára kezdődtek a keresztes hadjáratok is, melyeken a nyugatiak bővebben megismerkedtek a régi, hanem reájuk nézve egészen uj világgal, ugy Olaszországban, mint a keleten. Megismerkedtek itt mindenféle műgyakorlattal, melyet elébb híre után alig sejtettek. Nem csodálkozhatunk tehát, hogy a most már csaknem egészen elaggott byzanti világ igen nagy hatással kezdett lenni a nyugatra és éjszakra, s hogy itt a művészeti gyakorlat a byzanti merevség utánzásán s ügyetlen másolatán kezdődött, nem pedig az örökké eleven természet szemlélésén. Azonban nem hagyhatjuk itt érintetlenül, mikép a keletről nyugatra került művek többségét, könnyű elhelyezésük miatt, a miniatures könyvek képezték, s hogy a miniaturek a byzanti művek legkitünőbb sorát képviselték.

De másrészt csodálkozásra adhatna alkalmat azon körülmény, mely szerint a még meglehetős számmal fenmaradt ó-antik művek nem birták éreztetni az akkori közönséggel az antik és az ó-keresztyén művészeti gyakorlat közt létező nagy különbséget. E szembeszökő vakságot már a divat hatalmából és uralmából megmagyaráztuk; és valóban volt a franciáknál is idő, melyben Lesueurt nagyobbra

Digitized by Google

becsülték Raphaelnél és Rubensnél, sőt ma is sok franczia többre becsüli Corneillet és Racinet az óriási Shakespeare-nél. Itt megemlíthetjük kiegészítésül azt is, hogy azon buzgó keresztyénség, mely vérét és életét a távol keleten egy nem létesíthető eszméért áldozta fel, annyira el volt fogulva nézetében, mikép az általa elátkozott régi pogányság törekvését és működését sehogy sem akarta tekintetbe venni, annál kevésbé igazságosan méltányolni; s igy a művész a XI-dik században még nem fordulhatott a fenmaradt régi művek szemléléséhez; ezt csak némileg a XII-dik században merte tenni, odaadással pedig csak a XIII-dik században tette, miután t. i. a művészet az egyház uralma alól felszabadult és a kolostorokétól átment a laicus közönség kezébe.

A két utóbbi esetnek egyike sem állott be pécsi domborműveink készítésénél; mert láttuk, miként itt Bertalan püspök elnökölt; cselekvő szerepet pedig a cluny-i szerzetes iskolában felnőtt és kitanult művészek vittek. Itt tehát antik befolyásról szó nem lehet, nem lehetett.

De másrészt az első pillanat is mutatja, miként a byzanti befolyás is tökéletesen ki van zárva, mert az itt előforduló merevség egészen másféle, mint a byzanti, t. i. nem a felfogás, hanem az előadási tehetség az általános nézet és gyakorlat hiányából eredt merevség.

A pécsi domborművek előtt tehát azon a ponton állunk, melyen valamint az antik, ugy a byzanti befolyás is egyaránt megszűnt; azon ponton, melyen az uj aera kezdődik és legelőször fejlődik, s ezt annál inkább, mert a cluny-i iskola fellıozott műveiben (v. ö. 57., 58., 59., 60., 61. és 62-dik sz. fametszeteinket), daczára, hogy más tekintetben jobbak a pécsieknél, mégis a byzanti befolyás tagadhatlan.

Itt tehát az eredetiség a felfogásban, gondolatban, feltalálásában, elrendezésben, compositióban a főtekintet, az előadás pedig alárendeltebb; mert a csekély, a maga nemében még csak igen fiatal gyakorlat nem birta az élénk képzelőtehetség mozdulatait követni, képzeleteit kellően visszatükrözni.

E mellett figyelemmel kell lennünk arra is, hogy a három kőtáblán, hihetőleg három különféle művész munkáját látjuk minden tekintetben, olyannyira elválik egymástól a három ábrázolás; ugyanis

1-ször: a legkisebb mesternek tulajdoníthatjuk 55-dik fam. felső tábláját;

2-szor: jobbnak az 56-dik sz. fametszetünkét, és

3-szor: az aránylag legjobbnak, az 55-dik számúnak alsó tábláját.

Déli lépcsőház.

1. A déli dombormű felső táblája (55. fam.)

Az antik domborművek arról voltak híresek, hogy alakjaik elrendezésével az elfoglalt térhez simulván, mégis feltünő plastikai és elrendezési szabadsággal mozogtak az adott határ közt; nem veszszük észre azokon az építészeti keret által gyakorlott korlátolást, megszorítást.

Az ó-keresztyén domborművészet, daczára, hogy mezejét gyakran túlterhelte előadása tárgyaival, és hogy compositiója már inkább festészeti, egészben véve mégis ragaszkodott az antik relief elrendezési elveihez.

Végre a középkori szobrászat általán a tömöttséget kedvelte, s igy többnyire nagyon is betöltötte adott terét, sőt egyes példányokban a tér szűkén, épen e tömöttség érdekében, az alakok egyes tagjainak elhagyásával is segített.

Kőtáblánk e három compositiói és elrendezési mód egyik osztályába sem sorozható; mert itt a be nem töltött tér csaknem épen oly nagy, mint a betöltött, s e tekintetben inkább festett kép, mint építészeti díszként gondolt domborműi előtt vélünk állani; csakhogy a képben, bár alárendeltebb, mégis idommal és színnel ható tárgyakat tennénk fel, például háttért a szabadban vagy épületben, s az első esetben eget és felhőt, melyeknek itt nyoma sincs, még pedig annál kevésbé; mert a pécsi reliefeken még az alapon sem találhatni a festéknek semmi nyomát, annál kevésbé voltak befestve az alakok.

De ha nélkülözzük is az antik vagy ó-keresztyén rendszer értelmében tett térfoglalást vagy betöltést, nem vitathatjuk el a művésztől egészen az egyensúly utáni törekvést: ugyanis tömött csoport emelkedik a tábla közepén függőleges állásban, még pedig betöltve a tábla csaknem egész magasságát, mig

Digitized by Google

két oldalán a vonal inkább a fekirányos irányt követi, mely jobbfelől a három bölcs ágyában, balfelől az ügető szamárban mutatkozik.

A két szárnyat egymással mérlegelve, ugy fogjuk találni, hogy a baloldali szárny feltünőleg hosszabb a jobboldalinál, daczára, hogy a fekvő ember fekirányos kiterjedése semmi esetre sem csekélyebb a közönséges szamár hoszszánál, sőt a nagyobb öszvérénél sem.

E téves felfogást máskép nem magyarázhatjuk, hanem egyedül onnan, hogy a felső táblán az alsó tábla typologiailag megfelelő képének hosszhatárán nem akartak túlmenni, s ezért a három bölcs hoszszát három és fél fej hosszára rövidítették meg, vagyis a fekvő három bölcset valóságos óriásfejű törpékké tették, azon okból, mert az alsó tábla Sámsonja vezetőjével együtt a mező hoszszában több helyet nem foglalt el. Másrészt ezen, a felsőnek az alsó tábla alárendeléséből következtethetjük, hogy az utóbbinak mestere volt a fő, a törvényt szabó mester, s hogy az alsó a felső tábla előtt készült el.

Vajjon lehetett-e az imént tárgyalt bajon vagy téves elrendezésen segíteni a compositió műértéke érdekében, másrészt pedig szemmel tartani az elfogadott typologiai összeállítást is?

E kérdésre csak ugy felelhetünk, ha a két táblát: az alsót és a felsőt, előadásai tárgyában, együtt és egyetemlegesen vizsgáljuk.

Az alsó táblának középső képe a fát hordó Sámsoné, mely, mint már észrevettük, elég naiv felfogással az ártatlan madárfiak halálával, a fölötte álló ártatlan kisdedek meggyilkoltatásának felel meg. Mindkét tárgynak kiterjedési iránya függőleges, mindkettő egyaránt táblájának egész magasságát betölti, csakhogy akkor a fát hordó Sámsonnak balfelé a tábla közepére kellene mozdulnia és a fa letört balágának kiegészíttetnie, s ezután a felső tábla-alak csoportja, mintegy silhouetteben képezné e fa koronájának kifejlését.

A balunkon álló kép, lenn a vak Sámson vezetőjével, fenn az alvó három bölcs, szintén igen naiv typologiai jelentésével maradhatna, csakhogy az utóbbi alakok hoszszát természetes mérvre kellene kiterjeszteni, vagy pedig, mint ez már előbb más, főleg franczia művön történt, a bölcseket félig ülő, félig fekvő helyzetben kellene ábrázolni. Valamint lenn a fenmaradó tért a fészkéből kirepülő madár tölti be, ugy fenn a szabad téren, a kard helyett, az intő angyal nemcsak lényeges, hanem egyszersmind kitöltő alakként is jelenhetnék meg, mi szintén másutt, főleg franczia műben, történt. (V. ö. az alvó bölcsekre nézve a chartresi monograph. XLIX-dik tábláját.)

Nehezebb a feladat megoldása a kőtábla bal szárnyán, mert itt, mint láttuk, a felső egyes jelenetnek, alul, minden középkori szokás ellenére, három jelenet felel meg, vagyis inkább, épen azért, mert hármas, nem felel meg; tehát szemmel tartva a középkori elvet, itt kettőt egészen el kellene hagynunk s beérnünk a philistaeusok házának, az azt gyámolító két oszlop lerántása által eszközlött összerombolásával. E jelenet, mely ugyan másutt Krisztus kigúnyoltatásának prototypjéül van használva, itt tévesen állíttatik össze az egyptombai menekülléssel; ha azonban a középkori felfogás módjától elnézünk, itt is typologiai kapcsot találhatunk a két jelenet közt; midőn t. i. a menekülés azon pillanatát használjuk, melyben a jövő világmegmentő előtt porba zuhannak Egyptom bálványai, mint lezuhantak és eltemettetének a ház omladékai alatt az ó-törvény ellenei, a philisteusok. Ezen javítás több tekintetben ajánlkozik: ugyanis mindkét jelenet felhasználtatott, csakhogy már a középkori typologiában is más összefüggésben, ugyszintén a compositió, a térnek összhangzó megtöltése megkivánja, hogy a szamáron ülő szűz és a szamarat vezető József közt fenmaradó üres hely függőleges tárgygyal töltessék be, azaz oszlopról lehulló bálványnyal, minőt a középkorban számos typologiai előadáson ábrázoltak.

E javításokkal, valamint Bertalan különczködésén, vagyis inkább a typologiábani járatlanságán, ugy a dombormű téves elrendezésén is lehetne segíteni, és a két keretet a középkori dombormüvészet szellemében kellőleg betölteni; mig jelenleg a relief egyik főkellékének nincs megfelelve.

Mi az egyes jelenetek felfogását illeti: ez elég világos s könnyen ráismerhetni első pillanatra is a három bölcsnek álmában való megintésére, a bethlehemi gyermekgyilkolásra és az egyptombai menekülésre. Azonban e világosság nem annyira mesterünk, hanem egész korának érdeme, melynek számos ilynemű műve itt útmutatásul szolgál.

Emlékeztetek azokra, miket a művészetben a rútnak felhasználásáról mondottam, s miknek itt nevezetesen a középső jelenetben, szembeötlő bizonyítványával találkozunk. A szobrász perczig sem habozott a cselekvényt egész visszariasztó meztelenségében adni elő, mely főleg a Herodeshez támaszkodó

Digitized by Google

megölt gyermekek és egyes testrészeikből álló halmazban nyilatkozik. Másutt is látunk hasonló halmazt, p. III. Henrik császár evangelium-könyvében, Bremában, melyből a gyermekgyilkolás a bécsi „Közlemények“ 1862-diki évf. 61-dik lapján van lemásolva; azonban itt Herodes a háttérben jelenik meg, nem a gyilkoló szolgálók közt, annál kevésbé közvetlen érintkezésben a meggyilkolt kisdedekkel. Csak saját századunk éretlensége birt ehhez hasonlót ábrázolni, midőn Herodes arczát, visszataszító módra, egyes gyermektestből rakta össze, vagy embertestekből alkotá I. Napoleon császár arczképét. A bécsi belvedereben van szintén különféle tárgyakból szerkesztett emberi fő, még pedig mult századbeli; azonban e tárgyak itt nem emberi testek, hanem különféle növények levelei, gyümölcsei és gyökei. Callotnak ábrándos képzelő-tehetsége sem ment annyira, mint mentek Herodes és Napoleon említett arczában.

Feltünő e csoportban, főleg ha azt az oldalcsoportokhoz hasonlítjuk, a tömörség, az alakok egymáshoz való közel állása, egymással érintkezése, a nélkül azonban, hogy a testrészek egymást elfödnék, mi inkább festészeti compositio volna; ily elfödés némileg csak a gyermek-halmazban mutatkozik. E tömörségnek megfelel azután az alakok vaczkossága, rövidsége is, mely szerint a legmagasabb sem bir hat és fél fej-hoszszal. Egyébiránt e rövid alakok rajza még sem vetendő egészen el, s van a mozgásban némi természetesség, mely előnyösen üt el a byzanti merevségtől, sőt a ruharedőzetet nem kevés helyen még sikerültnek is mondhatjuk; ebben mindenesetre mutatkozik a természetnek szemlélése, tanulmányozása, valamint másrészt ily szemlélődésről a gyermeki test felfogása is tanuságot tesz.

Ha van vonás, mely még némikép byzanti modorra emlékeztet, ez a kezek idomtalansága és óriási nagysága, főleg a sokkal kisebb lábakhoz mérve. Hogy e lábak a lépdelőknél is egész talpakon állnak a földön, ez a gyemermekded fölfogás jele, melylyel nemcsak az egyptomi, hanem még a későbbi archai műveken is találkozunk.

Hasonlókép a felfogás naivságára mutat a két bakó közti, fej nélküli s mégis egyenes testtel álló gyermek, mely e helyzetében számos szentre emlékeztet, kiket, levágott fejöket kezökben tartva, járkálva képzel a legenda.

Nem mulaszthatom el olvasóimat a középső bakó kardjába vésett különös vonalakra figyelmeztetni, vajjon nem ugynevezett damascirozott lemezzel van-e itt dolgunk, minővel a keresztesek a keleten ismerkedhettek meg?

Kőtáblánk jobb oldalán ugyanazon nyoszolyában alvó három bölcsről volt alkalmunk szólani s elmondani, hogy fejeik inkább közös szárból kinövő három bimbóra, mintsem három külön emberi testnek fejéhez hasonlítanak; ugyanott (232. l.) említettem azt is, miként az alsó fejnek physiognomiája tót, a középsőé magyar, a felsőé ismét tót nemzetiséget árul el.

Mivel a test itt nemcsak azért, mert a takaróval egészen el van födve, hanem azért is, mert az alakok egész hossza alig tesz három és fél fejet, egészen eltünik, figyelmünket kizárólag csak a három fő veszi igénybe, másrészt pedig azért is, mert e fő a pécsi dombormüvek még látható fejei számának felét teszi; meglehet, hogy ha az ujabb betalazást elmozdítanák, még több fejre is akadnánk, jelenleg azonban e három fejen kivül, még csak a Herodes széke mögött álló szolgáét (56. sz. fam.) és egy és két fél katonafőt látunk 56-dik fametszetünkön.

Tudvalevő dolog, mikép a hellen szobrászat fejlődése a testen kezdődött, s innen csak lassankint ment át a fejekre; az ugynevezett archai művekben, majdnem tökéletesen, ámbár typikailag, nem pedig egyénileg tökéletesen kimívelt s előadott testeket birunk, mig ugyane műveken a fej alakzása és kifejezése még a merevség békóiban sínlik. Az e tekintetben legvilágosabb példányok egyikét adják az Aegina-szigeten talált, jelenleg a müncheni glyptothékában felállított, a trojai harcz két jelenetét ábrázoló szobrok, melyekről Overbeck „A hellen szobrászat története“ czimű munkája 2-dik kiadásának 129. és 130-dik lapján igy szól:

„A testek természeti valóságához, életéhez és előadási jelességéhez különös ellentétben áll a fejek alakzása, melyet sem szépnek, sem kifejezőnek nem mondhatni, ellenben ezek mindenben megtartják az ó-kor felfogását, s — bár mérsékelt módon — főkép magasan fekvő szemökkel, csipkedő szájukkal

„Im seltsamen Gegensatz zu der Naturwahrheit, dem Leben und der Vortrefflichkeit der Darstellung der Körper steht die Bildung der Köpfe, welche weder formenschön, noch ausdrucksvoll sind, sondern ganz und gar die alte Zeit vertreten, und, wenngleich in gemässigter Weise, besonders in

Digitized by Google

s kicsinyes, kemény állukkal ősrégi szobrokra, milyen a teneai Apollo, emlékeztetnek. A fejek kifejezése egyedül a helyzetnek egyáltalán meg nem felelő typikai, mely nemcsak a harczolók- és elesetteknél mutat merev, együgyű mosolyt, hanem magánál az istennőnél is; e mosoly még inkább szembeszökő ugyan a teneai Apollonál, mig az ugyane korszakban készült attikai műveknél, Kritios és Nesiotes Aristogitonjánál és az ugynevezett Aristionstelánál e mosolyt némi, bár közömbös komolyság helyettesíti. Sokat mondtak már el az aeginai szobrok ezen typikai mosolyáról (mert ugy nevezik azt, bár nem mondható tulajdonképen mosolynak); sok szellemdúst és sokat, mi szellemdúsnak tetszhetik; Overbeck okát a naturalisticus felfogásban keresi.

Hogy a naturalisticus művészet főleg a test előadásához ragaszkodik s a fejet, az arczot, mint az ember szellemi részét, a bensőség és szellemiség vivőjét és organumát háttérbe lépteti, ez magától értetik és megerősítését találja azon ellentétben, melyet a kezdetétől fogva transcendentalismuson és eszményiségen alapuló, ó-keresztyén művészet mutat, midőn nagyszépségű és finom kifejezésű fejeit téves rajzú, sőt teljesen rút testekre teszi rá. Az aeginai szobrok a naturalisticus előadási kor kellő közepén készülvék s ezzel mindent kifejeztünk, a mit a régibb korszak vallásos művészetéből átvett naiv mosolygásról mondhatunk, melyet ezen nem szép és kifejezés nélküli fejek mutatnak. A művész azokat kifejezés nélkül alkotta, nem mintha merev mosolygásukkal valami mély gondolatot akart volna érzékíteni, például, hogy az emberi szenvedélynek és szenvedésnek távol kell maradnia az isten szentségétől; mert különben nem volt volna szabad harczolót vagy haldoklót, legfelebb imádkozva tisztelgőt állítania fel a templom csúcsában: hanem egyszerűségében eszébe sem juthatott alakjai fejeit másként, mint jóknak, szépeknek és minden tekintetben megfelelőknek tartania. A művészet akkori fejlődésében elfoglalt állásánál fogva máskép nem is gondolkozhatott. Művészete általán naturalisticus, épen nem eszményi volt, sőt inkább realisticus színezettel birt, mi testeiről is áll, melyeknek egész érdeme nagy természetességök, az eszményiség teljes hiányával; mert ezek, bár herosokat ábrázolnak, távol a természet fölötti fokozástól, nem szebbek a közönséges, szabályos testnél,

den hoch liegenden Augen, dem gekniffenen Munde und dem kleinlichen harten Kinn an Statuen wie der Apollo von Tenea erinnern. Was aber den Ausdruck anlangt, so sind die Köpfe nicht allein typisch, sondern für die Situation durchaus unpassend dadurch, dass sie durchgängig, so gut bei den Kämpfenden, wie bei den Gefallenen; bei der Göttin, wie bei den Menschen jenes starre, einfältige Lächeln zeigen, welches am tenäischen Apollon allerdings auffallender hervortritt, bei attischen Werken dieser Periode dagegen, dem Harmodius des Kritios und Nesiotes und selbst der Aristionstele einem, wenn auch gleichgiltigen Ernste fast gewichen ist. Es ist über dieses typische Lächeln (denn so pflegt man es zu nennen, obwohl es eigentlich ein Lächeln nicht ist) der Aegineten bereits Vieles geschrieben, manches Geistreiche und Manches, was geistreich sein soll.

Dass eine naturalistische Kunst sich vorzugsweise an die Darstellung des Körpers hält, und den Kopf, das Gesicht, als den geistigen Theil des Menschen, den eigentlichen Träger und das Organ des Innerlichen und Geistigen dagegen zurücktreten lässt, versteht sich ganz von selbst, und findet seine volle Bestättigung in dem Gegensatze, den die von vornherein transcendental angelegte und ideal gestimmte altchristliche Kunst darstellt, welche Köpfe von grosser Schönheit und fein bewegtem Ausdruck auf durchaus unrichtige, ja auf völlig abscheuliche Leiber setzt. Nun stehen aber die Aegineten mitten innerhalb der Leistungen der durchaus naturalistischen Kunst, und damit ist alles gesagt, was zur Erklärung der Unschönheit und Ausdruckslosigkeit der Köpfe dieser Figuren, des aus der früher geübten religiösen Kunst überkommenen, naiv beibehaltenen Lächelns gesagt zu werden braucht, ja richtiger Weise gesagt werden darf. Der Künstler hat die Köpfe ausdruckslos gebildet, nicht um durch ihr starres Lächeln irgend einen tiefsinnigen Gedanken auszudrücken, wie den, dass menschliche Leidenschaft und menschlicher Schmerz dem Heiligthum der Gottheit fernbleiben müsse, denn sonst hätte er überhaupt keine kämpfenden und sterbenden, sondern höchstens anbetende Menschen in den Tempelgiebel stellen dürfen, sondern es ist ihm in seiner Einfalt gar nicht in den Sinn gekommen die Köpfe seiner Figuren für anders als schön und gut und in alle Wege genügend zu halten. Es konnte ihm das, vermöge seiner ganzen Stellung in der Kunstentwickelung, gar nicht in den Sinn kommen. Seine Kunst war durchaus naturalistisch, durchaus

Digitized by Google

másrészt pedig oly realisticus valósággal birnak, hogy bennök még a természet esetlegességei is meg vannak tartva.“

nicht ideal angelegt, ja eher als diess selbst etwas realistisch gefärbt, was auch von den Körpern gilt, deren ganzes und deren einziges Verdienst in der hohen Natürlichkeit besteht, die nicht eine Spur vom Idealen an sich haben, ja die weit entfernt, über die Natur gesteigert zu sein, obwohl sie doch Heroen darstellen sollen, nicht einmal schöner als ein gewöhnlicher, regelmässiger Menschenleib gebildet sind, wohl aber mit einer solchen realistischen Wahrheit, dass selbst die Zufälligkeiten in der Natur ihren Platz in der Darstellung gefunden haben.“

Fentebb (296. l.) a naturalismust és realismust másképen értelmeztük, mint a milyen értelemben itt Overbeck veszi, előttünk a naturalismus, realismus és materialismus csak ugyanazon, hanem a kifejlődés különféle fokán mutatkozó fogalom, ellentétben a typussal, mely mindig csak elvonás a természettől, minőt az aeginai szobrok egyéni minta nélkül készített, s igy nem naturalisticus és nem realisticus szobrokon veszünk észre; mig pécsi domborműveink fejein, a rajzolás minden tehetetlensége daczára, már egyéni előminta használatát, vagyis arczképezési igyekezetet látunk; tudjuk, hogy domborművünk korában már készültek arczképek, ha ugyan nálunk nem is, legalább Francziaországban, hol IX. századbeli vagyis sz. Lajos király egykorú arczképei ismeretesek. Ott már régebben is hasonló, az egyéniség kifejezésére irányzott törekvések mutatkoznak, minőnek példáját 60-dik, 61-dik és 62-dik fametszeteinkben adtuk, s igy a pécsi domborműveket ezen jellem is a franczia iskolához köti.

Hozzáadandó még a fentebb Overbeck munkájából idéztekhez, mikép nem igen értetik magától: „hogy a realisticus művészet főleg a test előadásához ragaszkodik, s a fejet. az arczot, mint az ember szellemi részét, a bensőség és szellemiség vivőjét háttérbe lépteti.“ Ebből annyi való, hogy sokkal nehezebb a fejben nyilvánuló lelket műben kifejezni, mint a test alakját; de azért a művész a fejet, mely mindenekfölött és mindig szembeszökő, nem lépteti háttérbe, nem tette ezt az ismert egyptomi művészet, nem az ó-keresztyén művészet sem; de tette, különös körülményei miatt, melyeket itt tüzetesebben nem magyarázhatok, az assyriai és a legrégibb hellen.

A harmadik, az egyiptombai menekülést ábrázoló csoportról, igen megrongált állapota miatt, csak keveset mondhatni; megmaradt nyomai mégis azt mintegy szabadabban, folyékonyabban, természetesebben felfogottnak tüntetik elé, mit a gyakrabban előforduló jobb előpéldányok utánzásának tulajdoníthatni. A szamár nem mozgatja ugyan lábát az ezen állat ügetésénél természetes, azaz diagonal módon, vagyis a különböző oldal elő- és hátsó lábát egyszerre léptetvén elő, ugyszintén József sem haladt előre természetesen; mert lábának mindkét talpa egészen a földön áll: de másrészt az alakok fenmaradt silhouettje elég természetesen van előadva, s a szűz jól ül a szamár hátán.

Kőtáblánkon, hogy a mondottakat rövidre összevonva ismételjük, a compositió és az elrendezés gyönge; gyönge egészben a rajz is; azonban ez utóbbi nem byzanti, hanem oly merevségű, minő uj kezdő művészetet jellemez; itt tehát már megvan a csirázó eredetiség, a jövő napnak hajnala; ez leginkább mutatkozik, sőt itt már megközelíti a szabatosságot is, a ruházat redőzetének felfogásában, és, bár csekélyebb mérvben, mindamellett még magasabb reményre jogosítván, a fenmaradt három fej arczképféle felfogásában. Ellenben hibás byzanti utóhangnak vehetjük az idomtalan, nagy kezek rajzát s azon merev módot, mely szerint minden emberi alaknak lába, egész talpával a földön áll. A szamár itt lábának természetes mozgásával elüt az emberi alak felfogásától; annak bizonyításául, hogy a művészetnek szabadabb lendülete itt is, mint egyebütt, az állaton kezdődött. Egészen naiv felfogásúnak tekinthetjük a három alvó bölcs fejét és a fej nélkül fenálló gyermeket.

Digitized by Google

2. Az ajtó fölötti dombormű (56. fam.)

E domborműnek főérdeme **rhythmikai compositiójában** áll. Overbeck idézett munk. 184-dik lapján ekkép szól a rhythmusról:

„**Metrum** nem egyéb mértéknél, ez egy egész részeinek absolut mértéke, akár beszédben, akár képben, eltekintve minden mozdulattól; **méregyennek** nevezzük tehát minden rész mértékének megegyezését egymásközt és az egész compositióval. **Rhythmus** szóval fejezzük ki a szervileg tagozott egésznek határai közt való mozdulatát, mint ezt Plato „a mozdulat compositiójaként“ helyesen értelmezi („*τῇ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἰη.*“ Leg. 665. a.). A költészet méregyene a vers minden részében alapul szolgáló mérték (versláb: jambus, daktylus stb.); rhythmusát pedig ezen mértékrészek különféleképen mozgó összetétele képezi, például a hexameterben, pentameterben, vagy az antik tragoedia karstrophák szerkezetében; a zenében az ugynevezett tactus teszi a mértéket, $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ stb.; a rhythmus pedig a zenészeti periodus szerkezetében nyilvánul; végre a képzőművészet méregyene a testrészek megegyező mértékében nyilatkozik, a fej arányában a törzshöz, a karéban a törzshöz stb. Rhythmusnak pedig, vagy a compositió mozgásának nevezzük az **összhangzatos előadást, a következetességet ugyanazon mozdulatnak a mozgó és mozgott testrészekben.**“

„Metrum heist Maass und bedeutet das absolute Maass der Theile eines Ganzen in Rede und Bild, abgesehen von aller Bewegung; Symetrie heisst folglich die Übereinstimmung des Maasses aller Theile, aus denen eine Composition besteht, mit einander und mit dem Ganzen, Ebenmaass, Gleichmaass. Rhythmus aber bezeichnet die Bewegung innerhalb eines organisch gegliederten Ganzen, die „Composition der Bewegung,“ wie Plato sehr richtig definirt. So ist in der Poesie Metrum, Symetrie das den Versen in ihren Theilen zu Grunde liegende Maass (Versfüsse: Jambus, Daktylus u. s. w.), der Rhythmus aber liegt in der verschieden bewegten Zusammensetzung dieser Maasstheile, sei es z. B. zum daktilischen Hexameter, oder zum Pentameter, oder zu den verschiedenen Combinationen in den Chorstrophen der antiken Tragoedie; in der Musik ist Metrum Takt, $^4/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$ u. s. w.; der Rhythmus aber liegt in dem Bau der musikalischen Periode; in der bildenden Kunst endlich bezeichnet Symetrie das übereinstimmende Maass aller Körpertheile, das Verhältniss des Kopfes zum Körper, der Arme zum Rumpf u. s. w.; Rhythmus aber, oder die Composition der Bewegung ist **die übereinstimmende Darstellung, die Durchführung einer Bewegung an allen bewegenden und bewegten Theilen des Körpers.**“

Az értelmezést ott folytatván, hol Overbeck munkájában elhagyta, a nagyobb egész compositió rhythmusát egyes alakjai megegyező összhangzatos mozgásában fogjuk keresni; s itt részben az egyidomúságig, mint téves és csaknem unalmas felfogásig érendünk, valamint ellenben a compositiónak kezelése nagyobb szabadsággal részint a rhythmus törvényeinek határait közelíti meg, részint azokon túl is lép.

Ha a zene, a szóló és képzőművészet három főnyilvánulását a rhythmus-, melodia- és harmoniában keressük, azoknak egymás utáni fejlődését szintén e sorozatban fogjuk találni, ugy, hogy a rhythmus, mint legegyszerűbb a legidősebb, a melodia a középső, a harmonia pedig mint legifjabb szülött jelenik meg s e szerint következnek magok e művészetek nemei is megjelenésök- és kifejlődésökben egymás után.

Igy tehát a következő, nemcsak elméleten, hanem tapasztalásunkon is alapuló schemánk:

Zene.	Szóló művészet.	Képző művészet.
Rhythmus.	Epika.	Építészet.
Melodia.	Lyrika.	Szobrászat.
Harmonia.	Dramaturgia.	Festészet.

A képzőművészetet illetőleg legrégiebbnek az építészetet kell tekintenünk, melyet már a polgárosodott nemzetek hasonlíthatlanul legidősbjénél, az egyptomiaknál nevezetes fejlődési fokon találunk, azonban ezen fejlődést még csak rhythmikainak nevezhetjük, s melodiainak a hellen templomban, harmoniainak, még pedig a harmonia véghetlen változékonyságával, a középkor változatos emlékeiben. Mennyire a fenmaradt egyptomi ábrákon lerajzolt hangszerekből (sistrum, dob stb.) itélhetünk, a zenének főmomen-

Digitized by Google

tuma itt a rhythmus volt, ámbár hárfákban, melyek egyptomi sírokban lefestvék, a melodiának is volt képviselője; végre a szóló művészet első nemét, az epikát, képviseli ama nagyobb egyptomi epos, mely II. Ramesses, a hellenek Sesostrisa (Sesurtesen) vagy Ramsesnak vitéz tetteit dicsőíti. Egyptomi lyriai költeményt alig, drámait épen nem ismerünk.

A hellen nemzet, a mint mondatott, az építészetben nemcsak a rhythmust, hanem a melodiát és harmoniát is, amazt legmagasabb, ezt igen magas fokra vitte fel; azonban az utóbbinak tekintetében, ismert mérsékleti jelleménél fogva, még sem vetélkedhetik a középkor véghetlen változatosságával; mert a hellen templomnak csak kevés mintájával vagy typusával találkozunk, mig a középkor számtalan mintákat talált fel. Ellenben a hellen a szobrászatban versenytárs nélkül áll, s igy a hellenek főművészete a plastika, még pedig két ok miatt: ritka mérséklete és kitünő alakérzése (Formensinn) következtében; midőn az előbbi visszatartotta, főleg szobrászatában, a roppant nehézséggel járó egyéni, arczképi felfogástól, az utóbbi őket a természeti, azaz a meztelen alak tanulmányozásához vezette, mi, oly mérvben, sem a hellen világ előtt, sem után nem történt, nem történhetett. A meztelen alak levén a szobrászatnak, mint kiválólag az alakművészetnek főtárgya, s ezen alak nem legnehezebb, azaz egyéni, vagyis arczképi oldaláról fogattatván föl, ezen uton a hellen szobrászat elérhette az emberileg elérhető fok legmagasztosabbját. Ha erre nézve nem érthetek is egyet az idealistákkal, s a hellen felfogást nem is nevezhetem eszményinek, hanem typikainak, mégis annyiban megegyezhetünk, a mennyiben egyiránt elismerjük, hogy a hellen szobrászok az arczképit N. Sándor koráig nem igen vették igénybe, sőt N. Sándor után is lehetőleg elkerülték; és talán abban is egyetérthetünk, hogy sokkal nehezebb előteremteni az összhangzatot, a harmoniát az arczképféle, mintsem a typikai, vagy ha ugy tetszik, eszményi felfogásban; a hellen szobrászat tehát, csak szűkebb korlátai, hanem ezek közt aztán a lehető legmagasabb fejlődést érte el; másrészt el kell ismernünk még egy magasabb foknak vagyis felfogásnak lehetőségét, sőt létezését is.

A hellen szobrászatnak a zenében a melodia, a hangzatosság felel meg, ezt már a hellenek főhangszere, a lyrának sokféle alkotása, külön nemeinek alakja és elnevezése bizonyítja; sőt az is, hogy a szóló művészetben a rokonnemet ugyancsak lyrikainak nevezték.

A leghíresebb hellen festészek nagyrabecsült művei nem maradtak ugyan ránk, de az agyagedények igen nagy száma, vagy a pompeji falfestményeken előforduló utánzásaik vagy másolataik után ítélve, biztosan kimondhatjuk, mikép a hellen festészet nem érte el a későbbi keresztyén festészet magasztos fokát, fejlődését, dicsőségét, mert valamint az egyptomiaknál a szobrászat építészet-szülőjétől függő maradt, ugy a hellen festészet sem vált el egészen anyjától, a szobrászattól, nem lett teljesen önállóvá, nem szabadult fel egészen főleg a szobrászat compositiójának módjától, nem értette meg tökéletesen három sajátságos momentumát, vagy kiváltságát: a vonal és légtávlatot és a világítás hatását, nem pedig főkép az ugynevezett félhomályét, a claire-oscurét.

Nincs a hellen zenében a harmoniát bizonyító példányunk, de analogia utján ítélve a harmonia nevezetesebb kifejlődését, minővel például a keresztyén régiebb egyházi és az ujkori, kivált német zenében találkozunk, a hellen világban joggal nem igen tehetjük fel.

Ezen analogiára pedig igen világosan ráismerünk, midőn a hellen drámát a keresztyénhez, főleg pedig Shakespearéhez hasonlítjuk. Itt utalhatván a Kisfaludy-társaság évkönyveiben 1846-ban megjelent „A hellen tragoedia, tekintettel a keresztyén drámára“ czimű értekezésemre, átmehetek a hellenektől a keresztyén korra.

A keresztyén világ legelől is, elszakadva a classikai kortól, egészen önállólag és eredetileg fejlesztette ki a zene rhythmusának leginkább megfelelő művészetet, az építészetet, s itt oly fokra szállt, melynek magaslatát az antik világnak semmi építészete sem érhette el. A megfelelő zenészeti fejlődés, a már idézett egyházi példányokban a rhythmustól felemelkedett a hangzatosságig, a melodiáig, s innen a nagyszerű összhangzatig, még pedig már a középkorban, olyannyira, hogy itt már e nemnek legfényesebb példáival találkozunk. Ugyszintén találkozunk az építészetnek a szóló-művészetek közöli rokonával is, az epikával, sőt ez, valamint Homer megelőzte Iktinost és Kalikratest, ugy a középkorban, a Niebelungenekben, megelőzte az építészetnek kifejlődését.

Midőn a keresztyén plastika műveinek egész tömegét tekintjük, róla oly dicsérőleg nem nyilatkozhatunk, mint az építészetről, és e tömeget azon fokra nem helyezhetjük, melyen a hellen művek összege

Digitized by Google

áll. Oka ezen hátramaradásnak a keresztyén nézeten alapuló csekélyebb fogékonyság a tisztán alaki, az inkább testi vagy anyagi irányában; miért is a keresztyénség első kezdete óta a szobrászattól csaknem elszokott, sőt az ikonoklasta-korban a dühöngés leginkább a szobrok megrongálásában, összetörésében, mutatkozott. Hozzá járul, hogy az illemrőli keresztyén nézet az ember testét ruhába burkolja, tehát szobrásza is alig tanulmányozhatta a leplezetlen testet, nem volt alkalma ezt tenni, mint tehette a hellen gymnasiumaiban, s nagy nyilvános játékainál. De a meztelen emberi test a természet legkitünőbb alakja levén, annak tanulmánya másrészt a művészt a természet egyéb állat-alakjai tanulmányozására is serkenti, hol tehát ez mint alap hiányzik, ott az alakzásnak általán alantabb fokon kell maradnia. Mindamellett tagadhatlan, hogy kivételesen a középkor is hagyott ránk oly szobrászati művet, melyet elhomályosíttatás veszélye nélkül helyezhetünk a legjobb ismert hellenek mellé. E művek pedig kétfélék: vagy az eredeti keresztyéni szellem teremtményei, vagy olyanok, melyek félreismeretlenül a fenmaradt antik művek szemlélésén és tanulmányozásán alapulnak; ezen utóbbiak pedig nemcsak Olaszországban, hanem Franczia-, sőt Németországban is előfordulnak; miből következik, hogy eddig nem fordítottunk kellő figyelmet az antik szobrászatnak a középkorira gyakorolt befolyására, mivel ezt csaknem kizárólag Olaszországban kerestük, és másrészt leginkább csak az ugynevezett renaissance óta keleteljük; holott ezen utóbbi befolyás inkább károsan hatott, megszakítván az eredeti fejlődést és annak helyébe idegent s azért kevésbé érthetőt tett.

A keresztyén világ a szobrászatnál inkább kedvelte a festészetet, mely szeme előtt inkább szellemi művészetként jelentkezett; mert itt a látszatnak nagyobb tere van, itt az alak nem egész anyagi súlyával nehézkedik a nézőre, nem hat annyira érzékeire, mint inkább képzelőtehetségére. A szobrászatban az alak, az idom bir túlsulylyal, mig a festészetben az alak inkább a szellemi jellemnek csak külső ruhája vagy teste, melyben e jellem ki van fejezve. A festészet legmagasztosb virágzását legelőször éli a rokon művészetek közt, s folytatja a XIV. század végétől kezdve egész a XVII-dikig; e században jelenik meg azután Shakespeare darabjaiban a dráma legdicsőbb fokán, mig a zenében a harmonia legdicsőbb kora késik s csakis századunkban merül fel.

Nem tarthatunk azokkal, kik a művészet fejlődésének non plus ultráját az antik világba helyezik; ellenben a világ művészeti fejlődésében oly irányt látunk, mely egészben mindig a tökéletesbítés felé tart, és minden ujabb korban magasabb czélt tűz ki pályafutásának; igy haladott a művészet az egyptomiak rhythmusától a hellenek melodiájához, s innen a keresztyén kor harmoniájához; nem tudjuk, van-e ezen túl még magasabb fok is, de tudjuk, hogy már az utóbbinak elérése is:

„Palma nobilis terrarum dominus
Quae vehit ad deos!“

Mert a mű oly teremtés, mely a genialis, az arra teremtett embert minden tehetségével egészen igénybe veszi s annak megjelenése a legmagasztosb, mit az emberi nem kiválasztottja előhozni képes; s ezért is a művészet története a történetnek azon faja, melyben az emberi nemnek léte, működése, haladása és szellemisége legvilágosabban, legélénkebben, legmeghatóbban nyilatkozik; ki tehát az emberiséggel meg akar ismerkedni, ezen ismeretet legjobban s legkönnyebben a művészet történetéből fogja meríteni, jobban mint akár a vallás, törvényhozás, tudományok, ipar vagy más történetéből, melyek közől mindegyik az emberiségnek csak egyik oldalát vagy tényezőjét fogja fel s állítja elénk.

Igen nevezetes pedig, miként mutatkozik a művészet történetében legvilágosabban az egyes nemzetek sajátságos jelleme is, miként szolgál ezen sajátságos jellem az egésznek kiegészítéséül, s miként tanulják el a nemzetek azt egymástól, a mit egyik vagy másik különösen vagy kizárólag kifejtett, hogy igy végre mindnyájan a valódi világnézetben, a világművészetben egyesülhessenek. S itt ismét világos azon tétel, mely szerint a művészet, mint a nemzetek legnemzetibb tényezője, in ultima analysi, maga vezet a nemzetiségek, ha nem is eltörléséhez, de legalább kiegyenlítéséhez, egyesítéséhez, melylyel a teremtő lángész körül összpontosul.

Tárgyunkhoz ismét visszatérve, a franczia nemzetben azt fogjuk felismerni, mely minden más keresztyén nemzet közt és fölött kimívelte a rhythmust s az azzal rokon tulajdont, a szabatosságot; a franczia nemzet az, kinek a csúcsíves stylt köszönjük; az olasz zenében főkép a melodiát, a hangzatosságot dicsérik; az olasznak voltak leghíresebb ujabbkori szobrászai, kezdvén a pisai

Digitized by Google

mestereken egész Michel Angelóig; végre a német az, ki a zene harmoniáját legnagyobb tökélyre vitte. Olaszország mellett Németalföld szülte a leghiresebb festészeket, Anglia a legnagyobb dramaturgot.

Nem mondhatjuk, hogy a középkori franczia építészet a puszta rhythmuson túl nem ment; haladott bizony az hazájában is a harmoniáig, de mégis a rhythmusra, a szabályos és szabatos mozgásra, vagy a hosszuság-, szélesség- és magasságba való kiterjedésre, a középkori építészet Francziaországban fektette a legnagyobb sulyt. A mozgás szabályosítása miatt gyakran vagyon ismétlés, következésével, a méregyennel, mely sehol annyira nem fejlődött, mint Francziaországban.

Egyébiránt a rhythmus különös fejlődését nemcsak az építészet, hanem minden egyéb franczia művészet is nyilvánítja; még pedig első helyen a nemzeti táncz sajátságos zenéjével, mert a franczia négyes- és a menuetteből csaknem teljesen hiányzik azon tüzes lelkesülés, melyet más nemzeti tánczokban észreveszünk, és a mely a francziánál csak galoppadjában fordul elő; a négyes és menuette-nek zenéjében pedig annyira hiányzik a melodia és a harmonia, s annyira tulnyomó a rhythmus, hogy azt csaknem csupa dobolással is el lehetne járni. Tiszta rhythmikai továbbá a francziának verselése és szavalása is; mert hosszu idő alatt csaknem kizárólag az alexandri verset használta, melyben a szótagot inkább olvassák, mint hangsulyozzák, valamint készítésében, ugy szavalásában is; miért is e vers a hozzá nem szokott idegen fülnek huzó-vonó unalmasnak tünik fel, sőt, valamint itt, ugy a franczia szónoklatban is a numerusra, s nem a quantitásra fektetik a súlyt. A szabatosságot, a szabályosságot, mely oly közel áll a rhythmushoz, a franczia egyéb életnyilatkozatában is észreveszszük; sehol annyira, mint Francziaországban, nincs szabályozva a köz- és magánélet, sehol sem avatkozik annyira, mint itt, az állam, a rendőrség az élet minden mozzanatába; mindenütt, az állam főnökétől le a gyermekiskoláig egyenruhával találkozunk, és még a franczia játék és mulatság is annyira szabályozva van, mint a nyelv, melynek legnagyobb része el nem kerülhető phrasisokból áll, ugy, hogy a ki épen ezeket nem használja, arról azt mondják, miként nem beszél francziául. Igaz, hogy a nagy forradalom óta Francziaországban sok változáson mentek át, hogy a tulságosan kiterjesztett szabályozás és szabályosítás helyébe épen annak ellenkezője állott be, főkép a művészetben, hol a reactio ép a féktelenségbe sodort; de egyrészt megmarad még maig a régi szabályosság, hogy ne mondjuk feszesség, kivált a kivitel, a technika több nemeiben, igy például a fa- és rézmetszetben aligha jobban nem vigyáznak a vonalak szabatosságára, az ugynevezett „taille“-ra, mint a mű jellemére; másrészt pedig itt épen ezen régiebb szabályossággal van dolgunk, melyet a rhythmus túlzásának tekinthetünk.

Midőn pedig azt szóban levő pécsi domborművünkön veszszük észre, önkénytelenül is azon sejtés támadt bennünk, mintha itt franczia iskola művével volna dolgunk. Tekintvén az egész compositiót, ezt egészben igen világosnak kell mondanunk; a szűz és a Herodes előtti jelenet, a Herodes mögötti testőrség és a szűz mögötti pásztorok magyarázat nélkül érthetők. Továbbá itt a franczia középkori relief-compositiójának egyik főtörvényét látjuk követve, azt, mely szerint az ábrázolt tárgy a lehetségig megtölti a keretbe foglalt tért vagy táblát. Ha a Herodes feje mellett látható csillagot, a szent-irás utmutatása szerint, ismételve gondoljuk a szűz előtt tisztelkedő két első bölcsnek feje fölött, nem marad betöltetlenül semmi hely az egész táblán.

Vessünk most egy pillanatot a symmetrikai elrendezésre, az alakok következetes és megegyező felállítására és mozdulatára. A három bölcs a tábla közepén kétszer jelenik meg; először a szűz, másodszor Herodes felé fordulva, mindkét esetben katonai sorban és ugyanazon mozdulatban; a bölcsek egyik oldalán a szűz széken ülve, a másikon hasonló széken ülve Herodes, végre a szűz mögött, jelenleg csak két pásztor, mihez azonban a harmadik, még le nem leplezettet kell képzelnünk, hogy igy ellensulyozhassuk a kép másik végén álló három testőrt. E szerint állíthatjuk, hogy itt szigorú, sőt szigoruságával a feszességig menő mérvegyeni, symmetrikai, compositiót látunk.

Egészben tehát az elrendezés sokkal jobb, mint az előbb vizsgált pécsi domborművön, de sokkal jobb a rajz is; először, mivel az alak természetesebb és megegyező kifejlődéssel bir; másodszor, mivel egyenként véve az egyes tagok is megfelelnek azon testnek, melynek részeit képezik. Az előbbi domborműben az alvó bölcseknél három és fél fejhosszat találtunk, mig a bakóknál és sz. Józsefnél a test magassága hat és fél fejhosszra szaporodott; ellenben itt az alak mindnyája egyaránt hét fejhoszszal bir s igy megközelíti a rendes és természetes hét és fél, egész nyolcz fejnyi hosszat. Kivételt tesz az ülő szűz és az ülő Herodes,

Digitized by Google

mindkettő ülő elhelyezése daczára, a többi álló férfiakkal ugyanazon magasságra emelkedvén. Itt, nem tudjuk: akaratlanul-e vagy szándékosan, az antik reliefnek egyik szabályát látjuk követve, t. i. az ugynevezett izokephaliaét, a fejek egyenlő magasságáét. E szabály szerint a minden pontján ugyanazon szélességgel biró szalagidomban elterjedő frieseken, az adott és határozott tér egyenlő betöltése okából, az alakok természetileg különféle magassága egyre és ugyanazonra szoríttatott, ugy, hogy például lóháton ülő ember nem nyult felebb, mint oldalán a földön álló és ülő alak, mint táblánkon is előfordul, nem volt alacsonyabb az egész teste kiterjedésében mellette állónál. Nem tudom, mondom, vajjon ezen, magában véve, természet elleni felfogás, Pécsett akaratlanul, vagy antik relief tanulmányozás értelmében történt, de ha akaratlanul kinálkozott, máskép nem magyarázhatjuk, mint a szobrászatnak alárendeléséből az építészet alatt; itt az általuk ábrázolt történeti jelenetet kevésbé olyannak, semmint építészeti díszként tekintették, vagyis a plastika nem szabadult fel anyjának gondnoksága alól, nem lépett fel még szabadon önállólag, s épen ezzel válik el annyira az ajtó fölötti dombormű a két déli faláétól; mert midőn az előbbiben a méregyen, a symmetria és a tér egész betöltése mesterének főtörekvése gyanánt jelenik meg, s e tekintetben a compositiót nemcsak plastikainak, hanem még építészetinek is mondhatjuk: a két utóbbiban e tulajdonokra nincs semmi tekintet, sőt mindkettő inkább az ellenkező, a festészeti compositiót közelíti meg.

A mily nagy a haladás az emberi alak felfogásában, hol még csakis a byzanti nagy kéz fordul elő, épen oly nagy ezen haladás, ha domborművünk mozgalmát, alakjainak mozgását az előbb tárgyaltéval hasonlítjuk össze. Amott láttuk, hogy a szamárén kivül tulajdonkép semmi alak sem jár, hanem egész talpával mintegy a földre van lekötve; ellenben itt a szűzhez valóságos járással közelítő három bölcsnek mindegyike felemeli egyik lábát s annak csak ujjhegyével érinti a földet. A Herodes felé forduló három bölcs a király előtt áll, ugyszintén a három testőr is, itt tehát nincs szükség az egyik vagy másik láb emelésére. A szűz is, ülő helyzetében, a régiebb felfogás értelmében, ráteheti talpát zsámolyára; mert hiszen említettem már, hogy e szűz a régibb egynevű alakok mintájára készült; ellenben nem mellőzhetem azon figyelmeztetést, mely szerint a szintén ülő Herodes lába már sokkal szabadabb állásban van előadva. A régibb módhoz alkalmazkodik még több alaknak ugyanazonos kézemelése és mutató-ujjának kiterjesztése, e mozdulat itt vagy a megszólítást, vagy a figyelmet jelenti. Ellenben szabadabb kar- és kézmozgást veszünk észre a szűz felé forduló bölcseknél, sőt mennyire az még épen maradt, az első bölcsét valóban természetesnek mondhatjuk. Mozdulatában még nagyobb természetességet mutat azon pásztor, kit a hasonnemű chartresi székesegyházbeli alak utánzásának ismertünk fel (l. 224-dik l.), sőt mondhatjuk, hogy az egész pásztorcsoport, állataival együtt, már a realismus küszöbén áll, a felfogás teljesen ide vág, csakhogy az előadásban még nincs meg a kellő ügyesség. Természetes módon van előadva a bölcsek tisztelkedési hajlongása is, sőt a szűz egész helyzetében még a méltóság némi kifejezése sem hiányzik.

A ruházat egészben ép oly jól van rajzolva, mint az élő alak, természetes, nem byzanti párhuzamos vonalu, redőzete az alatta való test mozgását követi, annyira, hogy itt előleges tüzetes természetszemlélődést kell feltennünk, sőt néhol még talán minta-használatot is. Nevezetes, mikép a ruhaszöveten levő virág és gyürű ugy van rajzolva, mintha a szövet ki volna terítve vagy feszítve, azaz minden tekintet nélkül azon alak-módosításra, mely a redők minőségétől és fekvésétől függ, és mely a szövegen levő virágot részben a bemélyedő redő alá rejti, vagy idomát a kidomborodón változtatja meg. A szövetdíszek ezen geometriai rajzolását a középkor mestereinél mindenütt találjuk, sőt folytatva látjuk még a renaissancekorban is, például Dürer mestere, Wolgemuth Mihály kassai oltárképeiben, mintegy ellentétéül a középkori rajzrövidítésnek, mely szerint egyes tagokat gyakran elhagynak, vagy mellékes dolgoknak, mintegy jelképesen, csak egyes részeit tüntetik fel.

A pásztorok alatt levő domborműnek csak igen csekély része levén látható, s ez is csak töredékes állapotban, nem tudjuk: vajjon azt a látható reliefek valamelyik mesterének és melyiknek kell tulajdonítanunk? annyit azonban arról mégis mondhatunk, hogy, rajzuk egészen ki nem elégítő voltának daczára, egyes leleplezett fejeiben határozott jellem, még pedig katonai jellem mutatkozik.

E reliefen az alakzás és mozgás, kivéve a három testőr és a Herodes előtt álló három bölcs merevebb és ügyetlenebb rajzát, folyékonyan van előadva, s e tekintetben, ha ezen domborművet az előbb tárgyalttal hasonlítjuk össze, itt az ügyesség nagy haladását veszszük észre.

Digitized by Google

3. A déli dombormű alsó táblája.

Sámson története. (55. fametszet.)

Ha az e tábla fölötti kőtáblán egy régiebb előadási módra még némely emlékeztetést találtunk, ha az e fölötti domborműben ezen emlékeztetés motivjei ritkulnak: azok jelen reliefünkön egészen elenyésznek, ugy, hogy azt felfogásában és előadásában már tökéletesen ujabb koru románnak kell mondanunk.

Igaz ugyan, hogy fries-féle elrendezésben nem éri el a kettős számut, hogy itt a compositió nem rhythmikai s alig van tekintet a bekeretelt mező kellő plastikai, hogy ne mondjuk, épen építészeti betöltésére: de másrészt a felfogást joggal kitünőnek mondhatjuk, valamint azt is, hogy ha az előadási ügyesség megfelelt volna a felfogás, a gondolat, az inventio jelességének, valódi román stylü mesterműelőtt állanánk.

Tekintsünk el a compositió egészétől, és vizsgáljuk az egyes alakot és alakcsoportot.

Jobbunkon a sajnosan megrongált Gedeon alakja áll, baljában hosszú botot, jobbjában sisakját tartván, jobb karján pedig a gyapjut (vellus, Fliess). Daczára, hogy lába mintegy viczkándozik, minek itt alig van helye, felső testének tartásáról még sem tagadhatni el a méltóság némi nemét, mely őt mint főnököt, mint hadvezért megilleti; fejét büszkén emeli, mellét öntudata érzetében feszíti.

Az ezen alak melletti Sámson, ki az oszlopot töri össze, nem érdemel meg hasonló dicsér etet mert roppant fejével és rövid s gyönge tagjaival gyermekhez inkább, mint férfihoz hasonlítván, nem képes azon erő kifejtésére, melyet tőle az oszlopnak összetörése és a ház ledöntése kiván. Itt Sámsont nem látunk; mindamellett ezen eltévesztett alakban is van két oly vonás, mely mesterünkben a természet figyelmes szemlélését árulja el; e két vonásnak egyike az, hogy Sámsonnak nagy erőlködése közben és folytán czopfja szétrepül, egyik vége fel- másika lefelé, és hogy Sámson nagy erőmegfeszítésének érvényesíthetése okából jobb lábával nyugpontot keres, melyet a másik oszlop talapzatán talál; másik lábának hegyét az első oszlopon túl látjuk kikandikálni; ez jele, hogy a mester jól leste meg a természetet, mely nagy testi erő kifejtésénél igen széles alapot követel, tehát a lábak lehető eltávolítását egymástól. Ezekben sejthetjük az oszlop összetörésének, roskadásának okát, nem pedig magában darabjainak esésében, lehullásában.

S itt megjegyzendő, miként igenis a mozdulatlan képben lehet előadni az élő lény látszólagos mozgását, de hogy a mozgás előadása annál nehezebb, minél tömörebb, sulyosabb élet nélküli testtel van dolgunk. Rubens tájképeiben a fákon és a viz habjain jól s érezhetőleg adta elő a szél mozgó erejét, de Rubens sem birta kellőleg ábrázolni a szobrok esését, azoknak és oszlopaiknak összetörését, midőn egyiptombai futásában azok előtt elmegy az üdvözítő, mely jelenet meglehetős rokon a miénkkel. Ha kocsiba fogott rohanó lovat rajzolnak, képzelőtehetségünkben az erős mozgást az előbbitől mintegy logikai következtetéssel visszük át az utóbbira, sőt, ha a kerék port vagy sarat hány fel, még e segédeszköz is emeli a mozgás hatását, ellenben hasztalan igyekezetnek kell tekintenünk, ha a rajzoló vagy a kerék alakját, ruganyosságának megfelelőlg, hosszura nyujtja, vagy küllőit mintegy egybevonja; nem rajzolja azon tünemény nyomán, melyben a körbe hajtott vékony szikra egész szakadatlan kört képezni látszik. Itt tehát Lessingnek (Laokoonjában) a költészetre alkalmazott nézete ismét visszaviendő a képzőművészetre. Lessing megjegyzése szerint a költészetben nem irhatni le a test szépségét, vagy az örvény mélységét; itt tehát a költőnek fortélyhoz kell fordulni, igy Homer, midőn Helena szépségét meg akarja velünk éreztetni, nem állítja elénk teste egészségének szabatosságát, vagy testrészeinek összhangzatát, mert hisz ezt csakis a rajz, a képző-művészet képes tenni: hanem élénken leirja ama hatást, melyet Helena szépsége az azt megtekintőre, bámulóra s elragadtatottra gyakorolt, s ezek példája elragad bennünket is, ámbár a valódi szépséget nem látjuk. Shakespeare, midőn vak Kentjét (Learben) a tengeri szirthez vezetteti, honnan leugorva Kent öngyilkolást akar elkövetni, vezetőjével nem méreti meg a szirt magasságát, vagy az előtte való mélységet: hanem elmondatja vele, minő benyomást gyakorol szemére e mélységnek látása, s igy mi is érezzük ezen benyomást, a nélkül, hogy a mélységet testi szemünkkel látnók. Hasonló, t. i. átviteli módon, a képzőművészet is előadhatja a mozgást, mely tőle megtagadott időben történik, mint képes előadni a költészet a képet, mely az előtte megtagadott térben jelen meg. E szerint a szekér gyors mozgására, rohamára, egyrészt a száguldó lovakban, másrészt a szekéren ülők félelmet vagy elővigyázatot, vagy

Digitized by Google

más hasonló indulatot kifejező mozgásában fogunk ráismerni; ugyszintén a kődarab rajzolt lezuhanása is egyedül következménye előtüntetésével adható elő, ha például előle elfutamodót rajzolunk, vagy olyant, a ki fejét vagy karjai kiterjesztésével, vagy félrehajlással igyekszik biztosítani. Némi fejhajlást Sámsonunknál is veszünk ugyan észre, azonban e hajlás inkább a megerőtetés következménye; mert hogy a lezuhanó ház életét veszélyeztető köveit elkerülje, fejét oldalra, s nem hátra kellene hajlítnia.

Kérdezhetjük már most: miért adhatja elő a képző-művész az élő testben látszólagosan magát a mozgást, mig a nem élőben ez csak közvetett módon sikerül? E kérdésre Lessing nem adott feleletet, sőt némileg magát az előadhatást is tagadta. Az élő testben a mozgás eszköze, előidézője az izom, ennek megrövidítése, duzzadása hozza magával a csontnak helyéből való mozdulását, emelését; tapasztalásunk tehát a duzzadó izom látásával szükségkép a mozgás fogalmát köti össze, a következővel kiegészíti a látott megelőzőt, az eredménynyel, az okozattal az észrevett okozót, ez pedig annál jobban s teljesebben történik, minél jobban ismerjük a testet s annak izmait, vagyis mozgó eszközeit. Egyébiránt nincs is szükségünk az egész meztelen test pontos ismeretére; mert hiszen a mozgás alapelvével már az arczban is oly annyira megismerkedünk, hogy képesek vagyunk az izmok által létrehozott mozgás különféleségéből az indulatok különféleségét is meghatározni. A mozgás felismerésében tehát az önkénytelen, öntudatlan eszmélkedésnek nagy a befolyása s igy hiába erőlködnek azok, kik a mű hatását csupán érzékinek mondják, a tiszta közvetlenség bélyegét rányomni a művészeti élvezetre, ámbár másrészt mondhatni, hogy ezen élvezet szellemileg öntudatossá teljesen csakis az itésznél válik. A fentebb érintett tapasztalás analogiai uton tovább is kiterjeszkedik; például az izom nélküli testre, minő a fentérintett halotti tánczokban (l. 285. l.) fordul elő, hol izom nélküli és mégis mozgó csontváz van szemünk előtt; itt a duzzadozó izom hiányát a tagok azon egymásközti viszony változása pótolja, melyet a mozgásnál tapasztalásunk vetet velünk észre, s igy itt az izmok közbenjárása nélkül is élénk mozgást képzelünk. Mindezek többé-kevésbé hiányozván a nem szervi testekben, a mozgás itt sehol sem benső, hanem külső okból történvén, természetes, hogy itt a tapasztalás sokkal kevésbé jöhet segitségünkre, hogy tehát itt a mozgás megérthetése végett ama külső segédeszközre van szükségünk, melyeknek néhány példáját fentebb kijeleltük.

Az oszlopot lerántó Sámson mellett látjuk az oszlopot átkaroló Sámsont, kit, ha a Gaza városa kapuoszlopait megragadónak nem akarunk tekinteni, tekinthetjük a philistaeusok háza ledöntésére készülőnek, mely tekintetben itt azon cselekvénynek látnók első jelenetét, melynek befejezését elébb taglaltuk. Ezen alak az előbbinél sokkal jobban van rajzolva, testarányai is jobbak, sőt itt az erős alkotásnak bizonyos jellege sem hiányzik. Ha az egészet csak a nagy erőkifejtés előkészületeként tekintjük, a felső testben még nem fogjuk jeleit keresni, s beérendjük, midőn ezen előkészületet az alsó tagok mozgásában veendjük észre; s itt megemlítendő, hogy Sámson két lábát még jobban eltávolítja egymástól, mint az előbbi példában, hogy igen hátra nyujtott jobb lábával már megtalálta a támpontot, s hogy bal lába, a már említett középkori rövidítési vagy elhagyási mód értelmében, nem látszik sem az oszlop előtt, sem az oszlop mögött. Hibának kell tekintenünk, hogy a jobb láb vége vagy hegye sokkal mélyebben áll, mint az oszlop talapja; mert igy a támpont némikép elveszti jelentőségét; ellenben jó az, hogy Sámson lehajlik és az oszlopot közepén karolja át, mert ez az oszlopnak Sámsonénál magasabb voltára emlékeztet, mindamellett, hogy a szemünk előtti oszlop nem ér fel az állva képzelt Sámson nyakáig. Ez ismét középkori rövidítés, abbreviatura, ámbár másrészt, ha a szobrász oszlopát magasabbra alkotja, a mező teljesebb kitöltésének előnyében is részesül, és nem kellend csoportja fölött annyi üres helyet hagynia. Ezen oszlopot kifejlett román izlésűnek ismertük fel, még pedig franczia román stylűnek. (L. 246. és 247. l., és 103., 107. és 108. fam.)

Táblánk közepén látjuk Sámsont egy gyökerestől kitépett fát vinni, megemlítettük, mit már Koller is megjegyzett, hogy ily tettéről a sz. irás nem tesz említést, hogy tehát ezt az antik mythologiának, Krotoni Milót illető elbeszéléséből vettnek hiszszük. Sámson alakjának rajzára nézve fölemlítjük, mikép az szerfölött rövidre ütött ki; mert alig bir öt fejnyi magassággal; eltekintve ezen aránytól, az alak zömöknek és erős testalkotásúnak tünik fel, minő Sámsonhoz, az óriási erejű hőshöz illik; nem mondhatjuk, hogy a fa vitelére szükséges erő jól volna kifejezve, ez kivált felső testrészében nem mutatkozik világosan, daczára a nagy kéznek, mely ismét nem illik jól a rövid karhoz; a test felső részénél jobb kifejezéssel bir az alsó, főleg azon körülményben, mely szerint a bal láb csak félig van felemelve, s ez oly

Digitized by Google

helyzet, melyet az akadékos járás hoz magával. A láb itt is, a kézhez és fejhez aránylag, kicsiny, s ebben e legjobb relief is megegyez az előbbi kettővel. A felsorolt hiányok ellenében még sem tagadhatni, hogy a cselekvény előadása mégis némileg a természettől elesettként jelentkezik, jelelesen abban, a mint hurczolja Sámson az egyik végével még a földbe kapaszkodó nagy terhet, mintha csak minden lépés után nagynehezen kellene megujítani erőlködését; jól van előadva az ezen erőltetés közben mintegy hátra repülő köpeny is, melylyel együtt hátralebeg Sámson hosszu czopfja is. De mindezeknél jobb és kitünőbb a fatörzs és ágak rajza, melytől nem tagadhatjuk el az igen helyes realistikai felfogást. E törzs sima héju, olyan az ág is, de azért mégis mindkettőn az egyenetlen kidomborodás oly igen természetesen van mintázva, hogy hasonnemű középkori példányok mellett ritkítja párját, hol az ismert rövidítés vagy jelképes előadás nagyban uralkodik. Dicséretes továbbá a törzsnek átmenete koronájába, szétágazása, melyben ismét tüzetesebb természetszemlélődésre ismerünk. Azonban nem folytathatjuk e dicséretet tovább; mert hol a főágak kisebb, levelekkel ellátottakba mennek át, ott már nem láttunk természetes alkotást, hanem azon typikai alakzást, melyet a középkor a fának inkább jelentése, semmint ábrázolása végett követett. A vékonyabb ágakba való átmenet a törzshöz igen közel történik, a levélrészlet fölötte csekély, a levél mind feszes és merev állásban előlről látva van rajzolva; végre a két részlet fölötte tömör és természetlen alaku, mivel az egyik, a felső, csaknem lánghoz, a másik, csaknem azon sodronykasokhoz hasonlít, melyekben a francziák még mai nap is a megmosott salátából körülforgatással ürítik ki a vizet. Egyébiránt még ugy is, a mint előttünk van, e fa a korabeli művek egyik legjobbika, és felfogásában mindenesetre felülmulja a párisi székesegyház kapuzata fölött előforduló fát, melynél szintén veszünk észre salátakas-alakot, de melynek törzse semmikép sem vetélkedhetik a mienkével.

A pécsi domborművek legérdekesebb csoportjához érkeztünk, azon csoporthoz, melynek felfogását, ha igazságosak akarunk lenni, mesterinek kell neveznünk, s megengednünk még azt is, hogy ezen felfogástól még az előadás sem, legalább egészben, nem maradott sokkal hátra. Szólunk az ifju által vezetett vak Sámsonról. Hasonlítsuk össze vakunk felfogását két híres vaknak ábrázolásával: Raphaelnak Elymaséval és Rembrandtnak Tobiáséval.

Elimas esetét ekkép találjuk elbeszélve a sz. irás „Apostolok cselekedetének“ XIII. fejezetében:

„6. És eljárván a szigetet (Pál, János és Barnabás) mind Páfusig, találkozának egy ördöngös hamis prófétára, ki zsidó vala, kinek Barjezus vala neve.

7. Ki Sergius Pál mellett, a tiszttartója mellett vala, ki eszes ember vala. Ez magához hívatván Barnabást és Saulust, kiváná hallani az Isten beszédét.

8. Az ördöngös Elimás pedig (mert annyit tészen az ő neve) ellenkezik vala velek, akarván elhajtani a tiszttartót az igaz tudomány mellől.

9. Saulus pedig (ki Pálnak is mondatik) megtelvén szent-lélekkel, szemeit reá vetvén.

10. Monda: Óh te minden álnoksággal és gonosz cselekedettel teljes, ördögnek fia, minden igazságnak ellensége, nem szűnöl-é meg az Úrnak igaz útait elfordítani?

11. Most azért ímé az Úrnak keze ellened lészen, és vak lészesz; nem látod a napot ideig. És azonnal esék ő reá hályog és sötétség, és keresvén keres vala vezetőket.“

Raphael hires kárpitjai egyikében e jelenetet adta elő, közepén emelvényen ül Sergius, Ázsiának proconsula; mert ilyennek tünteti föl az oldalán álló két lictor. A kép jobb oldalán áll, kezét a rögtön megvakított Elymas felé kiterjesztve, Pál apostol, más apostol (János és Barabás) és számos néző félelmet kifejező meglepetéssel tekint Elymásra. Ezt magát Raphael az irás szavai szerint adta elő: „és azonnal esék ő reá hályog és sötétség, és keresvén keres vala vezetőket.“ Raphael alakján látszik az egy csapással történt, a rögtöni megvakítás; Elymás még nincs szokva ahhoz, két kezét, egész hosszával, tolja behúnyt szeme elé, egyrészt ugy védvén fejét, másrészt keresvén, talán nem annyira vezetőt, mint menedéket a helyiségből, melyben szerencsétlensége esett; mert a csapásnak okát még nem keresi magában, bensőleg, hanem mintegy külső setétségben hivén helyezve személyét, ebből igyekszik menekülni; ez oka annak is, miért nem látszik rajta a vakoknál szokásos felső testének és főleg fejének visszahajlása; ellenben mindkettő előrehajlik járatában és keresésében; de meg van lábaiban a szükséges óvakodás, mert ámbár előre lép, nem emeli egyikét sem, hanem egész talpain csúszva, félelmesen mozog, kiterjesztett és az előtte való helyiséget kutatólag tapogató két kezével. Valamint ezen alakban, ugy a többiben is a villámszerű csapás

Digitized by Google

rögtöniségét mesterileg látjuk kifejezve, az utóbbiak kiegészítik, magyarázzák, illustrálják a főszemélyen, Elimáson, történtet, s csakis a három apostol áll, nyugalmasan mutatva a csodára, mintegy az úr hatalma által meg nem lepett személy.

A második példa Rembrandtnak vak Tobiása. (Bartsch lajstromában 42. sz.) Itt hosszabb idő óta megvakulttal van dolgunk, s igy az előbbinek ellentétéül oly emberrel, kinek szokássá vált az ovatosság. Tobiás épen felkelt karszékéről, keresvén az ajtót, melyen ki akar menni; az ajtó irányában van kiterjesztve tapogatózó jobb keze, mig baljában botot tart, melylyel a padolatot tapogatja s mintegy kérdi: vajjon nincs-e rajta akadály; teste bal lábára támaszkodik, mig jobb lábát menet közben emeli, azonban még sem ugy, mint a szabadon járó, hanem azt maga után húzva, sompolyogva. Az egész test mozgása nem szabad folytonossággal, hanem szakadozva történik. Ámbár Tobiás szemén a vakság nem vehető észre, a test és tagok ezen tartásáról arra mégis első pillanatra ráismerünk.

Pécsi Sámsonunkban a vakság négyszeresen van kifejezve: ő, mint Raphael Elymása, inkább talpán csúszik, mintsem hogy szabadon emelt lábbal járna, és, mint Rembrandt Tobiása, botjának tapintgatásával keresi utját; de a vakság e két jelein kivül látjuk, mily erősen kapaszkodik baljával a gyerkőcz gallérjába, mintha félne vezetője elvesztésétől, mintha biztonságát egyedül az ifjonczban keresné, benne találná; ez az egyik jel, melyet sem Raphael, sem Rembrandtnál nem találunk; a második eredeti vonás pedig a fejnek visszatartása. Raphaelnél ez nem történik, mert itt a vakság csak épen most állott be; itt még nincs a tapasztalásból merített szokás; de Rembrandtnál sem történik, mert itt a vak ismert helyiségben forog s tudja, hogy fejét semmi veszély nem fenyegeti. Ellenben Sámsonunk a szabadban mozog, a helyiséget és a netalán előfordulható veszélyeket és akadályokat nem ismeri, másrészt pedig nincs szabad keze ezen akadályok és veszélyek elhárítására.

Ezekből kitetszik, hogy domborművünk mestere valódi lángészszel leste el a művében érzékített jellemet magától a természettől. Felfogása tehát remek, sőt az előadási ügyességgel is meg lehetünk elégedve, ha látjuk, hogyan meg tudta különböztetni a magasabb, kifejlődött férfialakot a köpczös nagyfejű gyerkőczétől, hogyan meg tudta különböztetni a két alak járását, melynek egyikében a félelmes haladás, másikában a szabad előlépés van kifejezve; végre, ha látjuk, hogy a ruházat redőzetének esése is igen természetes. Ellenben a lábakban és kezekben még mindig némi merevséget veszünk észre. Kár, hogy nem tudhatjuk: vajjon az alak jó előadásának megfelelt-e az arczok kifejezése is?

Midőn másrészt Sámsonunk itt taglalt történetét, mint ez Pécsett van előadva, a vézelay-i kapuzat két apostolával (l. 38. fam. 163. l.) és a toulousi oszlopfővel (l. 100. fam. 237. l.) hasonlítjuk egybe a szabadabb, eredetibb felfogás a pécsire előnyösen fog kitűnni az inkább byzantizáló két franczia példány ellenében, de ezekben ismét a gyakorlottabb, ügyesebb előadás felülmulja a pécsit, kivéve a redőzetet, mely ismét Pécsett sokkal szabadabb, folyékonyabb s főleg eredetibb; mert a franczia példákban leginkább itt mutatkozik a merev byzanti modornak befolyása. Ha az előadás hű, ez utóbbiakban főleg a kezek és lábak rajza sokkal jobb, a fejekről nem itélhetünk, mivel ezek Pécsett egészen letörtek.

A pécsi domborművek analogonját keresvén az antik plastikában, ezt az ugynevezett archai művekben fogjuk feltalálni, ama művekben, melyek a szobrászat tökéletes kifejlődését megelőzték, mint megelőzte a cluny-i iskola is a XIII-dik századi jeles franczia iskolákat. Ha a hellen szobrászat archai művekben, minden keménységök mellett, nagyobb a szabatosság, a test rajzának correctsége, tehát az alakzás, az idomérzet: az idézett franczia művekben ismét feltünőbb a szabad, sőt korlátlan mozgás a természet meglesése, egyéniségei ábrázolhatása utáni törekvés. Az antik, a még teljesen ki nem fejlett ügyesség tehetetlenségéből származó keménységnek, megfelel a középkornak a byzanti művészet után örökölött alak merevsége, de addig tagadhatjuk, hogy az antik szabatosságot jól ellensúlyozza a keresztyén művek nagyobb szellemisége; szóljanak bár ez ellen fel a szépség, mint a művészet egyedüli czéljának, védői; mi a szellemi, az egyéni alakzást és kifejezést magasabb polczra teszszük, s ha e polczot a keresztyén nem is érhette el, mint elérte az antik világ a szobrászatban, felemelkedett mégis arra dicsően a festészetben, mely művészetet csaknem tulajdon sajátjául lehet tekintenünk.

Digitized by Google

Mellékleti díszek.

A pécsi két lépcsőház dombormüi díszeket már fentebb méltánylottuk (l. 101., 102., 107., 108., 109., 115., 116., 117. és 118-dik számú fametszeteinket és ezeknek magyarázatát 239. s k. l.). Itt tehát csak ismételhetjük, hogy ha az állati alak előadásában nem látjuk ugyan ama szabatosságot, melylyel az antik művészet dicsekszik, a növénydíszek rajzától e nagyobb szabatosságot nem lehet eltagadni, főleg pedig nem azokban, melyek antik minta módosításával készültek, minők az északi lépcsőház fülkéjének hármas keretében előfordulók (l. 116., 117. és 118. sz. fametsz.) Alig illethetjük csekélyebb dicsérettel a 102. sz. fam. nyilatkozó izlést, mely már egészen fejlett koru román, mig a 101. sz. fam. madarai merevségét a szövött kelméről vett minta merevségéből kell magyaráznunk.

Sírkövek.

A pécsi sírkövekhez veszem a 129. sz. és 132. sz. fametsz. (259. és 265. l.) ábrázolt oltár antipendium maradványát is. A fenmaradt régibb püspöki sírköveket adták 133. (270. l.), 134. (271. l.) és 135. sz. (272. l.) fametszeteink. Ezen öt rajzban, mint már megemlítém, a szobrászati műveknek három külön századból vett példányaival birunk; az oltártöredéket a XIII-dik század első felébe, alkalmasint még Calanus korába helyezhetjük, mig György (Dömötör) püspök sírkő-stylje a XIII-dik század végidejének, Valentin cardinalisénak a XIV-dik század végkorának, Henrik püspöké pedig a XV-dik század izlését mutatja; s így az utóbbi három, vagy az azon előforduló évszámnak, vagy azon időnek, melyben a rajta előadott személy élt, felel meg.

Szólottam az oltár-töredék szigoru styljéről; a készülési idejére következett, csaknem egész század alatt előrehaladó kifejlődés világosan nyilvánul 133. sz. fametszetünk szabad és mégis szabatos rajzában. Nevezetes itt főkép az arcznak tökéletesen egyéni előadása, ugy, hogy itt a legrégibb magyar arczképek egyikével birunk; de nevezetes a ruha redőzetének folyékony rajza is, a régiebb szigoruság itt még csak a ránczoknak szaporaságában jelen meg, de már teljesen eltávozott belőle a párhuzamosság keménysége vagy merevsége.

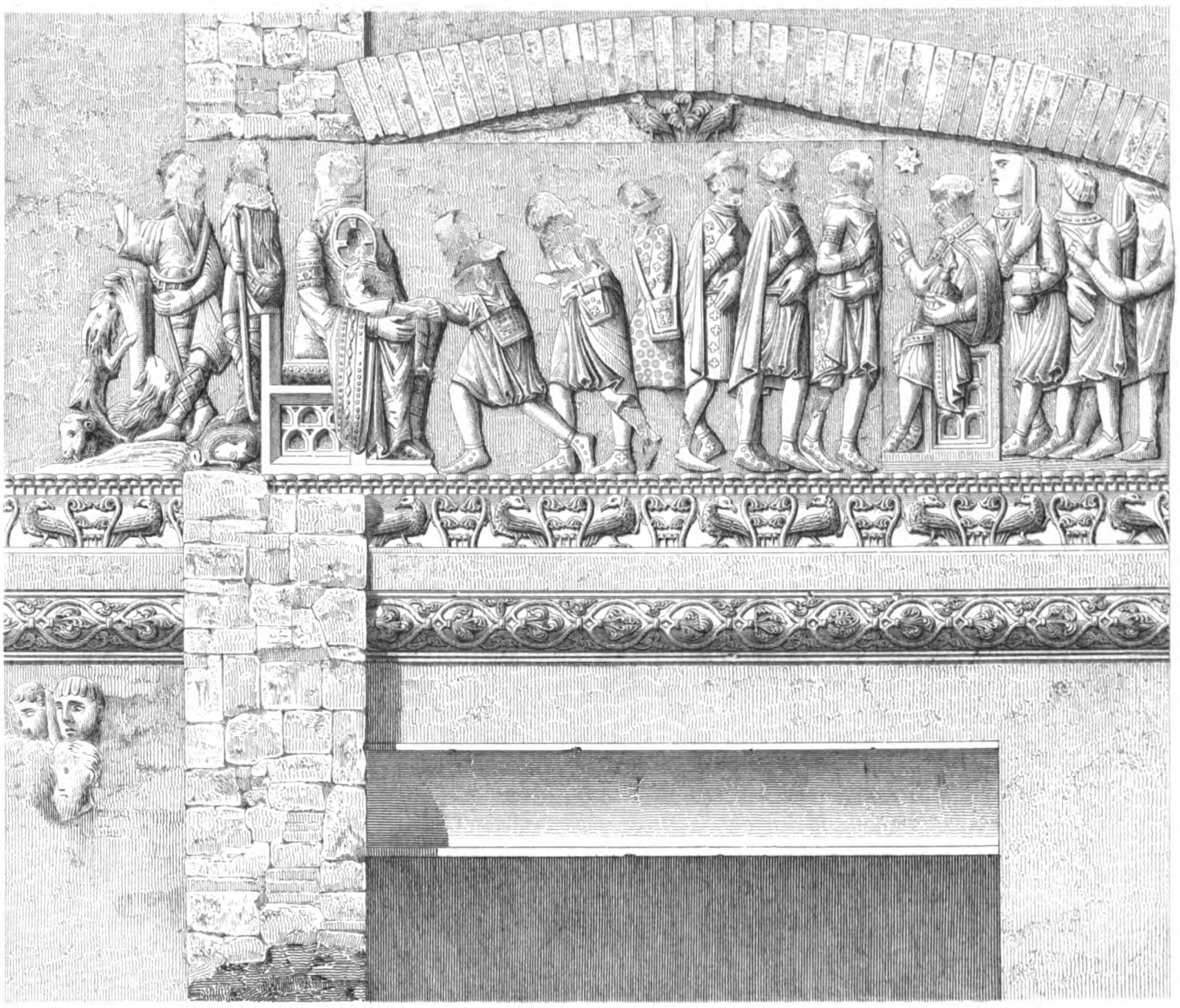
Tökéletes arczképet birunk Valentin fejében is, melyben még az aggság jelleme is igen jól nyilvánul. Mondhatni, hogy az arcz még itt is jó korból való; ellenben már a ruha redőzetének felfogásában, az alábbszállás mutatkozik, melyben a motivek ide s tova keményeknek, a párhuzamosság pedig merevnek tünik föl. A mellékletek: püspöki mitra, pálcza, kehely, könyv stb., magokban gazdagabbak és több szorgalommal is advák elő, mint György sírkövén. Feltünő, hogy az alak lábát a szobrász sem itt, sem amott nem mutatta.

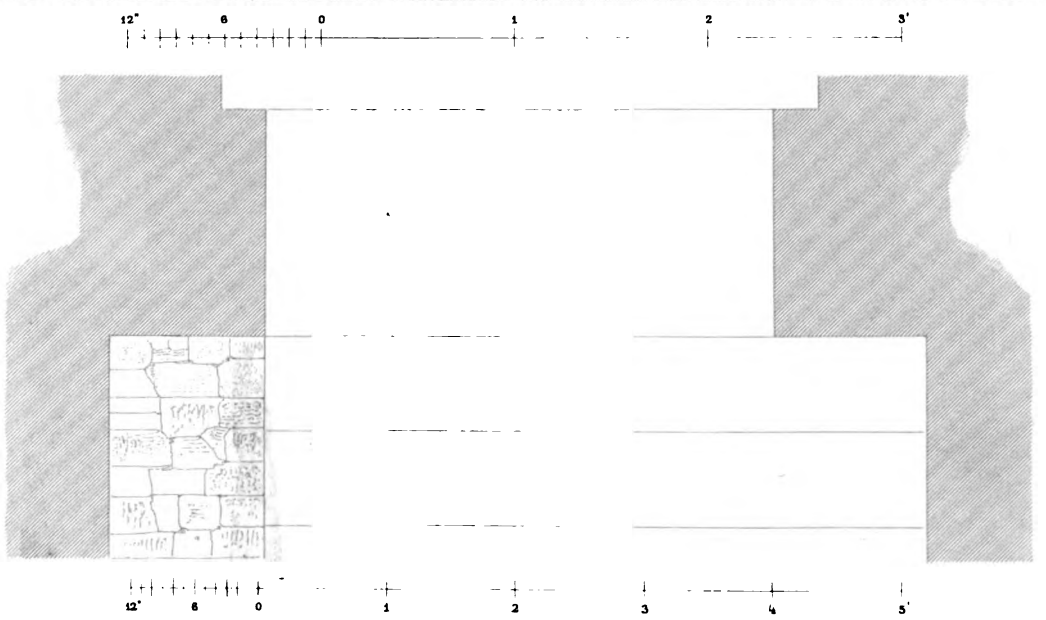
Bár Henrik püspök sírköve nagyon meg van rongálva és ezért a tulajdonképi alak felfogásáról mit sem mondhatunk; ruházatán mégis a felfogás és előadás további sülyedése igen észrevehető, midőn azt Valentin, s még inkább György viseletének redőzetével hasonlítjuk össze. A ránczok motivjeit itt csaknem önkényeseknek, mintsem természeteseknek, a természettől ellesetteknek mondhatni.

Alakját mindhárom sírkövünk korának szokása szerint, mintegy halottét ágyán fekve adja elő; rajtuk tehát mozgó életet nem kereshetünk, nem kivánhatunk; s még a kézmozgás is azért alig tetszik összhangzatosnak, melylyel az egyik püspök áldását osztja, a másik és harmadik a kelyhet emeli. Legdicséretesebb még, hogy a középkori szobrászat, bár halotti ágyon, mégsem a halottnak, hanem az élőnek arczképét ábrázolták. Az antik művészek ennél is tovább mentek, midőn a síremléken az elhunytat élete virágzásában, cselekvőleg, legfelebb búcsúvevésben adták elő.

Midőn, eképen, a pécsi székes-egyház dombormüveit mind typologiai, mind nemzeti, mind műértéki tekintetben megmagyaráztam: joggal kifejezhettem abbeli nézetemet, hogy azokat ezentúl barbaroknak épen nem, hanem románoknak, még pedig a franczia cluny-féle szerzetes iskolából kikerült késő románoknak fogjuk tarthatni és kinyilatkoztathatni.

Digitized by Google

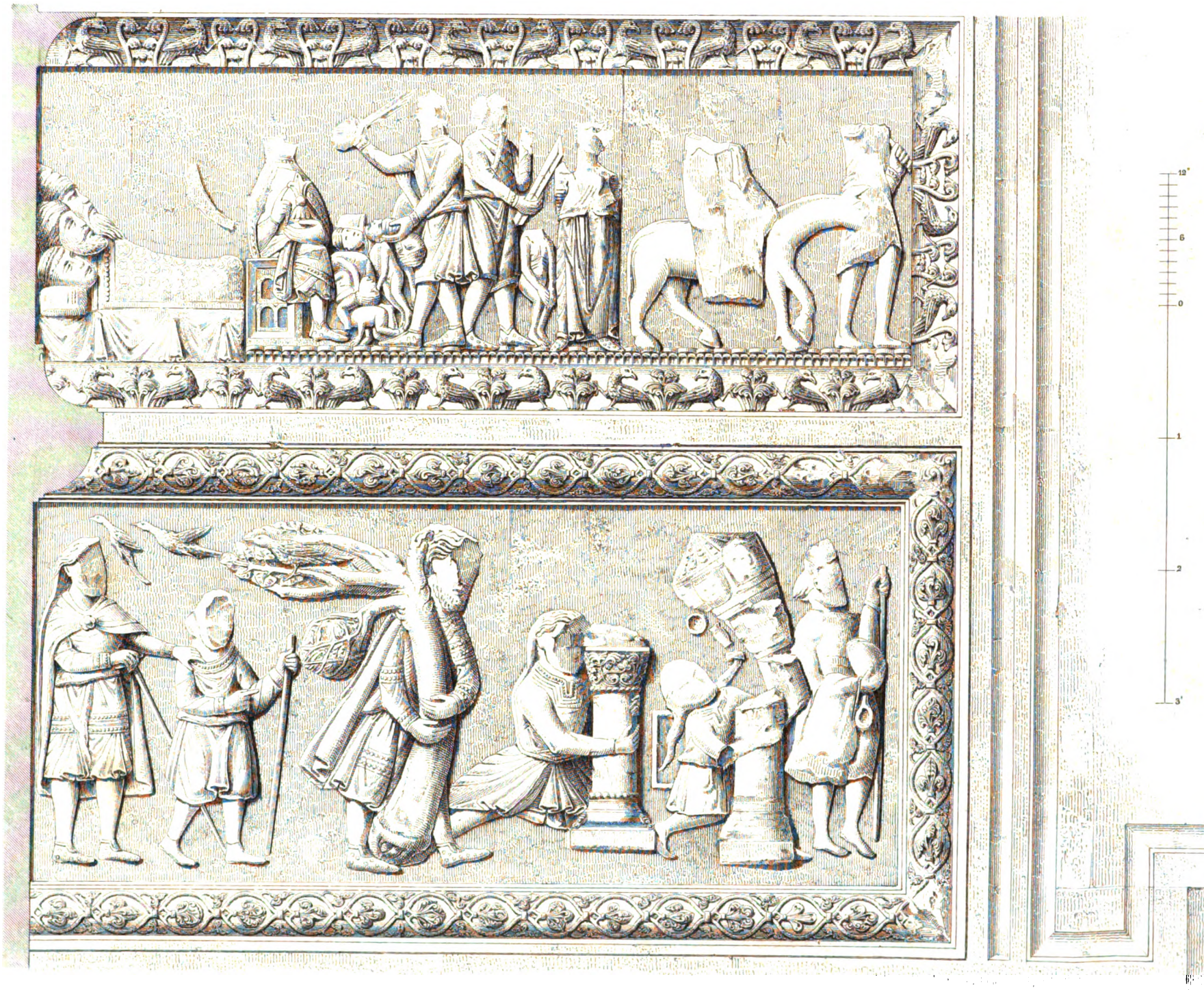




Henszlmann del. H. Bültemeyer sc.

Digitized by Google

Digitized by Google



Henszlmann del.

H. Bültemeyer sc.

Digitized by Google

Digitized by Google

A m. tud. Akademia Archaeologiai Bizottságának kiadván, .i.

Archaeologia közlemények: I. kötet, tizenkét kőrajz táblával nyolczadrét 1859. 245. l. Tartalom: I. Magyar müemlékek Ipolyi Arnoldtól Csallóköz müemlékei. II. A karikapénz, mint fizetési és ékszer a történet előtti korban. Kiss Ferencztől. III. Huszonöt kiadatlan pannoniai felirat. Paúr Iványtól. IV. Mátyás király egykori szobra Budiszinban. Wenzel Gusztávtól. — Ára: 1 frt. 80 kr.

II. kötet: Nagy negyedrétü képatlaszszal 54 táblával, 1861. 317. l. Tartalom: I. Margitsziget müemlékei. Ifj. Kubinyi Ferencz. II. Kelenföldi pogány sírok. Érdy Jánostól. III. Kiadatlan magyar czimek és pecsétgyürük, saját gyüjteményéből közli gr. Andrássy Manó. IV. Nyitra-Ivánka területén 1860- és 61-ben kiszántott byzanti zománczok a XI-dik századból Érdy Jánostól. V. Magyarországban talált kő- és brouzkori régiségek, Id. Kubinyi Ferencztől. — Adalékok a magyar Iconographiához. I Mátyás király egykorú arczképei Henszlmann Imrétől. VII. Magyar téglaépitészeti müemlékek. Irta Ipolyi Arnold. — VIII. Vegyes-közlemények: 1) Magyar feliratú kupa. Gr. Eszterházy Jánostól. 2) I. Mátyás király állitólagos épitőmesterének kézirati munkája az épitészetről. Dr. Henszlmann Imrétől. 3) Lesencze-Tomaji római feliratos kő. Közli Dr Römer Flóris. — 4) I. Mátyás király czimere a boroszlói és a görliczi városházakon. 5) Régi magyar keresztelőkutak és Magyarország czimerének monumentalis használata. — Ipolyi Arnoldtól. IX. Magyar régészeti Repertorium. Irja Ipolyi Arnold. X. Magyar régészeti Krónika. Ipolyi Arnoldtól. XI. Név- és tárgymutató az I. és II-ik kötethez. Ára: 4 frt. 80. kr.

III. kötet: (Új folyam I. kötet) 10 képtáblával és a szövegbe nyomott számos fametszettel. Nagy negyedrét. 1862. 179. l. **I. füzet:** I. A Kis-bényi román izlésü egyház. Henszlmann Imrétől. V. képtáblával. Ára: 1 frt. 20 kr.

II. füzet: II. Pannonia területén Magyarországban fenmaradt néhány római várnáról. Irta Römer Flóris. — III. A kolozsvári szt. Mihály egyház történeti és épitészeti Gr. Eszterházy Jánostól. A III. képtáblával. Ára: 80 kr.

III. füzet: IV. Magyar ereklyék Ipolyi Arnoldtól. 2 kétáblával. Ára: 1 frt. 20 kr.

IV. füzet: V. középkori keresztelő medenczék. Irta Römer Flóris. — VI. Római feliratok Erdélyből. Torma Károlytól. — VII. Pannonia ujabb kiadatlan latin feliratok. — Römer Flóristól. — VIII. Magyar régészeti krónika. Ipolyi Arnoldtól. Több fametszvénynyel. Ára: 40 kr.

IV. kötet: (Új folyam II. kötet.) 8. képtáblával és több fametszvénynyel. 1864. 175. l.

I. füzet: I. A kolozsvári Boldog asszonyról czimzett minorita, jelenleg evang. refom. egyház. Gr. Eszterházy Jánostól. — II. Tétényi római sírok. Érdy Jánostól. — Zólyom-megye müemlékei; ifj. Kubinyi Ferenctől. — IV. Pannonia ujjabb kiadatlan római feliratok. II. közlés Römer Flóristól. 7. táblával. Ára: 1 frt. 20 kr.

II. füzet: V. Tanulmányok a középkori román épitészeti Chronologia köréből, tekintettel a magyar müemlékekre. Henszlmann Imrétől. — VI. A Buda környékén felásott római sirokról. Römer Flóristól. I. réztáblával. Ára: 80 kr.

III. füzet: VII. A szathmári püspöki megyének középkori épitészeti régiségei. Irta Dr. Henszlmann Imre. — VIII. Magyar régészeti krónika. Összeállitá Römer Flóris. — IX. Adalék a magyar régészeti irodalomhoz. Römer Flóristól. — X. Név- és tárgymutató az uj folyamu I. és II-ik kötetre. Több fametszvénynyel. Ára: 40 kr.

V. kötet: (Új folyam III. kötet) 2 réztáblával, és több fametszvénynyel 1865. 154. l. — Tartalom: **I. füzet:** I. Kiadatlan magyar érmek az Árpádok korszakából, I. közlemény. Érdy Jánostól. II. Római feliratok Erdélyből. II. közlem. Irta Torma Károly. III. A két hazában talált régi arany müemlékekről, különösen a szarvasszói (Marm. m.) arany kincsről. Römer Flóris IV. Budának és környékének helyirati viszonyai a középkorban. I. közlemény. Irta Rupp Jakab. V. Magyar régészeti Krónika Römer Flóristól. VI. Adalék a m. régészeti irodalomhoz, u. a. VII. A m. tud. Akad. Archaeol. Bizottmányának munkálkodása 1865. kezdetétől, jegyzőkönyvi kivonatban. Több fametszvénynyel. Ára: 60 kr.

II. füzet: VIII. Archaeologiai kirándulás Abauj- és Sáros-megyékbe. Henszlmann Imrétől. IX. A bakonyszombathelyi éremkincsről. Römer Flóris X. Kiadatlan magyar érmek az Árpádok korszakából. II közlemény; Irta Érdy János XI. Jelentés a Bányavárosokba tett régészeti kirándulásról. Henszlmann Imrétől. XII. Név- és tárgymutató az Archaeol. Közlemények V-ik (uj folamú III. kötetére.) Ára: 80 kr.

VI. kötet: I. füzet. Tartalom: A kúnok bél-háromkúti, máskép apátfalvi apátsága és XIII. századi egyházának leirása. Ipolyi Arnoldtól. — Toldalék. A bél-három kúti apátság okmánytárának kiadatlan okmányai a XIII. századtól a XV. századig. — A bél-három kúti máskép apátfalvi egyháznak épitészeti arányai. Henszlmann Imrétől. — Budának és környékének helyirati viszonya a középkorban. Irta Rupp Jakab. IV. közlemény. — Magyar régészeti krónika. Römer Flóristól. — Adalék a magyar régészeti irodalomhoz. Összeállitá Römer Flóris. — A magy. tudom. Akademia archaeol. bizottmányának munkálkodása 1865—66-ban (Jegyzőkönyvi kivonat). Ára 1 frt. 50 kr. (Új folyam IV. kötet) több réztáblával és több fametszvénynyel. 1866. 213. l.

II. füzet. Jelentés a bányavárosokba 1865-ben tett régészeti kirándulásról. II. czikk Henszlmann Imrétől. — Római feliratok Erdélyből. Torma Károly lev. tagtól, III-ik közlemény. — Az ujabb időben Ó-Szőnyön kiásott római régiségek. Römer Flóristól. — Magyar régészeti krónika, irja Römer Flóris.

Digitized by Google

Folytatás. — Uj régészeti lelhelyek, közli idősb Kubinyi Ferencz. — Adalék a magy. régészeti irodalomhoz. Römer Flóristól. Folytatás. — A m. tud. Akademia Arch. Bizottmányának munkálkodása 1866 májustól december végeig (Jegyzőkönyvi kivonat.) — Archaeologiai mozgalmak, összeállitá Römer Flóris. — Hely- és Tárgymutató a VI. kötethez. (Ára 60 kr.)

VII. kötet: I. füzet. Tartalom: Jelentés a Bányavárosokba 1865-ben tett régészeti kirándulásról. Henszlmann Imrétől. (Vége.) — Sz. Margit-házi-oltára. Irta Römer Flóris. — A nagyenyedi egyházkerités. Irta P. Szathmáry Károly. — Archaeologiai vázlat. Régi tárczájából közli Dr. Érdy János. — Nehány kiadatlan magyar érem az Árpádok korából. Végh Ödöntől. — Adalék az egyházi kincsek történetéhez. Rupp Jakabtól. — Jelentés a Hontmegye Magyarad helységében talált csontok összehasonlitó boncztani vizsgálatáról. Báthory Nándortól. — Magyar régészeti krónika. Irja Römer Flóris. — Adalék a magyar régészeti irodalomhoz. Összeállitotta Römer Flóris. — Archaeologiai mozgalmak, II. közlés. Römer Flóristól. Ára 80 kr.

II. füzet. A kolozsmonostori apátság és egyházi maradványainak leirása. Közli Gr. Eszterházy János. — A barlanglakókról, nevezetesen a magyarhoni lakott barlangokról. Römer Flóristól. — Kisebb közlemények: I. a szamosfalvi egyház 146 l.; — II. Dózsa György vaskoronája 149 l. Gr. Eszterházy Jánostól; — III. Registrum omnium rerum existentium in dominio Episcopatus Agriensis.., B. Nyáry Albertől, 150 l.; — IV. Beregmegyei régiségek, Lehoczky Tivadartól 155 l.; — V. Egger D. Párisban kiállitott ezüst lemezei. Römer Flóristól. 158.; — VI. Első obsidian-eszközök Magyarországon. U a. 161. l.; — VII. A koronczói (Győr m.) vidéknek kő-, bronz- és vaskori leletei. Ebenhöch Ferencztől. — Magyar régészeti krónika, összeállitá Römer Flóris. — Adalék a magyar régészeti irodalomhoz. VI-dik közlés. Römer Flóristól. — Archaeologiai mozgalmak, II-dik közlés. Ugyanattól. — A m. tud. Akademia archaeologiai bizottmányának munkálkodása 1867-ben és 1868-ban. (Jegyzőkönyvi kivonat). — Név- és tárgymutató a a VII dik kötethez. Ára 1 frt. 20 kr.

VIII. kötet: I. füzete. 2 réztáblával és számos fametszvénynyel; 72 l. — I. Archaeologiai kirándulás Csanádra. Dr. Henszlmann Imrétől. — II. Hervoja spalatoi herczeg és érmei. Dr. Érdy Jánostól. — III. A rába-Sz.-Miklósi egyház. Ráth Károlytól. — IV. Éremtani adalékok. Dr. Römer Flóristól. — V. Pécsvidéki és egyéb leletek. Horváth Antaltól. — VI. Archaeologiai irodalom. Hampel József és R. Fl.-tól. — VII. Archaeologiai mozgalmak. — VIII. Kisebb közlemények. Ára 1 frt.

A m. tud. Akademia Archaeol. Bizottsága közbejárásával kijöttek:

I. A székes-fehérvári ásatások eredménye. Irta Henszlmann Imre. Nagy negyedrét. 226. l. 9 réztáblával és számos fametszvénynyel. Pesten: Heckenast Gusztáv Bizománya. 1864. Ára: 5 frt. o. é.

II. Mürégészeti Kalauz különös tekintettel Magyarországra. Nagy 8-adrét. 404. fametszettel. Pest, Emich Gusztávnál. 1866.

I. kötet. Öskori mürégészet. Irta Dr. Römer Flóris. 134. l. 154. fametszettel. Ára: 1 frt. o. é. a könyvkereskedésben 1 frt. 25 kr.

II. kötet. Középkori épitészet. Irta Dr. Henszlmann Imre. 150 l. 250 fametszettel. Ára: 1 frt.-a könyvkereskedésben 1 frt. 25 kr.

Magyarországi Régészeti müemlékek.

Pécsnek középkori Régiségei I. Rész. A pécsi Székesegyháznak épitészete. Irta Henszlmann Imre. 1869. VI. réztáblával és számos fametszvénynyel. 97 l. Ára 3 frt. 50 kr.

Archaeologiai Értesitő.

Archaeologiai Értesitő. A m. tud. akad. Archaeologiai bizottságának közlönye. Szerkeszti Dr. Römer Flóris. Kijött az I. és II. kötet számos fametszvénynyel, egy kötet ára 3 frt. o. é.

A harmadik kötet a 8-dik számig haladt. Előfizetni lehet Aigner Lajos könyvkereskedésében (váczi utcza 18. sz. nemzeti szálloda).

Nyomatott az „Athenaeum" nyomdájában, Pesten, 1870.

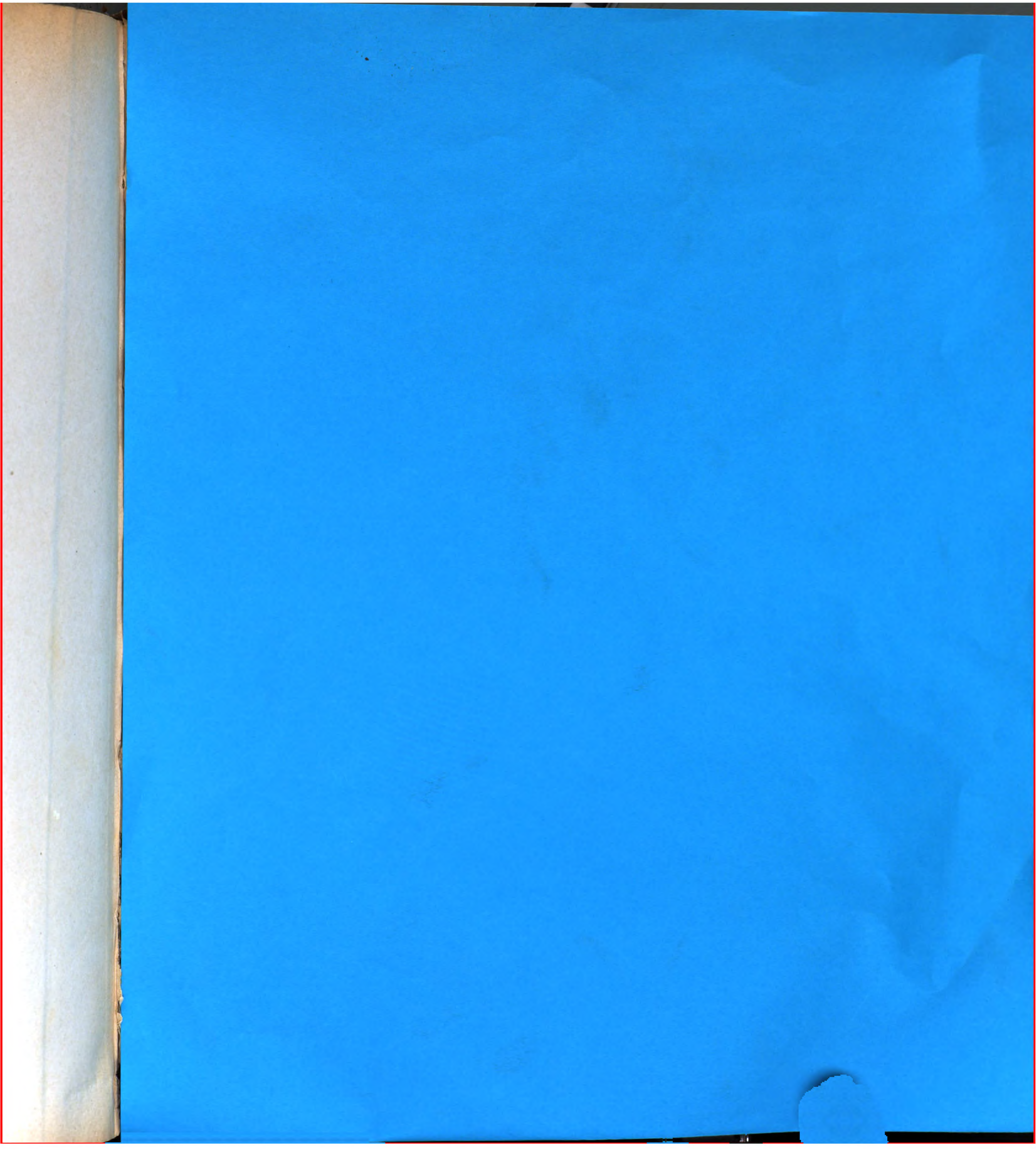
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google